

**Amadeo e *Orpheu*: para o desenvolvimento das relações entre
Amadeo de Souza-Cardoso e a revista *Orpheu***

Marta de Almeida Loução Soares

Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea

Outubro, 2014

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em (designação da área científica do mestrado), realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Joana Cunha Leal e do Professor Doutor Fernando Cabral Martins.

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, queria agradecer à Professora Joana Cunha Leal, pelo entusiasmo com que acolheu este projecto, pelo o seu trabalho sobre Amadeo de Souza-Cardoso e da historiografia da arte, e pelos ensinamentos preciosos (igualmente transmitidos pela Professora Mariana Pinto dos Santos durante o Seminário de História da Arte) que contribuíram, em grande medida, para o enriquecimento deste trabalho.

Ao Professor Fernando Cabral Martins, que, nas suas aulas, me introduziu no Sensacionismo e, assim, activou a minha leitura de *Parto da Viola*.

À Professora Raquel Henriques da Silva, que, desde 2010, me encorajou a desenvolver uma ficha de trabalho sobre *Parto da Viola* e continua a revelar grande entusiasmo com esta dissertação.

À Mariana Mata Passos, pela sua amizade e pelas nossas conversas diárias, que tanto estimularam o mestrado em História da Arte e a minha dissertação.

Ao Edward Luiz Ayres d'Abreu, pelas nossas conversas e pelo seu esforço em resgatar uma via musical do Primeiro Modernismo Português.

Ao Miguel Ribeiro Soares, à Daniela Simões, e à Begoña Farré Torras, meus colegas do curso de História da Arte que, nalguns momentos, me deram sugestões importantes.

À Sílvia Laureano Costa, pelas nossas partilhas de impressões sobre Amadeo, Almada, e *Orpheu*.

Ao Pedro Freitas, pela sessão de esclarecimento da matemática pessoal.

Ao João Albuquerque, pela cedência da sua comunicação.

Ao António Sousa Cardoso e à sua família, pela simpatia com que me receberam e acolhem os projectos sobre Amadeo de Souza-Cardoso.

À Paulina Amaral, à Cátia Ribeiro, ao André Cardoso, e à Filipa Filipe, meus amigos da licenciatura que desde cedo acompanharam o meu fascínio por Amadeo de Souza-Cardoso.

Aos meus pais, ao meu tio, à minha avó, à Paula Granada, e à Alexandra Pereira, pelo apoio que sempre me deram e sem o qual seria muito difícil concretizar esta dissertação.

À Sara Pestana, pela longa amizade e por me ter convidado para ir a uma exposição de pintura, na Gulbenkian, em Dezembro de 2006.

Amadeo e *Orpheu*: para o desenvolvimento das relações entre Amadeo de Souza-Cardoso e a revista *Orpheu*

Marta Soares

[RESUMO]

Amadeo de Souza-Cardoso é commumente incluído em capítulos sobre a revista *Orpheu* fundada por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Contudo, a integração do pintor na historiografia de *Orpheu* não foi revista, nem expandida. À medida que aprofundamos a leitura de historiadores, como José-Augusto França, apercebemo-nos de que o papel desempenhado pelo pintor na revista se torna contraditório. Por um lado, Amadeo de Souza-Cardoso é o maior representante da pintura no grupo de *Orpheu* (ultrapassando Guilherme de Santa-Rita, que efectivamente publicou quatro *hors-textes* na revista modernista). Por outro lado, Amadeo vê-se votado a um isolamento em Manhufe que parece dificultar o contacto com os projectos em ebulição em Lisboa.

Nesta dissertação, focar-se-ão os mecanismos favoráveis à associação de Amadeo de Souza-Cardoso ao grupo de *Orpheu* (o discurso de Almada) e os discursos que colocam em risco tal integração (o movimento sensacionista de Pessoa baseado em hierarquias artísticas).

O projecto consolida-se através da convocação das obras de Amadeo para as discussões literárias e pictóricas potenciadas pela revista *Orpheu*. Deste modo, investe-se quer na reavaliação e no desenvolvimento dos estudos comparatistas anteriores, quer no distanciamento de abordagens estritamente biográficas ou documentais que podem ter bloqueado tentativas de comparação.

PALAVRAS-CHAVE: Amadeo de Souza-Cardoso, *Orpheu*, Almada Negreiros, Fernando Pessoa, Historiografia.

Amadeo and *Orpheu*: developing the connections between Amadeo de Souza-Cardoso and the *Orpheu* magazine

Marta Soares

[ABSTRACT]

The Portuguese painter Amadeo de Souza-Cardoso is normally included in chapters concerning the *Orpheu* modernist magazine founded by Fernando Pessoa and Mário de Sá-Carneiro. However, the painter's integration in the historiography of *Orpheu* has never been reviewed, neither developed. The more we read historians, such as José-Augusto França, the more we realize that the painter's role within the magazine has become contradictory. On one hand, Amadeo de Souza-Cardoso is the main representative of the pictorial area in the *Orpheu* group (surpassing the painter Guilherme de Santa-Rita, who actually published four *hors-textes* in the magazine). On the other hand, Souza-Cardoso is too much isolated in Manhufe (in the North of Portugal) to be aware of the projects erupting in Lisbon.

In this dissertation, we seek to focus on the mechanisms that enable Amadeo de Souza-Cardoso associations with the *Orpheu* group (Almada Negreiros discourse), as well as on the discourses that jeopardise this integration (Fernando Pessoa's sensationist movement based on artistic hierarchies).

We will consolidate the project by bringing Amadeo de Souza-Cardoso's works into literary and pictorial discussions deriving from the *Orpheu* magazine. This way, we will not only reassess and develop the comparative paths already suggested, but also move away from strictly biographical and documental approaches that may have blocked attempts of comparison.

KEYWORDS: Amadeo de Souza-Cardoso, *Orpheu* magazine, Almada Negreiros, Fernando Pessoa, historiography.

ÍNDICE

Situação	1
Introdução	2
1. Objectivos e Metodologias	2
2. Estrutura	4
3. Estado da Questão	5
Capítulo 1: <i>Parto da Viola</i> para <i>Orpheu</i>	12
Capítulo 2: <i>Orpheu</i> e o lugar da pintura nos discursos de Almada e de Pessoa..	32
Capítulo 3: Intersecções	55
3.1. Amadeo e Pessoa	57
3.2. Amadeo e Sá-Carneiro	72
3.3. Amadeo e Santa-Rita	84
3.4. Amadeo e Almada	94
Considerações Finais	110
Bibliografia	116
Anexo de Figuras	i

LISTA DE ABREVIATURAS

Abreviaturas de Quadros

A ascensão do quadrado verde = A ascensão do quadrado verde e a mulher do violino

Coty = Título Desconhecido (Coty), c. 1917

Entrada = Título Desconhecido (Entrada), c. 1917

Guitarra e Máscara = Título Desconhecido, c. 1917

Parto da Viola = Trou de la serrure – PARTO DA VIOLA Bon ménage – Fraise Avant-Garde

Abreviaturas de Instituições

CAM = Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

ICALP = Instituto de Cultura e Língua Portuguesa

SITUAÇÃO

De repente, fora dos núcleos interactivos onde se liam poemas na exposição *Fernando Pessoa: Plural como o Universo*,¹ deparávamo-nos com um quadro de Amadeo de Souza-Cardoso (Fig. 1) que, cinco meses antes, se via na exposição *Ecos do Fado na Arte Portuguesa*.² Enquanto na mostra do fado a pertinência do quadro era justificada pela interpretação de Rui-Mário Gonçalves, que na obra de Amadeo vislumbrou uma crítica ao *Fado* de José Malhoa (Gonçalves 1988, 88; 2007, 27; 2011, 103),³ e pela paródia de Abel Manta à guitarra do pintor (Fig. 2), a inserção do mesmo quadro na exposição sobre Fernando Pessoa era unicamente sustentada pela foto-montagem “Os Precursores do Modernismo” (Fig. 3). Nela, a fotografia de Amadeo surgia contígua às quatro fotografias de Pessoa e dialogava com rostos que associamos à revista *Orpheu*.

Cabia, neste caso, ao visitante a tarefa de lidar com uma guitarra que sangra e que tem um braço, uma máscara, uma miríade de rectângulos e outras formas geométricas (em constantes exercícios de sobreposições) que formam campos de cores e de texturas, névoas (onde as cores se libertam da definição imposta pelas formas rectangulares), discos simultâneos (alvos de insectos), palavras, números, e varas a ligar algumas figuras. Com sorte, o observador conseguiria, no fim, associar estes ingredientes a Pessoa. Se a imagem continuasse a esconder essa resposta (ou melhor, proposta), o observador tenderia a refugiar-se nas biografias: eram contemporâneos, conterrâneos, conheceram-se, negociaram colaborações... Compaginam-se os rótulos modernistas/vanguardistas, e isso parece matéria suficiente para admitir a “entrada” de Amadeo de Souza-Cardoso numa exposição sobre Fernando Pessoa.

¹ Curiosamente, o catálogo da exposição citada não insere nem o quadro de Amadeo, nem o cartaz “Os Precursores do Modernismo” que se apresentavam na sala de exposições da sede da Fundação Calouste Gulbenkian. O catálogo apenas reproduz os poemas e os documentos associados à cronologia biográfica de Pessoa (Moisés/Zenith 2010).

² Cf. (Pereira 2011, 64-65).

³ Este quadro (bem como a interpretação de Rui-Mário Gonçalves) serão mais aprofundados no subcapítulo 3.3. Amadeo e Santa-Rita.

INTRODUÇÃO

1. Objectivos e Metodologias

Este trabalho ambiciona problematizar as relações entre Amadeo de Souza-Cardoso e os artistas de *Orpheu*, distanciando-se de convergências baseadas em documentação biográfica, e *filiando-se em propostas da historiografia da arte e da literatura portuguesas que adiantaram afinidades entre as obras e os discursos* de Amadeo, Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor. Tal opção não implica, contudo, um apagamento da vida dos artistas, na medida em que o contexto de produção das obras é contemplado (Leal 2012, 111),⁴ e que a documentação biográfica também é citada. Ela simplesmente não irá monopolizar o encontro com objectos capazes de tecer novos diálogos entre si, e impor-se como estrutura da escrita.⁵

A maioria das relações propostas entre as obras de Amadeo, Pessoa e Sá-Carneiro dificilmente serão da ordem da apropriação.⁶ Comparam-se hoje, graças a contributos editoriais e a conhecimentos acumulados, sabendo que seria difícil que estes autores tivessem lido ou visto as obras que consideramos próximas. No que concerne ao núcleo Amadeo, Almada, e Santa-Rita, a apropriação já se torna mais viável – pelos cruzamentos bastante explícitos com o cubismo, pela observação da obra de Amadeo por Almada, em 1916, e pelo trabalho de co-edição que desenvolveram em *K4 O Quadrado Azul*.

Uma escrita que acentua a observação (ou leitura) demorada das obras, apresenta problemas despertados por situações mais ou menos coloquiais (ao ver uma

⁴ Adoptamos, neste ponto, a perspectiva de Joana Cunha Leal: “nem há imagens nem conhecimento alheios às condições históricas da sua produção, tal como não há visão isenta de condições históricas de visibilidade.” (Leal 2012, 111).

⁵ Atente-se à etimologia de biografia (escrita da vida), que força, à partida, um encadeamento cronológico da escrita sobre um pintor. Para uma crítica à predominância biografia na história da arte, leia-se “In the Name of Picasso” (Krauss 1985) e a revisão de Joana Cunha Leal (Leal 2010, 141). Leia-se, ainda, o romance sobre Amadeo que problematiza precisamente as dificuldades da biografia (Cláudio 2009 [1984]).

⁶ As relações entre Amadeo e Robert Delaunay são desenvolvidas em recentes trabalhos (Leal 2012; Leal 2013; Leal 2014) e no projecto de investigação *Southern Modernisms*.

exposição, ao ver um filme, ao folhear um livro), e se dispersa em inúmeras possibilidades, ensaiando aproximações, distanciamentos e resistências, terá que assumir, desde logo, um forte *carácter experimental*.

As figuras em anexo paralelizam essa intenção experimental, ao reunir imagens de natureza heterogénea (desde reproduções de quadros até fotografias de um cartão de fotocópias e de paragens da Carris), num processo humildemente inspirado nas montagens warburgianas⁷ que frustra a expectativa de um tom erudito imperturbável. Para além desta via antropológica (subtil, ainda muito pouco consolidada) que procura dar a ver as sobrevivências de um elemento caro ao *Manifesto Anti-Dantas*, o trabalho beneficia mormente de abordagens semióticas da história da arte (Bois 1987; Bryson 1990; Krauss 1985; Krauss 1996 [1994]; Krauss 1998), e das propostas de autores que, dentro da semiótica e dos estudos literários, deram especial enfoque aos cruzamentos entre palavra e imagem (Mitchell 1989; Bal 1991). Não esquecemos outros contributos mais difíceis de classificar metodologicamente, como o de James Elkins (Elkins 1999), e reconhecemos (embora não seja do âmbito directo deste trabalho) as vozes que tentaram (e tentam) combater (Leighten 1994; Cottington 1998) uma linha semiótica que menosprezou a interferência de aspectos históricos, sociais e políticos, e reiterou a hierarquização dos artistas cubistas, elegendo Picasso e Braque como os grandes vultos do cubismo (Bois 1987; Rubin 1989; Krauss 1998). Acresce-se a consciência do impacto da teoria pós-colonial, catalisadora de uma proposta de história da arte global (Mitter 2008; Elkins 2007) e problematizadora da noção de centro/periferia (Leal 2012; Leal 2013; Leal 2014) ainda dominante na historiografia da arte (França 2009 [1974]; França 1986 [1957]; Foster et al. 2007 [2004]). É à luz dessas reavaliações que se formulam os trabalhos de Joana Cunha Leal sobre o posicionamento de Amadeo de Souza-Cardoso face a Delaunay ou a Picasso (Leal 2012; 2013; 2014) que aqui teremos em conta.

As historiografias da arte e da literatura portuguesa desempenham um papel muitíssimo relevante nesta dissertação. Contudo, elas não estarão sujeitas a uma revisão exaustiva, como aquela que caracterizou os estudos recentes focados nas *Revistas Córnio* e na *Arte do século XX em Portugal* (Crua 2011; Salgueiro 2012). Neste trabalho,

⁷ Para um desenvolvimento desta questão, leia-se (Didi-Huberman 2000; 2002; 2013 [2011]).

a consciência da historiografia dilui-se na análise das obras e nos discursos de Almada ou de Pessoa.

As afinidades elencadas entre o cubismo e o futurismo na teoria e na literatura de Pessoa e de Sá-Carneiro (Lind 1970; Alvarenga 1984; Margarido 1989; Margarido 1990; Costa 1990; Martins 1997) não serão reanalisadas, a não ser em casos muito específicos. Esta opção revela a consciência da necessidade de uma reavaliação actualizada e profunda das relações entre futurismo e cubismo na literatura de *Orpheu*; visa a abertura de campos de reflexão entre Amadeo, Pessoa e Sá-Carneiro que não têm de passar pelo cubismo e pelo futurismo (pelo menos, nesta fase da investigação) para produzirem sentido; e o distanciamento de relações já estabelecidas por via do cubismo, do futurismo ou do simultaneísmo carentes de observação das obras de Amadeo (Alvarenga 1984, 26). Ainda que Amadeo de Souza-Cardoso assimile vários movimentos artísticos, pode oferecer resistências (Leal 2014) que minam uma comparação que não tenha em consideração as suas obras (Alvarenga 1984).

2. Estrutura

A dissertação divide-se em três capítulos. No primeiro, parte-se da leitura de um quadro de Amadeo que reúne uma série de signos capazes de lançar as bases para uma relação com o sensacionismo de Fernando Pessoa. A interpretação de *Parto da Viola* surge no início do trabalho, de forma a preservar a autonomia da obra. De outro modo, num capítulo final, poderia coroar a teoria pessoana e *instalar-se* nas narrativas de *Orpheu* (que não têm de ser o seu destino, nem a *chave* da sua leitura).

No segundo capítulo, confrontam-se as perspectivas de Almada e de Pessoa a respeito da pintura em *Orpheu*. Em causa, está um entendimento multidisciplinar e hierarquizado das artes que pode favorecer ou dificultar o papel da pintura no seio da revista. Tal cotejo terá em conta, na última parte, o modo como a obra de Amadeo de

Souza-Cardoso pode contribuir para o debate em torno da pintura e da literatura suscitado por Almada e Pessoa.

O último capítulo articula as afinidades entre Amadeo e quatro artistas de *Orpheu* (Pessoa, Sá-Carneiro, Santa-Rita e Almada) já avançadas pela historiografia com novas propostas de interpretação.

A razão pela qual não se agrupam estes capítulos em duas partes (1º e 2º capítulos de enfoque teórico, vocacionados para os discursos; 3º capítulo de enfoque prático, dedicado às obras) reside na interdependência dos campos teórico e prático. Nem os primeiros capítulos (sobretudo o primeiro) podem prescindir de uma análise demorada das obras, nem as interpretações dos últimos capítulos estão isentas de interferências teóricas. Se quisermos distinguir estes dois blocos (1/2 e 3), a diferença passa mais pelo mapeamento de tópicos essenciais (1/2), que serão retomados ou desenvolvidos com maior profundidade, e pela organização (em função de autores, no 3º capítulo).

3. Estado da Questão

Amadeo de Souza-Cardoso na historiografia de *Orpheu*

A referência a Amadeo de Souza-Cardoso é assídua nas investigações associadas às edições da revista *Orpheu* realizadas pela Ática (Galhoz 1971 [1959]; 1979 [1976]; Saraiva 1984). Noutras edições, o pintor pode não ser mencionado no prefácio, mas é “citado” na capa de *Orpheu 3* (Seabra 1983). Depreende-se que existe, por parte dos editores (sobretudo quando têm a incumbência de tratar as provas de página de *Orpheu 3*),⁸ a necessidade de mencionar Amadeo de Souza-Cardoso (Saraiva 1984, VII-VIII). No entanto, Maria Aliete Galhoz, que não foi responsável pela edição de *Orpheu 3*, defendeu, desde a sua tese de licenciatura (Galhoz 1953) e da primeira edição que

⁸ *Orpheu 3* contaria com a colaboração de Amadeo de Souza-Cardoso. Cf. Carta de Fernando Pessoa a Armando Côrtes Rodrigues, 4-09-1916 (Pessoa 1999 [1916], 220).

fez (Galhoz 1971 [1959]), uma concepção diversificada de *Orpheu* e reiterou a importância do convívio entre pintores e poetas.

Fora deste núcleo editorial, o lugar de Amadeo de Souza-Cardoso nos estudos literários sobre *Orpheu* e o Primeiro Modernismo torna-se instável. Tanto pode ser referido (Castro 1987 [1980]; Martinho 1991 [1983]; Quadros 1989; d'Alge 1989; Martins 1997; Costa 1990), como pode ser omitido (Lourenço 1974 [1955]; Sena 1982 [1954]; Morna 1987 [1982]; Júdice 1986; Rocha 1985; Silva 2008). Os casos de omissão dificilmente acusam uma exclusão⁹ de Amadeo de Souza-Cardoso na historiografia de *Orpheu*. Esta instabilidade da sua presença e a falta de confronto com as obras dever-se-á, muito possivelmente, ao receio dos estudos literários interferirem aprofundadamente no campo pictórico. E há que ter em conta outros factores que facilitaram a concretização deste trabalho em 2014: a recente publicação do Catálogo *Raisonné* (Freitas 2008);¹⁰ os recentes contributos de Joana Cunha Leal, que introduziram uma revisão historiográfica e uma tónica na representação nos últimos quadros de Amadeo.

Notemos que seria excessivo reivindicar para o pintor o mesmo peso de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada no seio de *Orpheu*. Até António Quadros, que aponta Amadeo de Souza-Cardoso como uma das sete “personalidades” do “movimento do *Orpheu*” (Quadros 1989, 23), lembra a sua independência: “difícil é (...) considerá-lo como elemento-base do movimento do *Orpheu*, por [não se ter confirmado como futurista] e ainda porque só tardiamente contactou com o grupo, pois vivia quase sempre em Manhufe” (Quadros 1989, 24). Ao longo do seu livro, o discurso de António Quadros revela-se frágil: por um lado, o escasso convívio e a difícil inserção da obra de Amadeo no futurismo são os argumentos que enfraquecem, na sua opinião, o lugar do pintor no movimento de *Orpheu* (sendo a adopção de um “ismo” único e o “rótulo” futurista altamente contestados por Pessoa);¹¹ por outro lado, António Qua-

⁹ Neste grupo de autores, talvez Clara Rocha tenha razões para negligenciar o nome de Amadeo, tendo em conta a sua classificação de *Orpheu* como revista estritamente literária (Rocha 1985, 28).

¹⁰ Note-se que, a partir da década de 80, já se verificavam outras condições de acesso à obra de Amadeo, devido à abertura do Centro de Arte Moderna, às doações de Lucie de Souza-Cardoso à Fundação Calouste Gulbenkian e à exposição comemorativa do Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso.

¹¹ Questão mais desenvolvida no sub-capítulo 3.1.

dros identifica relações importantes com o sensacionismo de Pessoa. No seu capítulo sobre Amadeo, afirma:

Numa (...) entrevista, dada (...) à *Gazeta de Coimbra*, Souza-Cardoso voltava a expor a sua apologia do futurismo, mas desta vez ao modo sensacionista de Pessoa, a quem entretanto conhecera: “O artista é um ente que tem como todos uma vida para fora, isto é, um foco irradiante, tendo a mais que os outros mortais o não ser opaco, *ser atravessado em todas as direcções possíveis por todas as sensações que impressionam de várias maneiras a sua sensibilidade.*” (Quadros 1989, 307).¹² [Itálicos acrescentados]

António Quadros não aproveita a relevância da conexão com o sensacionismo (que, pelo menos para Pessoa e Sá-Carneiro, fortaleceria mais o lugar de Amadeo), nem contempla as asserções de multiplicidade de estímulos formuladas por Amadeo e Pessoa que outros historiadores da literatura e da arte irão posteriormente aproximar (Almeida 2003 [1993]; Martins 1997; Dias 2011; Dias 2011).

Na historiografia da arte, Amadeo de Souza-Cardoso pontua quase sempre os capítulos sobre *Orpheu* (França 1986 [1957/1974]; França 2009 [1974], Gonçalves 1988; Silva 1999; Alfaro 2007; Leal 2013). Uma das asserções mais vincadas da pertinência de Amadeo para o grupo de Lisboa (e vice-versa) lê-se em José-Augusto França:

Não tanto Santa-Rita, com quem rapidamente se zangaria, mas os próprios poetas do *Orpheu*, a quem visitou entusiasmado, iam exercer sobre ele uma influência nova, levando-o a um movimento que, num élan colectivo de camaradagem, podia canalizar-lhe as revoltas pessoais. Decidido a expor com eles, tratado como uma bandeira necessária para completar a empresa pelo lado artístico, *Amadeo foi o pintor futurista do momento, muito mais do que Santa-Rita*, seu rival menos produtivo, ou menos facilmente produtivo, que aliás o diminuirá nas páginas do *Portugal Futurista* (...). (França 1991 [1979], 29) [Itálicos acrescentados]

¹² Entrevista de Amadeo de Souza-Cardoso ao *Jornal de Coimbra*, 21-12-1916. Cf. (Ferreira/Ribeiro 1987 [1916], 83).

Este destaque conferido ao lugar de Amadeo em *Orpheu*¹³ aplica-se, também, às suas exposições, capazes de “relançar a campanha que afrouxara após *Orpheu*”, campanha essa bastante devedora do empenho de Almada (França 1991 [1979], 17).

Mas o discurso de França acarreta algumas ambiguidades. Enquanto o capítulo “Amadeo e os Futuristas”, inserido n’ *O Modernismo na Arte Portuguesa* da ICALP traça um retrato bastante otimista do posicionamento do pintor em *Orpheu*, a monografia dedicada a Amadeo de Souza-Cardoso acentua o isolamento: “Amadeo vivia alheio a esses preparativos [de Santa-Rita, de Pessoa e Sá-Carneiro, de *Orpheu*, em suma], na sua aldeia transmontana, e ninguém o conheceria ainda então na capital, salvo, precisamente, esse Santa-Rita encontrado sem simpatia em Paris” (França 1986 [1957], 92). A exposição na Liga Naval continua a “ser o passo decisivo do futurismo lisboeta no rescaldo de *Orpheu*”, antecipando a promessa da “devida consagração” no terceiro número da revista (França 1986 [1957], 92). Mas o isolamento ressurgiu, em 1917:¹⁴

Isolado, numa solidão que pesa cada vez mais, e que acaba por ter que ver com os seus próprios companheiros da fugaz aventura lisboeta que parecem tê-lo esquecido, uma vez longe das tertúlias da capital – Amadeo evolui a par daquilo que iria dar sentido maior à arte do pós-guerra, este “dadaísmo” ferozmente anti-cubista, do parentesco futurista sem teoria acreditável, de parentesco expressionista também, por necessidade de revolta. (França 1986 [1957], 131).

Apesar de França considerar a importância de Amadeo de Souza-Cardoso para *Orpheu* e o entusiasmo com que o pintor visitou os artistas de Lisboa, a sua perspecti-

¹³ Passo que parece ecoar o discurso de Almada em *Orpheu 1915-1965* que é, aliás, comentado pelo próprio José-Augusto França: “Almada eleva o seu amigo [Amadeo] aos extremos da idolatria, marcando assim (*e é importante atentar nisso*) um lugar privilegiado para a expressão pictural na linha herdeira do *Orpheu*” (França 1986 [1974], 204). [Itálicos acrescentados]

¹⁴ Para uma divergente ao isolamento e ao dadaísmo de Amadeo, leia-se (Leal 2010; 2012; 2013).

va (não celebrativa,¹⁵ mas compaginada com a de Almada, como veremos no capítulo 2) carece de uma relação entre as obras de Amadeo, que comenta longamente, e as obras dos artistas de *Orpheu*. Na historiografia da arte, tal relação entre obras só será avançada por Rui-Mário Gonçalves, que estabelece uma continuidade entre as sinestias de Mário de Sá-Carneiro e os signos alegóricos ou sugestivos de sensações:

Na sua globalidade, (...) [*Entrada*] exalta a alegria, convocando todos os sentidos e consequentes sinestias: olfacto (flores, frutos, marca de perfume), paladar (frutos, BRUT, que era também a marca de um vinho espumante), audição (viola, violino), tacto (diferenciação de matérias pigmentadas, lisas ou ásperas, finas ou espessas, colagens), visão (contrastes de cores e de formas, colagens de vidros e de espelhos). (...) As últimas pinturas de Amadeo manifestam uma intensidade sinestésica comparável à do poeta Sá-Carneiro. (Gonçalves 2006, 28).¹⁶

Esta observação (impulsionadora da nossa leitura de *Parto da Viola*) permite-nos inferir que, indirectamente (não através da teoria de Fernando Pessoa), Rui-Mário Gonçalves aproximou Amadeo das práticas sensacionistas de Pessoa e Sá-Carneiro. É curioso notar como o sensacionismo, tão versado nos estudos literários,¹⁷ se resume a uma mera referência (França 1991 [1979], 15; Gonçalves 1988, 62) que é logo eclipsada pelo futurismo na historiografia da arte portuguesa. O lugar de Orpheu na historiografia da arte também oferece ambiguidades. José-Augusto França mostra-se consciente do carácter geracional de *Orpheu*¹⁸, mas não o utiliza na sua terminologia:

¹⁵ Sobre a distinção entre a historiografia de José-Augusto França e os discursos mais celebrativos, consulte-se a comunicação apresentada por Joana Cunha Leal no encontro Futuros da História 2014 – “O modernismo em Portugal e os modernismos do sul”.

¹⁶ Esta interpretação lê-se, igualmente, em (Gonçalves 1988, 79; Gonçalves 2011, 108).

¹⁷ Leia-se, a propósito do sensacionismo (Galhoz 1979 [1959]; Galhoz 1976; Woll 1968; Lind 1970; Lopes 1971; Hatherly 1979; Barrento 1986; Costa 1990; Sapega 1995; Martins 1997; Pizarro 2009; Pizarro 2011).

¹⁸ “Ao contrário de *Orpheu*, esta revista não era de grupo – nem era de geração.” (França citado por Crua 2011, 82). Sobre a relação entre as revistas e as categorias geracionais, leia-se (Rocha 1985, 33). A propósito da geração de *Orpheu*, note-se a síntese de Clara Rocha (que apenas parece ter em consideração Pessoa e Sá-Carneiro): “Os modernistas (sobretudo Pessoa e Mário de Sá-Carneiro) tiveram também a sua doença: a histerineurastenia, mistura de excitação e depressão, de euforia e tédio, abulia ou cansaço. (...) os dois estados contraditórios entre os quais oscilam os membros desta geração são a

Orpheu é sempre integrada em capítulos sobre a “geração futurista” (“O Futurismo”, “Amadeo e os Futuristas”, “Santa-Rita e os Futuristas”). *Orpheu* tanto pode ser uma “revista mentirosa, sem nenhuma possibilidade nacional”,¹⁹ como pode ser “uma aventura verdadeira”.²⁰

Não iremos insistir na interpretação destas adjectivações contraditórias, mas antes propor um distanciamento deliberado das premissas de Fernando Pessoa, que estruturam *Orpheu*. Enquanto Fernando Pessoa defende um modelo eclético de tempo²¹ (ensaia várias personalidades e estilos literários que podem aproximar-se do simbolismo ou resgatar fórmulas horacianas e neo-pagãs), José-Augusto França procura um “acordo” temporal vanguardista que o termo futurista resolve.²² Para o historiador:

O *Orpheu* de que se fala quando se fala de *Orpheu* é o número dois, com a “Manucure” e a “Ode Marítima” e os quatro *hors-textes* futuristas de Santa-Rita Pintor; o número três (...) traria a “Cena do Ódio” do autor de “Frisos”, que entretanto (...) mudara de rumo, e reproduções de Amadeo.

No primeiro *Orpheu* estamos dentro da estética simbolista defendida no Porto por “modernistas” que assim se baptizavam com duvidosa consciência,

euforia e o sono, o entusiasmo e a abulia. (...) E a imagem da doença, do mal-estar, das incomodidades físicas aparece a cada passo na obra dos modernistas. O tédio, a náusea, a opressão, o cansaço, a insónia, a loucura, o delírio, a febre, a dor de cabeça não são mais do que variantes do paradoxo euforia/depressão em que se debate a geração de *Orpheu*.” (Rocha 1985, 289-291)

¹⁹ “É claro que havia uma maneira mais fácil de verificar essa consciência [moderna e europeia]: era reunir um grupo e fazer uma “revista de grupo”. E os grupos arranjam-se sempre, ou inventam-se. Basta uma pessoa, para isso. Fulgurantemente então a obra aparece, como apareceu a do *Orpheu*. Mas que representou esta, afinal, na vida portuguesa, se não um fulgor, um momento súbito e logo apagado? (...) Tudo se pode expor – e muito melhor a irrealidade, a mentira. *Orpheu* foi uma revista mentirosa: não estava por detrás dela nenhuma possibilidade nacional, nenhuma obrigação, nenhuma necessidade. Nós é que nos recusamos a sabê-lo, embalados numa esperança, talvez, num romantismo, ou numa ilusão de naufragos” (França citado por Crua 2011, 82). Depreende-se que a “possibilidade nacional” de França seja “a verificação da consciência europeia num espaço e num tempo”: “A consciência europeia que nestas páginas se pretendia constatar tem que ver com o tempo e com o espaço, isto é, com a Nação. Uma nação é um espaço que o tempo verifica, tem uma geografia particular e tem que ter um entendimento da sua situação, no tempo geral. Uma nação que não exista no tempo [É] um contrasenso.” (França citado por Crua 2011 [1956], 82).

²⁰ “no ano seguinte [1915], em Abril e Junho, saíram os dois números do *Orpheu*, onde nova cultura despontava, numa aventura que, por absurda, iria ser verdadeira.” (França 1986 [1957], 91).

²¹ Leia-se, nesse âmbito (Didi-Huberman 2000).

²² Leia-se, sobre a questão temporal na historiografia de José-Augusto França (Santos 2011).

longe de qualquer aventura futurista, e mais perto de Carrière ou de Rodin. No segundo *Orpheu*, irrompe a aventura e o escândalo desejado (...). (França 1975, 17-18).

Esta valorização do futurismo em detrimento do sensacionismo (bastante diferente da que caracterizou estudos comparatistas dos dois movimentos (Alvarenga 1984; Costa 1990; Pizarro 2011)) pode ter contribuído para bloquear as possibilidades de relação entre o discurso de Pessoa e a obra de Amadeo. É certo que o discurso pessoano não assume o tom laudatório de Almada, nem facilita a integração da pintura em *Orpheu* (e talvez seja esse o motivo que leva José-Augusto França a descurá-lo).

A partir dos anos 80, surgem estudos interdisciplinares mais consolidados. Fernando Alvarenga coteja as relações entre o futurismo e o impressionismo na obra pessoana (Alvarenga 1984), mas as obras de Amadeo e de Santa-Rita que reproduz não dialogam suficientemente com a sua proposta. Hellmut Wohl publica um capítulo sobre Amadeo em *Fernando Pessoa: The man who never was* (Wohl 1982) e um artigo na revista *Persona*, dedicada aos estudos pessoanos (Wohl 1985). No capítulo, o autor foca, sobretudo, os discursos de Almada sobre Amadeo entendidos como forma de compensação da falta de tradição pictórica portuguesa (Wohl 1982, 170-171), gorando as expectativas de uma comparação entre Amadeo e Pessoa, num livro sobre Pessoa.²³ No fim, Wohl relaciona um quadro de Amadeo com versos de *Manucure* (Wohl 1982, 182).

As comparações mais explícitas entre obras de Amadeo, Pessoa e Sá-Carneiro foram produzidas por autores brasileiros, e publicadas em 2007. Ricardo Daunt procurou aplicar o sensacionismo e o interseccionismo pessoanos a *Procissão Corpus Christi*, e promover um cotejo com “Na Floresta do Alheamento” (Daunt 2007); Ermelinda Ferreira explorou, essencialmente, a importância da cor em Amadeo e Mário de Sá-Carneiro (Ferreira 2007).

²³ No início do capítulo, as relações entre Amadeo e Pessoa são da ordem da constatação: é mencionado o convívio no âmbito da exposição em Lisboa e a promessa de colaboração em *Orpheu 3* (Wohl 1982, 167). No fim, Wohl refere-se à necessidade de um olhar internacional (sem a auréola almadiana) capaz de avaliar a obra de Amadeo, tal como começava a suceder com Pessoa. (Wohl 1982, 182).

1. PARTO DA VIOLA PARA ORPHEU

“Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.”

(Baudelaire 2010 [1861], 55)

“Ver, cheirar, ouvir. Para *Orpheu*, sentir é pensar.”

(Pessoa 2009 [s/d], 177)

Uma viola de arco representada de frente e de perfil centraliza uma composição altamente fragmentada (Figs. 4 e 5).²⁴ Um círculo semelhante a um disco simultâneo insere-se no tampo do instrumento. No fundo, de tonalidades azuis e verdes, pontuado por névoas claras e contornos brancos (como halos em torno da viola), entrevê-se uma grelha de cores quentes e frias, no canto inferior esquerdo. A ala direita sintetiza-se em letras em *stencil* e figuras geométricas, a esquerda em motivos populares (a boneca de trapos, as olarias – *papiers collés* desenhados) e um morango, igualmente falso *papier collé*.²⁵ Por todo o lado circulam vestígios de cordas (ou pautas), pedaços de instrumentos (a cabeça de uma guitarra) e discos simultâneos.²⁶

²⁴ Nas palavras de José Augusto França: “*Parto da Viola* (...) denuncia um programa genético que tem significado maior, imprimindo um sentido dinâmico ao sistema imagístico em causa. A viola, ou melhor, o violino apresentado no meio da composição é, menos simplificado, semelhante ao da *Luxúria*: o mesmo halo rodeia a sua extremidade, mas agora menos responsável pelo jogo do fundo que, mais laboriosamente constituído, agrupa uma série de elementos heterogêneos que devoram o belo espaço da outra composição. Ao mesmo tempo, uma duplicação da forma do violino, a sua direita, situa-se como reflexo, no fundo compósito onde se vêem uma imagem de um morango saborosamente representado e duas imagens de potes de barro junto de um boneco popular, de barro também, figura de mulher que logo lembra outra já pintada em diferente contexto estético. Assim se reúnem neste quadro “objectos figurativos” vindos de um próximo passado, num somatório de valores que promovem uma síntese de certo modo falseada, pela disparidade de fontes envolvidas, mas que não deixa de ter um significado de balanço de possibilidades estéticas e imagísticas neste momento da carreira de Amadeo.” (França 1986 [1957], 115-116) Apesar de França assumir que Amadeo aplica erradamente o nome da viola dedilhada (guitarra) a um violino, a viola de arco (ou violela) é um instrumento ligeiramente maior e mais grave do que o violino.

²⁵ Sobre a apropriação dos discos simultâneos de Delaunay e os falsos *papiers collés* de Amadeo, leia-se (Leal 2012; Leal 2013). É de notar que, em *Parto da Viola*, uma flor extravasa os limites do papel em que se insere.

²⁶ A disposição da viola (de frente e de perfil) proporciona um interessante confronto com *Guitarra e Violino*, de Picasso (Fig. 6), enquanto o jogo de tensões entre as peças dos instrumentos e as cordas

Esta é uma descrição possível de *Parto da Viola*. Reconstitui um encontro com a imagem que ainda não considera o título.

Doze palavras – *Trou de la Serrure PARTO DA VIOLA Bon Ménage Fraise Avant-Garde* –,²⁷ legendam o quadro e destacam três elementos: um buraco da fechadura, na ala direita, a viola de arco e o falso *papier collé* de um morango.

“*Trou de la Serrure*” (o buraco da fechadura)²⁸ parece repetir o contorno da viola, camufla-se nos tons do fundo e, se o compararmos com outras representações visuais de buracos da fechadura, oferece um posicionamento peculiar. Noutros contextos (Figs. 10-12), o buraco da fechadura é uma *fresta por onde se espreita* (por curiosidade, por segurança ou por ciúme), uma margem mais escura ou mais clara, que pode assumir várias formas.²⁹

As janelas vistas por fora, que se encontram em quadros de Amadeo de Souza-Cardoso (Figs 13 e 14), podem ser pertinentes para pensar o posicionamento do buraco da fechadura, na medida em que não abrem para a cena/paisagem que se desenrola. Equívocos enquanto objectos mediadores da visão e sujeitos aos mesmos embar-

(que, no caso de Amadeo estão fora do instrumento e podem aproximar-se de pauta musical) pode conduzir à série *Stringed Figure*, de Henry Moore (Fig. 7), e *Relief*, de César Domela (Fig. 8).

²⁷ Sobre a preocupação de Amadeo com os títulos, leia-se o segundo capítulo 2.

²⁸ *Etant Donnés*, uma das imagens mais marcantes da observação mediada por uma fresta, contribuiu com outras obras de Duchamp, como *La Mariée mise a nu par ses célibataires* e *Rotoreliefs*, para enriquecer a discussão em torno do discurso anti-retiniano (Lyotard 2010 [1977], Krauss 1990, 1996 [1994], 94-146).

²⁹ Em contextos curatoriais, encontram-se mecanismos de visualização das obras através de um buraco ou numa parede ou numa caixa, como se via na exposição *A Perspectiva das Coisas. A Natureza-morta na Europa 1840 – 1955* (de Outubro de 2011 a Janeiro de 2012, no Museu Gulbenkian). O acto de espreitar a imagem/obra de arte num espaço público é, igualmente, experimentado em *Etant Donnés*: “it should be obvious (...) that Duchamp’s ‘voyeur’ is also – like Sartre at his keyhole – a prey to the intervention of the Other. For Duchamp, (...) willed that the scene of *Etant Donnés* be set within a museum, which is to say, within an unavoidably public space. And this means that the scenario of the voyeur caught by another in the very midst of taking his pleasure is never far from consciousness as one plies the peepholes of Duchamp’s construction, doubly become a body aware that its rearguard is down.” (Krauss 1996 [1994], 118). Ainda nesse âmbito, é pertinente a reflexão de Jean Paul Sartre sobre a descoberta do sujeito atrás do buraco da fechadura (Sartre 1993 [1943], 270-272). Como Krauss expõe, a aversão de Marcel Duchamp às preocupações formais/sensoriais do Modernismo produziram, nalguns historiadores de arte, a associação de Duchamp a um intelectualismo justificado pelo enaltecimento da *cosa mentale* e da massa cinzenta, nas entrevistas a Pierre Cabanne (Duchamp 1990 [1966]). A observação encenada em *Etant Donnés* permite, na argumentação de Rosalind Krauss, reintroduzir o corpo no discurso cerebral e propor uma “visão orientada pelo desejo” que conjuga a teoria psicofisiológica da visão, de Helmholtz, com a teoria psicanalítica (Krauss 1996 [1994], 135).

ços voyeuristas, como se vê num quadro de Wolfgang Heimbach e em *Rear Window*, de Hitchcock (Figs. 15 e 16), a janela e o buraco da fechadura diferem na qualidade da visão. Ver pelo buraco da fechadura impõe uma posição tensa (por estar abaixo do nível dos olhos, pelo esforço infringido à vista quando se opta por fechar um olho, pelos vários motivos que levam o corpo a esconder-se), selecciona uma reduzida porção da realidade e ocorre, geralmente, num período de curta duração. A *janela* oferece um panorama mais amplo e, numa situação regular, não força o corpo a adoptar posições desconfortáveis.

O quadro de Amadeo não revisita as configurações formais da maioria dos exemplos de buracos da fechadura e, muito menos, sustenta uma conotação voyeurista. Por enquanto, “*Trou de la Serrure*” permite apenas a reconstituição de *um acto de visão*.

PARTO DA VIOLA, o segundo momento do título – aquele que abrevia o quadro –, insere-se numa série de obras unidas pelo animismo dos objectos (França 1986 [1957], 114) (Figs. 17 e 18).³⁰ É certo que o animismo não se reduz, aqui, ao trabalho de parto enunciado pelo título (o disco simultâneo no tampo da viola parece delinear um olho e o cavalete sugere um bico de ave ou um nariz humano estilizado), mas é necessária uma leitura atenta da legenda, de modo a compreender algumas das potencialidades de “*Parto da Viola*”, a única parte escrita em Português.

Se a leitura mais imediata e o confronto com a imagem remetem para o animismo da viola de arco, uma atenção redobrada detecta ambiguidades (tanto pode enunciar uma “*Viola em trabalho de parto*” ou o “*Nascimento de uma Viola*”). Além da ambiguidade envolta no próprio instrumento (progenitor ou nado?), o substantivo “parto” pode tornar-se conjugação do verbo partir: admite a formulação de uma frase (de sujeito subentendido na primeira pessoa do singular) como “*Eu (espectador) parto da viola para ver o quadro*”, ou “*Eu (pintor) parto da viola para fazer o quadro*”.³¹ Da mesma forma que a mão que aponta para a viola no título (Fig. 19), ecoando a simula-

³⁰ Esta questão será aprofundada no sub-capítulo 3.3.

³¹ Em Francês, este leque de sentidos não seria possível, na medida em que o substantivo parto “*accouchement*” inviabilizaria a relação de homonímia com o verbo partir.

ção do tiro do *Manifesto Anti-Dantas*, a composição confere-lhe um protagonismo que *impõe um trajecto do olhar, que parte da viola para as outras figuras*.

É de notar que a mão³² desenhada no registo autógrafo (muito provavelmente de Amadeo de Souza-Cardoso – Fig. 20) e no título do catálogo das exposições de 1916 (Fig. 21) é suprimida, quer em eventos curatoriais, quer no catálogo *online* do CAM.³³ Outro elemento do mesmo registo que se vê elidido em todos os catálogos (até no das exposições de 1916) é uma pauta com uma clave de sol ao contrário. Sem certezas quanto à autoria da anotação, a clave de sol ao contrário introduz pistas que justificam a sua integração na leitura do quadro. Em primeiro lugar, a clave estabelece uma relação com o buraco da fechadura a partir do momento em que reenvia para o seu étimo (do latim: *clave* – chave). Em segundo lugar, o desenho da clave invertida dialoga com vários elementos: a palavra “SOL” que sai da viola (escrita ao contrário, com o “S” e o “L” invertidos); a inscrição “RT” (ou “RL”), sobreposta ao buraco da fechadura, revela-se “TR” (invocando, talvez, TROU) quando lida da direita para a esquerda (sentido contrário ao da leitura na civilização ocidental)³⁴; o posicionamento do buraco da fechadura (comumente enquadrado em primeiro plano e não no fundo); a assinatura “Cardoso” (no canto inferior esquerdo), donde sai uma chave ambígua, próxima das linhas das pautas ou cordas reiteradas no quadro.³⁵ Ela pode ter, ainda, outro alcance – o da consciência da prática interpretativa e dos desafios crípticos da obra de arte. É uma metáfora frequente da *decifração* da leitura global ambicionada.³⁶

BON MÉNAGE pode corresponder às expressões francesas “faire bon ménage” (relacionar-se bem) ou “faire le ménage”, que remete para a lida da casa (a limpeza e a arrumação). A boa ligação pode sempre adquirir um sentido formal (o da combinação de cores e de formas), mas uma leitura atenta da obra de Amadeo de 1915-16 pode ver em *Parto da Viola* um ponto de charneira. Nele confluem três linhas de trabalho: a

³² A mão que aponta será aprofundada no sub-capítulo 3.4.

³³ Centro de Arte Moderna. Fundação Calouste Gulbenkian. [Em linha] Consultado a 29-03-2013. Retirado de: <http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?headline=94&visual=2&langId=2>

³⁴ Sobre os jogos de palavras com “TROU” nos quadros de Picasso, leia-se (Krauss 1998, 23-85).

³⁵ Paul Klee (jogando com a fonética do seu apelido) também articulou a assinatura com a representação de uma chave em *Zerbrochener Schluessel*, de 1938. Para uma leitura mais aprofundada sobre a assinatura na pintura, leia-se (Gandelman 1985).

³⁶ “Panofsky compared Bosch to a locked room: ‘we have bored a few holes through the door’, he writes, ‘but somehow we do not seem to have discovered the key.’” (Elkins 1999, 124).

da representação dos motivos populares (Figs. 22-23) (França 1986 [1957]; Leal 2012; 2013; 2014), a do animismo dos objectos, sobretudo o dos instrumentos musicais; e a da representação da colagem em *trompe l'oeil* (Leal 2012; 2013; 2014). Posto isto, podemos encarar a reunião destes vários mundos como uma “boa relação”.

Tanto *Violino Cereja* (Fig. 24), como *A Luxúria do Violino...* (Fig. 18) relacionam o instrumento com um fruto em falso *papier collé*. “Fraise Avant-Garde” confirma a consciência do referente de uma forma ainda mais explícita: não se trata de representar o morango, mas antes o modo como o fruto é configurado no cubismo de Picasso e Braque. A escolha de “morango vanguardista” parece partilhar do mesmo sentido de humor, da vontade de “pensar a vanguarda e as potencialidades da pintura” que Joana Cunha Leal detectou na apropriação dos discos de Robert Delaunay em jogo nas telas de Amadeo (Leal 2012; 2013; 2014).

O nosso percurso é sintomático de uma tendência para a complexidade, da escrita *intensiva* (dedicada a uma única obra) e da interpretação das imagens como peças de puzzle (Elkins 2005 [1999]).³⁷ A escolha de uma obra de indícios complexos (a consciência do jogo interpretativo, metaforizado pela chave; da representação da representação cubista; a polissemia do título; a relação entre os elementos posicionados “ao contrário”) não procura extrair da complexidade um valor em si mesmo, mas antes oferecer uma alternativa (sustentada pela obra e pela documentação a ela associada) a uma historiografia que sintetizou Amadeo de Souza-Cardoso como pintor instintivo, a par de Eduardo Viana (França 2009 [1974]; Gonçalves 1988).³⁸

Mas em que sentido pode a viola de arco de Amadeo partir para a revista *Orpheu*? E como é possível traçar um retrato de *Orpheu*, tendo em conta a sua heterogeneidade e as suas múltiplas colaborações, algumas delas carentes de um estudo aprofundado e actualizado? Como conjugar estes impasses com as fragilidades da integração de Amadeo de Souza-Cardoso em *Orpheu*?³⁹

³⁷ Neste caso, a montagem do Puzzle é bastante orientada pelos registos textuais, não por desprezo pelas restantes “peças” que não se inscrevem no título, mas pela relação a estabelecer com a revista *Orpheu*.

³⁸ “Fernando Pessoa era intelectual e Sá-Carneiro era sensual. Intelectuais eram Santa-Rita e Almada; instintivos eram Eduardo Viana e Amadeo.” (Gonçalves 1988, 94)

³⁹ Leia-se a “Introdução” e o capítulo 2 “*Orpheu* entre Almada e Pessoa”.

O Sensacionismo tornar-se-á, ao longo deste capítulo, sinédoque de *Orpheu*, na medida em que permite que o trabalho de Amadeo dialogue com um corpo teórico minimamente estável (apesar das variações, contradições e incompletudes das propostas de Pessoa formuladas em esboços, listas inacabadas e fragmentos).

Embora Fernando Pessoa tenha frisado a independência dos colaboradores de *Orpheu*,⁴⁰ confere à revista a função de órgão do movimento sensacionista: “Quer saber então o que é *Orpheu*? *Orpheu* é o órgão de aquillo a que eu chamo, por conveniencia de curta definição, o sensacionismo” (Pessoa 2009 [s/d], 75). A partir daí, desenvolve uma tentativa de definição do movimento:

O sensacionismo é a arte que expontaneamente surgiu aqui em Portugal, entre um grupo de poetas e de literatos a quem eu pertenço e ha mais tempo mesmo do que o grupo existe. Chamo sensacionismo a esta nossa arte, que me parece a unica propria da nossa epocha. É uma arte completa no tempo, e num espaço, e também dentro de si-propria; uma arte synthese de nações e de epochas e de artes. (Pessoa 2009 [s/d], 75)

Noutro fragmento, posterior à recusa do pai de Mário de Sá-Carneiro em financiar *Orpheu 3*, Pessoa reitera:

Circunstancias varias, sobretudo de ordem financeira, conduziram à suspensão temporaria da revista trimestral *Orpheu*. Essa revista, porém, era interprete do Movimento Sensacionista.

Todos aqueles cujo esforço auxilie o Sensacionismo poderão colaborar em *Orpheu*. (Pessoa 2009 [1915], 70-71)⁴¹

⁴⁰ “Os artistas de ORPHEU pertencem cada um à eschola da sua individualidade propria, não lhes cabendo portanto (...) designação alguma collectiva. As designações collectivas só pertencem aos syndicatos, aos aggrupamentos com uma idéa só (que é sempre nenhuma) e a outras modalidades do instinto gregario, vulgar e natural nos cavalos e nos carneiros” (Pessoa 2009 [s/d], 69).

⁴¹ Outro excerto idêntico (na sequência da suspensão da revista) reforça a coincidência entre *Orpheu* e o Sensacionismo: “Para que não se diga que o Movimento Sensacionista portuguez quedou infructifero, iremos publicando, em plaquettes, varias composições dos notaveis e originaes artistas de que o nosso Movimento é composto.” (Pessoa 2009 [1915], 74).

Um esclarecimento da aparente contradição entre a autonomia dos membros de *Orpheu* (Pessoa 2009 [s/d], 69) e o elemento unificador introduzido pelo sensacionismo é dado noutra apontamento:

Emprego essa palavra [Sensacionismo] dando um valôr de definição e não de escola, um valôr análogo ao da palavra romantismo, por exemplo, e não comparavel ao das palavras symbolismo, futurismo ou cubismo, movimentos designatorios de escolas e correntes estreitas e fechadas.⁴² (Pessoa 2009 [s/d], 76).

Os últimos excertos clarificam a relação entre o Sensacionismo e *Orpheu* e indicam uma vontade de *síntese* (de tempos, nações, períodos/movimentos artísticos e artes). A esta síntese (intensificada no Interseccionismo)⁴³ acrescenta-se um programa de *interacção com vários campos* – sensacionismo como filosofia estética; atitude social; corrente nacional; inovação estética; perante a psiquiatria; perante a crítica literária; perante a sociologia (Pessoa 2009 [s/d], 165)⁴⁴ – e *com vários princípios*: “Todo o objecto é uma sensação nossa; Toda a arte é a conversão duma sensação em objecto; Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação”.⁴⁵

A sensação (enquanto palavra) não só serve de base para a formação da palavra Sensacionismo, como tem implicações na obra pessoana ao nível do funcionamento da escrita (cristalizado na célebre “Autopsicografia” e em “Isto”) e da heteronímia (condensada no imperativo “Sentir tudo de Todas as Maneiras”):

A única maneira de teres sensações novas é construíres-te uma alma nova. Baldado esforço o teu se queres sentir (de) outras cousas sem sentires de outra maneira, e sentires de outra maneira sem mudares de alma. Porque as cousas

⁴² Ainda assim, Pessoa assume os estímulos cubistas e futuristas na criação do sensacionismo (Pessoa 2009 [s/d], 151).

⁴³ Questão mais aprofundada no sub-capítulo 3.1.

⁴⁴ Além das várias contribuições disciplinares, Pessoa subdivide o Sensacionismo em vários movimentos: Paulismo, Interseccionismo, Atlantismo, Arabismo, Neo-paganismo. Para uma leitura global destes “ismos”, leia-se (Pessoa 2009). Sobre o arabismo em Pessoa, leia-se (Boscaglia 2012).

⁴⁵ Arquivo Pessoa. [Em linha] Retirado de: <http://arquivopessoa.net/textos/4038>

são como nós as sentimos (...) e o unico modo de haver cousas novas, de sentir cousas novas [é] haver novidade no sentil-as. (...) (Pessoa 2009 [s/d], 502)

Mas de que *tipo de sensação* (ou de sensações) se trata? E como pode a sensação do projecto de Pessoa e de *Orpheu* reconduzir a *Parto da Viola*?

Grande parte do discurso de Pessoa assenta na valorização das sensações abstractas:

o sensacionismo nota as duas especies de sensações que podemos ter – as sensações aparentemente vindas do exterior, e as sensações aparentemente vindas do interior. E constata que ha uma terceira ordem de sensações resultantes do trabalho mental – as sensações do abstracto.

Perguntando qual o fim da arte, o sensacionismo constata que elle não pode ser a organização das sensações do exterior, porque esse é o fim da sciencia; nem a organização das sensações vindas do interior, porque esse é o fim da philosophia; mas sim, portanto, a organização das sensações do abstracto. A arte é uma tentativa de crear uma realidade inteiramente diferente d'aquella que as sensações aparentemente do exterior, e as sensações aparentemente do interior nos suggerem.⁴⁶ (Pessoa 2009 [s/d], 171-172)

É importante explicitar que o termo abstracto não significa, neste caso, a recusa da figuração que caracteriza alguma da produção pictórica modernista.⁴⁷ Refere-se, como se depreende da continuação do excerto supracitado e de outros textos, ao trabalho mental (daí abstracto) próprio da *consciência da sensação* dos objectos e, sobretudo, a *consciência da consciência* da sensação, etapa que imprime um valor crítico,

⁴⁶ Existe, contudo, uma curiosa contradição ou, muito possivelmente, uma paródia interna a este discurso: “Toda a tendencia da arte tem sido intellectualisar a sensação ou o sentimento. Propomo-nos inverter este processo, e sensacionar a intelligencia. Em vez de partirmos da sensação, partirmos da ideia; em vez de empregarmos a intelligencia como mediador plástico, empregarmos a sensação.” (Pessoa 2009 [s/d], 181)

⁴⁷ “a arte deve obedecer a condições de Realidade (isto é, deve produzir cousas que tenham, quanto possível, um ar concreto, visto que, sendo a arte criação, deve tentar produzir quanto possível uma impressão analoga à que as cousas exteriores produzem). (...)

A arte, devendo reunir, pois, as trez qualidades e Abstracção, Realidade e Emoção, não pode deixar de tomar consciencia de si como sendo a concretisação abstracta da emoção. (Pessoa 2009 [s/d], 172).

auto-consciente, que se manifesta no próprio envolvimento teórico de Fernando Pessoa e que potencia a expressividade artística:⁴⁸

Para passar de mera emoção sem sentido à emoção artística, ou susceptível de se tornar artística, essa sensação tem de ser intelectualizada. Uma sensação intelectualizada segue dois processos sucessivos: é primeiro a consciencia d'essa sensação, e esse facto de haver consciencia de uma sensação transforma-a já numa sensação de ordem diferente; é, depois, uma consciencia d'essa consciencia, isto é: depois de uma sensação ser concebida como tal – o que dá a emoção artística – essa sensação passa a ser *concebida como intelectualizada, o que dá o poder de ela ser expressa*.⁴⁹ (Pessoa 2009 [s/d], 174) [Itálicos acrescentados]

As sensações dos objectos (exteriores – concretos/sensíveis ou interiores – do foro psicológico/mental, emoções e sonhos) constituem a matéria-prima da actividade artística, cujo processo se esquematiza no cubo da sensação.⁵⁰

Pessoa dá, ainda, orientações do tratamento literário:

(1) *Dar as sensações simples com simplicidade sem as transformar em perceptíveis: “Toda a sua carne tinha vontade de fechar os olhos”* (Da novella ine-

⁴⁸ “Temos, pois: (1) A sensação, puramente tal. (2) A consciência da sensação, que dá a essa sensação um valor, e, portanto, um cunho estético. (3) A consciencia d'essa consciencia da sensação, de onde resulta uma intelectualização de uma intelectualização, isto é, o poder de expressão”. (Pessoa 2009, [s/d], 174) Como apontou José Gil (Gil 1987, 35), a seguinte passagem do *Livro do Desassossego* elucida bem o impacto da consciência na percepção da sensação pessoana: “Em mim foi sempre menor a intensidade das sensações que a intensidade da consciência delas. Sofri sempre mais com a consciência de estar sofrendo que com o sofrimento de que tinha consciência.” (Pessoa 2011 [s/d], 127)

⁴⁹ Para um desenvolvimento mais aprofundado desta questão, leia-se (Gil [1986]). No recente *Colóquio Internacional O Dia Triunfal de Fernando Pessoa* (de 6 a 8 de Março de 2014, na Fundação Calouste Gulbenkian), Gustavo Rubim comentou a aplicação deleuziana na interpretação de Pessoa por José Gil e, sobretudo, o modo como Eduardo Prado Coelho nela projectou um novo paradigma dos Estudos Pessoaanos.

⁵⁰ “Contents of each sensation: (a) Sensation of the exterior universe; (b) sensation of the object sensed at the time; (c) objective ideas associated therewith; (d) subjective ideas associated therewith (state of mind at the time); (e) the temperament and mental basis of the senser; (f) the abstract phenomenon of consciousness” (Pessoa 2009 [s/d], 152). Neste âmbito, leia-se a proposta de aplicação do cubo aos poemas de Alberto Caeiro (Hatherly 1979).

dita “Misterio” de Mario de Sá-Carneiro). A hora sabe a ter-sido” (De (...) “Hora Absurda” de F[ernando] P[essoa]).

- (2) *Dar as cousas complexas como complexas.* “As janellas abertas continuam cerradas” (De “Eu-proprio o outro”, conto inedito de M[ario] de S[á]-C[arneiro])
- (3) *Todas as formas da sensação são traduzíveis em outras conforme o lado d’onde são sentidas.*
- (4) *Todas as formas da sensação teem estados diversos comparados aos trez estados da materia.* Assim temos passagem da sensação do solido para o liquido:

A côr já não é côr, é som e aroma.

A passagem do liquido para o solido

O aroma endoideceu, upou-se em côr, quebrou.

- (5) *Todas as sensações teem duas formas – estatica e dinamica* “Os sons rangem-me n’outros aromas. Sinto as côres n’outras direcções” (Eu-p[roprio] o outro)

(...)

- Côres, sons, aromas, idéas, sentimentos, as n[ossas] sensações internas mas externas, só são diferentes quando considerados staticamente; logo que se considerem dynamicamente, passam a ser interconvertíveis, especialmente consoante a rapidez da sua vibração de sentidos. (Pessoa 2009 [s/d], 114)

E é neste tópico da sinestesia que se concretiza o primeiro contacto com o Sensacionismo. Se a importância dada à *intelectualização da sensação* (o ponto culminante do processo artístico de Pessoa) parecia entrever um desprezo pelos componentes sensoriais mais elementares (associados aos órgãos dos sentidos), a poesia de Alberto Caeiro⁵¹ e outros escritos de Pessoa dignificam o papel das “sensações externas” (aquelas estimuladas por objectos exteriores, através dos órgãos sensoriais, por oposição às sensações interiores, do foro psicológico). Leiamos o comentário à poesia de Caeiro por Álvaro de Campos:

⁵¹ Leia-se, por exemplo, a comparação entre Caeiro e Cézanne no que concerne à visão (Martins 1997, 30).

Acho que está gasta a poesia amorosa, a poesia sentimental, a poesia patriótica, a poesia da natureza, a poesia de (...) — está gasta toda a poesia que é poesia de tal coisa ou de *tal outra* coisa. Só não está gasta a poesia das sensações, porque as sensações são individuais e as individualidades nunca se repetem. Devemos, creio, tentar dar o mais completamente possível uma expressão às nossas sensações. As nossas sensações individuais não são as de amor, as de ódio (...) — porque essas são demasiado semelhantes em todos os homens, e só pode haver variação na expressão delas, pelo qual processo a arte fatalmente se formaliza, se plasticiza em excesso. *O que é bem nosso nas sensações, as sensações que são bem nossas, são as sensações directas, as que não têm carácter social, as que vêm directamente de ver, ouvir, cheirar, palpar, gostar,* e as sensações de vidas previamente vividas, provindas do nosso passado que é só nosso, em cada um de nós só dele essas sensações provêm, por contraditórias, absurdas, desumanas que sejam.⁵² [Itálicos acrescentados]

As sensações visuais, auditivas, gustativas, olfactivas e tácteis são pertinentes, segundo Pessoa/Campos, por libertarem a literatura das convenções associadas aos registos sentimentais. Ao privilegiar a sensação, dificulta-se o acesso à obra, orientada por experiências individuais e sujeita a tratamentos que lhe conferem vários graus de estranheza: sinestésias que *transitam do estado sólido para o líquido* e vice-versa; a *atribuição de um sabor a uma medida cronológica* (“a hora sabe a ter-sido”); e a *propagação da visão por todo o corpo* (“toda a sua carne tinha vontade de fechar os olhos”). Outro fragmento, a propósito de *Orpheu*, acentua esta via:

Para *Orpheu*

O Sensacionismo

Sentir é criar.

Sentir é pensar sem ideias, e por isso sentir é compreender, visto que o Universo não tem ideias.

⁵² Álvaro de Campos, “O que eu adoro nos seus versos não é o sistema filosófico...”, 1917. Arquivo Pessoa. MultiPessoa. [Em linha] Retirado de: <http://arquivopessoa.net/textos/3978>.

Vêr, ouvir, cheirar, gostar, palpar — são os unicos mandamentos da lei de Deus. Os sentidos são divinos porque são a nossa relação com o Universo, e a n[ossa] relação com o Universo é Deus. (...) (Pessoa 2009 [s/d], 177)⁵³

Esta apresentação do Sensacionismo está longe de congregar todas as suas vertentes, de as aprofundar e problematizar, mas um trajecto mais completo correria o risco de perder de vista o quadro de Amadeo de Souza-Cardoso e de fornecer informação pouco relevante para o cotejo que se segue.⁵⁴

Os elementos que o título de *Parto da Viola* destaca, – um buraco da fechadura, uma viola de arco e um morango –,⁵⁵ remetem para experiências sensoriais. Como se viu, o buraco da fechadura pode reconstituir o acto de espreitar por uma fresta, apontando, assim, para um determinado tipo de *visão*, a viola de arco, associada às cordas (ou pautas) e à transposição da notação musical para o registo verbal (a nota SOL ao contrário)⁵⁶, sugere uma alegoria da música, *da audição*, e o morango pode apelar ao *gosto*.⁵⁷ As olarias (não contempladas explicitamente no título) podem, ainda, inscrever-se neste discurso. Ao interpretar algumas naturezas-mortas de Zurbarán, Norman Bryson detém-se perante encenações do tacto (quando conjectura sobre as intervenções da mão na modelagem das olarias e a dificuldade ou facilidade de agarrar os objectos dispostos na mesa), do aroma e do gosto dos alimentos expostos (Figs. 26 e 27):

⁵³ Sobre a sensação visual, Pessoa escreve: “A sensação mais simples é a de uma attenta /visão/ do exterior, d’um objecto. Ora esta /visão/, longe de simples = sensação do objecto + sensação da n[ossa] experiencia passada atravez das quaes o vemos. De maneira que, para dar bem o objecto que estamos vendo, é preciso – 1º decompor a sensação d’elle em (a) sensação d’elle propriamente dita, e (b) sensações evocadas por elle, atravez das quaes elle é visto” (Pessoa 2009 [s/d], 147).

⁵⁴ Para uma compreensão mais vasta e complexa do sensacionismo, leia-se (Lopes 1971, Barrento 1986, Gil 1986, Costa 1990, Pizarro 2009, Pizarro 2011).

⁵⁵ Nesta fase, a representação do *papier collé* pode ser deixada para segundo plano.

⁵⁶ “LA” pode, igualmente, referir-se ao artigo definido singular em francês [la], algo que seria facilmente enquadrado nos títulos bilingues de Amadeo.

⁵⁷ Sensação rica no campo da Estética devido à ambiguidade transversal a várias línguas, ou seja, pela simultânea significação de *paladar* e de *bom gosto*. Leia-se, neste âmbito, o artigo “Du Cubisme” (Gleizes e Metzinger 2008 [1912]) e (Antliff 1993, 44), e veja-se o quadro de Metzinger, *Le Gôuter*, 1911 (Fig. 25).

The eye not only reads for contour and volume, it weighs things: here the instruments are the muscles of the arm and the hand. (...) here the sensing units are the fingertips. (...) One is much more aware of the human hand in establishing the scene. The latter painting highlights the careful placement of the fruit and the spring of orange-blossom, and invokes the fragrance of the rose and the aroma of the chocolate once these are lifted from their space and savoured. (Bryson 2001 [1990], 72)

O confronto com alguns exemplos da História da Pintura (como *Les Cinq Sens*, de Jacques Linard – Fig. 28 – e *Visão e Cheiro*, de Jan Brueghel “O Velho” – Fig. 29) permite encontrar uma tradição pictórica de representação da sensação e, na natureza-morta de Linard, de *associação da sensação às artes*.⁵⁸ *a audição é dada pelo instrumento e pela partitura; são os signos da música (arte) que reenviam para a sensação que produz*.⁵⁹

É possível equacionar um comentário visual (com poucas intervenções verbais em *stencil*) à relação entre sensação e arte em Amadeo de Souza-Cardoso.⁶⁰ E é igualmente possível invocar outras obras, nomeadamente *Coty* (Fig. 30) (tela onde se inscrevem uma marca de *perfume*, a *stencil*, e pedaços de espelhos colados que admitem um discurso sobre a *visão* (Gonçalves 2006, 28)), *Entrada* (Fig. 31) e *Guitarra e Máscara*

⁵⁸ Recordem-se as palavras de Pessoa: “A base de toda a arte é a sensação.” (Pessoa 1966 [1916?], 192)

⁵⁹ O tratamento da sensação, em *Parto da Viola*, parece aproximar-se de traços que caracterizam a alegoria, na perspectiva de Craig Owens: a *fragmentação*;⁵⁹ a *confusão entre linguagens visuais e verbais* (neste caso, manifesta-se no confronto com a obra que leva a interpretação a ultrapassar a abordagem formalista, entrando em conflito com o discurso modernista assente na pureza do *medium* e com o anti-academismo que associa directamente a alegoria à tradição);⁵⁹ e uma *propensão “meta-textual”* que se concretiza em *comentários do objecto a si próprio* (Amadeo incorpora elementos que sugerem um comentário à interpretação, à representação e, finalmente, à *relação entre arte e sensação*). A invocação de Owens deve ter em consideração o resgate de autores, como Walter Benjamin (Santos 2012), e a sua inserção no fervor experimental da revista *October*. Como notou Elkins, a argumentação de Owens é altamente fragmentada e precipitada, nalguns pontos. Leia-se, nesse âmbito “What is interesting Writing in Art History: Rosalind Krauss”. [Em linha] Retirado de:

<http://305737.blogspot.pt/2013/06/chapter-51-rosalind-krauss.html>

⁶⁰ Comentário que, como se referiu, não é inédito na História da Pintura e que não esquece signos caros ao repertório das naturezas-mortas cubistas, sobretudo no que diz respeito à fragmentação dos instrumentos musicais e a circulação dos seus elementos – os *f's*, as cabeças de guitarras, os cavaletes –, e aos frutos em *papier collé*.

(Fig. 1), ambas de 1917. Se interpretarmos a inscrição “LA” como nota musical (Figs. 1 e 31), a sensação musical é dada verbalmente.

A razão pela qual se toma, nesta fase, *Parto da Viola* como termo de comparação com o Sensacionismo reside no potencial sinestésico anunciado pelo buraco da fechadura. Enquanto a visão da janela albertiana ou da sugestão de espelho de *Coty* propõem um tipo de visão que inclui uma barreira sonora (a janela pode ser fechada por um vidro e a imagem espelhada não se sincroniza com um som), o buraco da fechadura é *uma fresta por onde se espreita e por onde se escuta*. Permite simultaneamente ver (com uma certa dificuldade, tendo em conta a sua reduzida dimensão) e ouvir (com melhor qualidade do que com o vidro da janela). Como observou Jean-Paul Sartre, atrás da porta “um espectáculo (...) propõe[-se] como 'a ver', uma conversa como 'a ouvir'” (Sartre 1993 [1943], 270). Também em *Nome de Guerra*, Almada descreve uma cena de escuta através do buraco da fechadura:

A Judite saiu da cama completamente nua e foi encostar o ouvido ao buraco da fechadura. O Antunes ouvia as vozes crescerem, mas não sabia senão que Judite estava a escutar. Aquela posição da mulher nua chocou-o. (...) A franqueza com que exhibia o seu corpo nu era bem diferente da impressionante posição de escutar à porta. Lembrava-se o Antunes de que mais do que uma vez o seu entusiasmo o levava a prometer-lhe casamento. Porém, agora, via que a sua mulher não podia escutar às portas, que a sua mulher não tinha nada que indagar dos buracos das fechaduras. (Negreiros 2006 [1938], 73-74)

Embora seja conhecida a apologia da visualidade de Almada Negreiros, este excerto sublinha a vertente auditiva do buraco da fechadura.⁶¹ Um esboço de *visão de música* (já sem a presença de um buraco da fechadura) encontra-se, por exemplo, no seguinte verso de Fernando Pessoa: “Vejo, a chorar, / O que essa música me entrega”. Aqui, a música recupera imagens da memória de infância, turvando a vista de lágrimas (Pessoa 1993 [1935], 137).

⁶¹ Enquanto a visão é directa (a de Antunes que observa, incomodado, a posição de Judite), a audição é ampliada pelo buraco da fechadura. Contrariamente a *Étant Donnés*, esta cena coloca a mulher nua atrás da fresta.

No catálogo das exposições de Amadeo, em 1916, apresentava-se o título *Música Surda*, atribuído a um quadro em depósito no Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso (Fig. 32) sujeito ao diálogo com outro quadro sobre músicos (Fig. 33). Independentemente da correcção da atribuição, o título é estranho, pelo modo como a deficiência auditiva animal adjectiva uma arte sonora, o que resulta num animismo e num aparente oxímoro (até vir à memória o caso de Beethoven, que concilia um estado avançado de surdez com a composição e a prática musical). Pensando na pintura ou na fotografia, mais facilmente se equacionaria uma ideia de *música muda, silenciosa*. Ao incluir partituras, lou etras de canções (como em *A Canção de Açude* - Fig. 34) e notas (Figs. 1 e 31), a tela *remete mentalmente para sons*, mas continua a ser incapaz de os reproduzir como um instrumento ou como a voz humana, continua a ser incapaz de os reproduzir enquanto *sensação sonora*.⁶² Uma hipótese de interpretação (que não resolve totalmente a conjugação da música com a surdez) pode encontrar na insuficiência do aparelho sensorial do receptor auditivo uma metáfora da *incapacidade do receptor visual ouvir mentalmente (através do conhecimento musical e da imaginação) a música que a tela ensaia*.⁶³ Por outro lado, é possível considerar uma via de *questionamento dos limites da pintura na representação dos signos e das cenas musicais*: não há arcos nem cordas nos instrumentos de Amadeo. Os arcos são uma linha invisível (Fig. 33), ou totalmente inexistente (Fig. 32); as cordas, quando existem, estão dispersas pela composição. *Música Surda* (Fig. 32) perde o gesto de execução de “*Músicos*” (Fig. 33): uma mão agarra o violino enquanto a outra repousa inerte. Com a ausência das peças e dos gestos que produzem som, Amadeo pode fornecer indícios da impossibilidade do tratamento musical pictórico ou da necessidade de colmatar esses intervalos com a imaginação.

⁶² Um quadro associado a uma instalação sonora, a uma *performance* ou aproveitado como fotograma de um filme (perdendo, no último caso, a sua aura) pode ganhar, através da sincronização e da confusão de *media*, um efeito sonoro artificialmente montado.

⁶³ Ao contrário de uma relação entre música e pintura modernista que se constrói pela via da abstracção (epitomizada por Kandinsky), a obra de Amadeo de Souza-Cardoso permite pensar essas questões através da figuração e do recurso à palavra.

Desconhecem-se as reproduções dos quadros de Amadeo que figurariam na *Orpheu 3*.⁶⁴ Segundo os planos de Pessoa (Fig. 35), consistiriam em 4 *hors-textes duplos*. Fernando Pessoa tencionava, ainda, incluir poemas de Camilo Pessanha no terceiro número da revista (Pessoa 2009 [1915], 382-384). Apesar das provas da *Orpheu 3* terem sido encontradas e editadas (Seabra 1983, Saraiva 1984, AA.VV. 1989), não continham os poemas de Pessanha.

Amadeo e Pessanha convergem um pouco quando se coloca *Parto da Viola* ao lado de um poema sobejamente conhecido que viria a ser publicado, em 1916, na revista *Centauro*, sob o título de “Os Violoncelos”:⁶⁵

Chorai, arcadas,
do violoncelo,
convulsionadas,
— pontes aladas
de pezadelo...

(...)

Urnas quebradas!
blocos de gelo...
chorai arcadas,
despedaçadas,
do violoncelo.⁶⁶

O poema de Pessanha cria uma atmosfera disfórica, muito mais sombria do que a do quadro de Amadeo. Aproximam-se pelo animismo do instrumento (no caso de Pessanha, através do recurso metonímico, que transfere a tristeza da melodia executada para o violoncelo). O instrumento centraliza uma cena de fragmentação e de inúmeras imagens; as próprias “arcadas” (os arcos) do violoncelo despedaçam-se, à seme-

⁶⁴ Almada afirma, em *1915 Orpheu 1965*, que as fotografias de quadros de Amadeo destinados a *Orpheu 3* se encontravam na sua posse (Negreiros 1965, 12).

⁶⁵ Este poema de Pessanha era, efectivamente, um dos que Pessoa tencionava publicar em *Orpheu 3*. Cf. Carta de Fernando Pessoa a Camilo Pessanha (Pessoa 1999 [1915], 185).

⁶⁶ Transcreve-se a versão da revista *Centauro* (Pessanha 1982 [1916], 15-16).

lhança do quadro de Amadeo onde abundam as cordas e as pautas, sempre fora do instrumento, interagindo com outros signos.

Mesmo que *Parto da Viola NÃO* estivesse destinado à publicação em *Orpheu 3* e que nunca se comprove a selecção de quadros para esse fim, a formulação de uma hipótese que faça dialogar as obras de Amadeo com as de outros elementos associados à revista dirigida por Pessoa e Sá-Carneiro ou a teorias, como o Sensacionismo, não deve depender exclusivamente desses factores. Interessará muito mais o discurso que se pode produzir com o que conhecimento sobre *Orpheu* e o Modernismo à disposição no século XXI do que adiar o problema da colaboração de Amadeo por falta de verificação documental. Um exemplo: se as duas reproduções de quadros de Amadeo que figuram na *Portugal Futurista* (respectivamente *Pharol Breton* e *Cabeça negra*, de 1914 – Figs. 36 e 37) não tivessem sido publicadas, dificilmente se aproveitariam para estabelecer uma relação com o Futurismo, ou melhor, para estabelecer uma relação que encaixe naquele perfil futurista de enaltecimento da velocidade e de “ruptura”. *Pharol Breton* assemelha-se a uma figura humana; *Cabeça negra* insere-se num conjunto de cabeças de 1914.⁶⁷ Não se pretende, com isto, afirmar que Amadeo e Santa-Rita revelam incapacidade de assimilar o Futurismo, mas que na altura poderiam ter concebido outros modos de associar as suas obras aos movimentos de vanguarda e de as fazer distinguir dos enunciados parisienses de tal forma que ainda hoje dificultam a produção de um estudo comparado sobre elas.

A maioria dos colaboradores de *Orpheu* não tinha grandes noções do Sensacionismo (e Amadeo, que pouco terá convivido com eles, ainda menos).⁶⁸ Além de poucos artigos (como um publicado na revista *Athena* em 1924),⁶⁹ os textos sobre Sensacionismo começaram a ser publicados em 1966 (Pessoa 1966) e foram expandidos até aos mais recentes esforços editoriais (Pessoa 1990, Pessoa 1993, Pessoa 2009). A colaboração de Amadeo foi combinada antes de conhecer os membros de *Orpheu* (provavel-

⁶⁷ Leia-se, a propósito das Máscaras e das Cabeças de Amadeo (Dias 2011, 48-87).

⁶⁸ A anedota do concerto paulista narrada na correspondência de Sá-Carneiro regista o secretismo em torno do Sensacionismo: “Há o seguinte: ontem o Ruy Coelho e o Dom Tomás lembraram-se de fazer uma sessão de música moderna sobre paulismo: poesias minhas, suas e do Guisado. Logo foi dito que antes da audição palavras deveriam ser pronunciadas. Até aqui vai muito bem. Agora suponha você que o menino idiota A. Ferro foi hoje dizer aos maestrinos citados que o paulismo, a sério, era o interseccionismo. Como raio o sabia ele?” (Sá-Carneiro 2001 [1914], 161)

⁶⁹ Um excerto desse artigo será analisado no capítulo 2 “Entre Almada e Pessoa”.

mente, através de José Pacheco),⁷⁰ podendo muito bem concretizar-se em quadros que obscurecessem qualquer comparação com o Sensacionismo.

A relação com *Parto da Viola* permite equacionar níveis de representação e de pensamento da sensação, cara ao movimento que alimentou o projecto de *Orpheu*. Contudo, as formas de tratamento da sensação potenciadas pela obra de Amadeo não têm de coincidir perfeitamente com todos os itens da proposta sensacionista.⁷¹ Por exemplo, se existe algum momento de transição de um estado líquido para um estado sólido, ele não parece ser dado nos mesmos termos sinestésicos das orientações de Pessoa. Essa nota poderá ser assinalada pela pastosa tinta cinzenta que se cristalizou numa gota, em *Guitarra e Máscara*, de 1917 (Fig. 1). O percurso da tinta que escorre até à gota fossiliza a passagem do líquido ao sólido, põe a nu a materialidade da pintura e deixa suspensa uma hipótese de textura. Aqui as sensações em estado gasoso (som e perfume) não se fundem nas sensações em estado líquido ou sólido (cor, alimentos) e vice-versa. Apenas a cor, ou melhor, a tinta é submetida a esse processo.

O interesse pela sensação não se circunscreve ao Modernismo Português; é recorrente em disciplinas que ultrapassam os âmbitos da Psicologia e da Neurologia. Está presente na Filosofia,⁷² na História da Arte (por exemplo, no Impressionismo, em

⁷⁰ A edição *facsimilada* da *Portugal Futurista* apresenta uma carta de Amadeo a José Pacheco datada de 11 de Novembro de 1916. Pelo conteúdo, percebe-se que se mantinham em contacto: “Enviei-lhe há dias um livro de reproduções e catálogo da minha exposição no Porto. (...) Não me tem posto V[ocê] ao corrente do movimento da sua Galeria, parece-me que teria mais sucesso se o J[osé] Pacheco organizasse exposições individuais.” (Souza-Cardoso 1990, s/p). Durante a sua estadia em Lisboa no âmbito da Exposição da Liga Naval, Amadeo conta ao tio: “[a] exposição, assim aparecida de repente sem auxílio nem comunicação com artistas, tem atraído a mim os novos interessantes. Escusado será dizer-lhe que antes da abertura, guardei um silêncio absoluto e não comuniquei com ninguém a não ser com as pessoas para as quaes trazia recomendações suas e o Lopes.” (Souza-Cardoso 1983 [1916], 71).

⁷¹ Como já se referiu, Fernando Pessoa promove a independência dos colaboradores, em vários momentos. Na sua correspondência, pronuncia-se também sobre divergências de interpretação do Sensacionismo: “O Raul Leal mostrou-me hontem o trecho do seu Manifesto ou Prefacio, em que se refere ao Sensacionismo. Acho que está muito bem, como expressão de opinião. Claro está que não concordo com a sua interpretação, mas isso nada tem para o caso de que se trata.” (Pessoa 2009 [1915], 392)

⁷² Merleau-Ponty realça entusiasticamente a dimensão perceptiva da arte: “If I accept the tutelage of perception, I find I am ready to understand the work of art. For it too is a totality of flesh in which meaning is not free, so to speak, bound, a prisoner of all the signs, or details, which reveal it to me. Thus the work of art resembles the object of perception: its nature is to be seen or heard and no attempt to define or analyse it, however valuable that may be afterwards as a way of taking stock of this experience, can ever stand in place of the direct perceptual experience.” (Merleau-Ponty 2004 [1948], 95) “A piece of music comes very close to being no more than a medley of sound sensations: from among these

várias práticas e discursos modernistas,⁷³ nas teorias cubistas de Gleizes e de Metzinger,⁷⁴ numa tradição pictórica trans-histórica e numa lista infinda de exemplos), na Literatura,⁷⁵ na Sociologia,⁷⁶ entre outras áreas. Fernando Pessoa apropria-se amiúde das teorias de Kant e de Berkeley,⁷⁷ Robert Delaunay, de Chevreul e de Helmholtz, que anunciava, no fim do século XIX:⁷⁸

A careful observation of the works of the great masters will be serviceable, not only to physiological optics, but also because the investigation of the *laws of the perceptions and of the observations of the senses will promote the theory of art*, that is, the comprehension of its mode of action. (Helmholtz 1908 [1876], 76). [Itálicos acrescentados]

sounds we discern the appearance of a phrase and, as phrase follows phrase, a whole and, finally, as Proust put it, a world.” (Merleau-Ponty 2004 [1948], 99).

⁷³ Sobre a relação entre Modernismo e Sensação, leia-se (Krauss 1985, 52-53, Krauss 1990, Krauss 1996 [1994], 1-30, 95-146).

⁷⁴ “As for visual space, we know that it results from the harmony between sensations of convergence and those of accommodation. (...)”

To establish pictorial space, we must have recourse to tactile and motor sensations and to all our faculties. It is our entire personality that, in contracting or expanding, transforms the picture plane. As that plane, in reaction, reflects the personality back upon the beholder’s understanding, the pictorial space is defined: a perceptible passageway between two subjective spaces.” (Antliff e Leighten 2008, 424). Como comentam Mark Antliff e Patricia Leighten, a referência a sensações de convergência e de acomodação em “Du Cubisme” revelam a influência de Henri Poincaré (Antliff e Leighten 2008, 436).

⁷⁵ Baudelaire (no poema “Correspondances”), Verlaine (em “Art Poétique”) e Rimbaud (em “Voyelles”) testam possibilidades de sinestesia e de correspondência entre as artes. Até os manifestos futuristas se promovem uma relação com a sensação (neste caso, indissociável do movimento): “the gesture we would reproduce on canvas shall no longer be a fixed moment in universal dynamism. It shall simply be the dynamic sensation itself”. “Technical Manifesto of the Futurist Painters.” [Em linha] Retirado de: <http://www.unknown.nu/futurism/painters.html>

⁷⁶ George Simmel reflecte acerca dos mecanismos de reserva mental accionados face à invasão de estímulos que começou a caracterizar a vida urbana, a partir da segunda metade do século XIX (Simmel 1918, Clark 1984, Crary 2001 [1999]).

⁷⁷ São inúmeras as referências explícitas e a reflexões sobre Kant, sobretudo nos *Textos Filosóficos*, editados pela Ática. Pessoa, Borges e as suas relações com Berkeley foram alvo das comunicações “Realidade e Representação em Pessoa, Borges e Berkeley”, de Diego Giménez, e “O idealismo de George Berkeley em Fernando Pessoa e em Jorge Luis Borges”, de Roberto Rolandone, proferidas na Conferência “Pessoa e Borges em Lisboa”, decorrida a 24 de Março de 2014, na Casa Fernando Pessoa.

⁷⁸ Para aprofundar a discussão em torno de Delaunay, Chevreul e Helmholtz, leia-se (Krauss 1996 [1994], 123-146).

É por mediar o relacionamento do homem com o mundo, por fornecerem informação (frequentemente ilusória)⁷⁹ e por proporcionarem momentos de prazer (ou de desprazer) que os mecanismos perceptivos estimulam volumosas reflexões ao longo da História da Humanidade. O Modernismo é um dos períodos em que se manifesta essa preocupação.⁸⁰ E, dentro do Modernismo, “Andava qualquer coisa no Ar...” (Barrento 1986, 5).⁸¹

⁷⁹ Pense-se, na “Alegoria da Caverna”, de Platão, e, no campo da História da Arte, na narrativa de Gombrich (*Art and Illusion*) ou nas teorias da *Gestalt*.

⁸⁰ Sobre o papel da atenção na percepção na segunda metade do século XIX e na primeira metade do século XX, leia-se (Crary 2001 [1999]).

⁸¹ Frase com que João Barrento introduz a comparação entre o Sensacionismo Português e o Sensacionismo Alemão (homónimo e contemporâneo). Leia-se (Barrento 1986, 5-13).

2. ORPHEU E O LUGAR DA PINTURA NOS DISCURSOS DE ALMADA E DE PESSOA

“E então como se historia o *Orpheu*?”

(Negreiros 1965, 13)

“Os títulos, em geral, interessavam-me muito. Estava a ficar literário naquela altura. As palavras interessavam-me.”

(Duchamp 1990 [1966], 61)

A foto-montagem “Os Precusores do Modernismo” publicada no *Notícias Ilustrado* em Fevereiro de 1929 parece sugerir (perante o título e os homenageados) a fixação dos rostos do Primeiro Modernismo Português (Fig. 3). Um olhar atento não só acusa omissões (como a de Eduardo Viana), como também aponta para um denominador comum entre figuras retratadas. Todos se relacionam, de forma ou de outra, com *Orpheu*. Se pensarmos no elenco completo da revista, notamos inúmeras ausências: Luís de Montalvor, Armando Côrtes Rodrigues, Ronald de Carvalho, Coelho Pacheco (por vezes, apresentado como um heterónimo de Pessoa), Ângelo de Lima, D. Tomás de Almeida, Ruy Coelho,⁸² que, apesar de não colaborar na revista, planeou e concretizou actividades com o grupo. Amadeo de Souza-Cardoso, que se encontrava na mesma situação de Coelho Pacheco, D. Tomás de Almeida e de Camilo Pessanha (isto é, de todos os que iriam colaborar na *Orpheu 3*), assegura aqui o lugar que esses perderam.⁸³ Além do mérito que lhe é reconhecido actualmente em Portugal e da inscrição

⁸² A relação entre Ruy Coelho e os artistas de *Orpheu* será objecto de estudo da dissertação de mestrado (recentemente concluída) de Edward Luiz Ayres d’Abreu.

⁸³ Georg Rudolf Lind é dos primeiros a hierarquizar a qualidade dos colaboradores de *Orpheu*: “Se compararmos estes versos [de Côrtes-Rodrigues] com os poemas de Pessoa ou de Sá-Carneiro, notaremos facilmente que o Paulismo se dilui neles em meros floreios de retórica” (Lind 1970, 50). Arnaldo Saraiva acrescentará: “Se é desnivelado o valor das colaborações de *Orpheu*, e muito especialmente no número III, também é variada a sua orientação estética, apontada por Pessoa” (Saraiva 1984, XXXVII); “basta lembrar o que escreveu [Sá-Carneiro] em carta de 31 de Agosto de 1915: «A colaboração do

de Amadeo de Souza-Cardoso numa narrativa da vanguarda que se identifica com *Orpheu*, não haverá outros factores que contribuem para a construção de uma imagem do pintor de Manhufe associada a Almada, Pessoa, Sá-Carneiro e Santa-Rita?

A pintura no discurso de Almada sobre *Orpheu*⁸⁴

Orpheu era uma revista literária que contava com a colaboração de um artista plástico (Santa-Rita, no segundo número, Amadeo, no terceiro). No entanto, o modo como Almada recorda *Orpheu*, em 1965, confere uma inesperada importância a Amadeo de Souza-Cardoso⁸⁵ e, conseqüentemente, ao lugar da pintura, colocada ao nível das letras:

Até este momento nada mais disse que «Orpheu» tinha sido o nosso encontro actual das letras e da pintura. É tudo o que queria ter dito. A continuar seria isto mesmo no resultado do «Orpheu». Nenhuma geração *post* «Orpheu» se acusa no da pintura não separada do seu encontro com as letras. «Orpheu» continua. (Negreiros 1965, 13)

Bossa urge obtê-la, mesmo por fraca. O limite da fraqueza deve ser a novela do Dr. Leal inserta no *Orpheu* 2. Daí para baixo nem poemas interseccionistas do Afonso Costa». A «colaboração fraca» podia ser suportada pela «colaboração forte» que, na ausência da de Camilo Pessanha, ficou talvez reduzida às produções do trio Pessoa, Sá-Carneiro e Almada, que bastaria para justificar a saída – e fortuna do *Orpheu*.” (Saraiva 1984, XXXVI).

⁸⁴ Aspecto mais desenvolvido na comunicação “O Amadeo de Almada: discursos sobre Amadeo de Souza-Cardoso e *Orpheu*”, apresentada no “Colóquio Internacional Almada Negreiros”.

⁸⁵ “Amadeo vem de Paris mais vértice de cá. É uma presença de pintura que em Portugal devia estar oficialmente na ordem do dia todos os dias. (...) Mas o encontro das letras e da pintura tinha cá o vértice bem postado na pirâmide em Mário e Amadeo. A base da pirâmide era Fernando Pessoa.” (Negreiros 1965, 9). Este estatuto privilegiado é igualmente notado por José-Augusto França: “Depois de lhe ter apresentado e defendido a exposição recente, num texto famoso (...), Almada eleva o seu amigo aos extremos da idolatria, marcando assim (...) um lugar privilegiado para a expressão pictural na linha herdeira do *Orpheu*” (França 1986 [1957/1974], 204). Leia-se, ainda, a comunicação de Teresa Cristina Cerdeira da Silva no âmbito das narrativas de Almada e de Mário Cláudio sobre Amadeo (Silva 1998).

Almada rapidamente inscreve estas afirmações numa reacção à crítica literária que não equacionou a pintura na história de *Orpheu*: “Seria escusada esta notificação se a crítica ao *Orpheu* alguma vez tivesse dado conta do encontro actual das letras e da pintura, o qual é no *Orpheu* o seu evidente sentido mesmo.” (Negreiros 1965, 18). A conferência realizada por Jorge de Sena (Sena 1982 [1954], 99-107) e a crítica que Almada lhe faz, em entrevista a Manuel Varella,⁸⁶ denunciam uma tónica na literatura (e uma total omissão de Amadeo, no primeiro caso) que também poderá ter estimulado a *reformulação* de Almada.

É importante compreender que Almada sempre enalteceu Amadeo de Souza-Cardoso (ainda durante a sua vida)⁸⁷ e em torno dele criou um culto do génio pintor, mas essa valorização inicial operava num quadro do Primeiro Modernismo: aquela que se lê em “Modernismo”, (Negreiros 2006 [1926], 133-147), e em “Pioneiros” (Negreiros 1992 [1934], 55-58). Quando escreve sobre *Orpheu*, em 1935, Almada sublinha as dimensões “honradamente” literárias e políticas da revista, sem referir Amadeo.⁸⁸ Da mesma forma que *Orpheu 1915-1965* intervém numa crítica que descarta a relação entre pintura e literatura, o discurso de 1935 reage contra a supressão da política.

Estas respostas não parecem ser ocasionais ou imprevisíveis. Uma leitura global das conferências de Almada revela que as suas reacções expressam tópicos que lhe são caros: a relação entre arte e política (Negreiros 1992 [1935], 81-6); a valorização da atitude/personalidade do artista, (desenvolvida em “Cuidado com a Pintura” (Negreiros 2006 [1934], 219-235) e pertinente para a compreensão da sua representação de

⁸⁶ Entrevista integrada no documentário *Almada e Tudo*, de Manuel Varella.

⁸⁷ Leia-se o panfleto *Exposição Amadeo de Souza-Cardoso Liga Naval de Lisboa*, de 1916. (Negreiros 2006 [1916], 17-20).

⁸⁸ “Mais extraordinário parecerá ainda quando se disser que *Orpheu* era exclusivamente literário, que não tinha o mais pequeno vislumbre político, que não era como os jornais e revistas literárias portuguesas da actualidade, nas quais é afinal a política que se mascara de letras. *Orpheu* era honradamente literário!” (Negreiros 1992 [1935], 60).

Amadeo de Souza-Cardoso)⁸⁹; e um entendimento alargado (e etimológico) da poesia (criação que não se reduz ao acto de “poetar”, i.e., de “escrever versos”)⁹⁰:

Em Portugal, no nosso século, dois gritos de Poesia se ouviram: Mário de Sá-Carneiro e Amadeo de Souza-Cardoso. Poesia das letras e Poesia das cores. Grito do verso que é arte precoce, e grito das cores que é a arte não precoce. Os dois modos da Poesia actuante em que o protagonista é o autor, e não a ficção. (Negreiros 1997 [1959], 1075)

Esta homenagem a Amadeo, indissociável da conferência “Poesia é Criação” escrita no mesmo ano (Negreiros 2006 [1959], 287-292), admite duas expressões artísticas – a pintura (visual) e a literatura (auditiva) – dentro da categoria poética.⁹¹ Assim se lançam as bases da sua visão multidisciplinar de *Orpheu* e se legitima a presença de Amadeo de Souza-Cardoso, que *pode ser um poeta* – “O encontro das letras e da pintura em *Orpheu* não é encontro apenas de poetas das letras, nem apenas de poetas da pintura. É só de ambos, é encontro de poetas” (Negreiros 1965, 20).

A publicação dos quatro *hors-textes* do pintor (selecção de quadros ainda hoje desconhecida) não compromete, no discurso de Almada, a sua importância para *Orpheu*: “Os queridos companheiros do *Orpheu* não estão todos nos dois números saídos incluindo o terceiro quase todo impresso” (Negreiros 1965, 8). Amadeo é facilmente acolhido por uma concepção de poesia favorável à pintura, que se estrutura no pensamento de Almada e que ele aplica à sua escrita sobre *Orpheu*:

⁸⁹ “Julgavam que eu ia falar de pintura?!... Vou falar de pintura. E estou a falar de pintura!

A pintura não é – nem a tela nem os pincéis. Nem as cores. Nem o que se apreende. Nada disso! A pintura é... uma atitude de homem!...” (Negreiros 2006 [1969], 328). A propósito desta conferência, leia-se a comunicação “Almada Negreiros: Cuidar da Pintura”, apresentada por Mariana Pinto dos Santos no Colóquio Internacional Almada Negreiros.

⁹⁰ “Para já, Poesia e Poetar (há as duas palavras) são duas coisas. Nós queremos apenas uma: a primeira. Poesia é criação. / Poetar é fazer versos. / Não é de modo algum condição de criação caber em versos. Como não é sequer de modo algum condição de *Logos* ser discurso ou palavra. / Mas há a afinidade, a simpatia, e até a oculta subjugação nos versos pelos modos do criar.” (Negreiros 2006 [1959], 290)

⁹¹ Quer a comunicação de Mariana Pinto dos Santos “Almada negreiros: cuidar com a pintura”, quer a comunicação de Sílvia Laureano Costa “A Radiotelefonía e o Teatro”: uma palestra radiofónica de Almada Negreiros” apresentadas no Colóquio Internacional Almada Negreiros lançam luzes sobre esta questão. Para uma discussão mais alargada em torno da Poesia como Criação, em Cesariny, leia-se (Almeida 2010).

O lugar da pintura no projecto pessoano de *Orpheu*

Enquanto a revista *Orpheu* de Almada é *construída com a memória, com a crítica (e para a historiografia)*,⁹² a versão de Fernando Pessoa é, sobretudo, a do projecto da revista,⁹³ que envolve o Sensacionismo e não pode prescindir do diálogo estabelecido com Mário de Sá-Carneiro.⁹⁴ É ele que conta a Pessoa as experiências vanguardistas que irão apropriar, é com ele que partilha a direcção de *Orpheu* e serão alguns dos seus poemas e ficções que corresponderão a fases do Sensacionismo, nas listas de Pessoa.

O contacto com as vanguardas desperta uma vontade de articular a pintura com a literatura e com vários movimentos artísticos. À partida, o Sensacionismo promete uma enorme abertura:

O Sensacionismo difere de todas as atitudes literárias em ser aberto, e não restrito. Ao passo que todas as escolas literárias partem de um certo número de princípios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. Qualquer escola literária ou artística acha que a arte deve ser determinada coisa; o sensacionismo acha que a arte não deve ser determinada coisa.

Assim, ao passo que qualquer corrente literária tem, em geral, por típico excluir as outras, o Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas.

Assim, é inimigo de todas, por isso que todas são limitadas. O Sensacionismo a

⁹²Almada mostra-se consciente da dificuldade da construção histórica “Como é que se historia *Orpheu*?” (Negreiros 1965, 20) e, ao intervir na crítica e a criar mitos e narrativas (a sua representação de Amadeo não dista muito do retrato de Rodin por Rilke), está a estimular esse exercício. Sobre a relação entre Mito e História, leia-se, por exemplo, (Levi-Strauss 1987 [1978], 51-64; Krauss 1986). Sobre a relação entre a Narrativa Literária e a Historiografia, leia-se (White 1978, 81-100).

⁹³ Não se pode, neste caso, ignorar que a longevidade de Almada permitiu uma maior revisitação de *Orpheu* e que o Sensacionismo, apesar de ter sido cunhado e desenvolvido por Pessoa e Sá-Carneiro (numa fase inicial), também é referido por Almada nos tempos de *Orpheu* (apresenta-se como “Poeta Sensacionista e Narciso do Egipto”, na *Cena do Ódio*) e em *Orpheu 1915-1965* (Negreiros 1965, 24).

⁹⁴ A esse respeito, recordam-se as palavras frequentemente citadas de Álvaro de Campos: “O Sensacionismo começou com a amizade entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Provavelmente é difícil destrinçar a parte de cada um na origem do movimento e, com certeza, absolutamente inútil determiná-lo. O facto é que ambos lhe deram início”. (Campos 1966 [1916], 148)

todas aceita, com a condição de não aceitar nenhuma separadamente. (Pessoa 2009 [s/d], 183)

Apesar deste excerto sugerir a ausência de princípios e um “encontro” (citando a expressão de Almada) harmonioso entre várias artes e movimentos artísticos, uma leitura mais profunda dos textos de Pessoa e da correspondência de Mário de Sá-Carneiro extrai vários *princípios em torno da sensação* e uma vontade de *apropriação da pintura cubista e futurista que não culmina numa valorização da pintura*.⁹⁵ Antes pelo contrário, cabe à literatura concretizar as “intuições certas”⁹⁶ do cubismo e do futurismo:

Os cubistas e futuristas são também, de certo modo, precursores; mas estes infelizes, além de insuficientemente lúcidos, são escravos de terem pintores e escultores entre si, de julgarem pintura e escultura artes. (Pessoa 2009 [s/d], 116)⁹⁷

No mesmo sentido, embora valorizando experiências de representação de estados mentais ou de sensações que a pintura futurista desenvolveu (como a série *Estados de Espírito*, de Boccioni, e o *Perfume*, de Russolo), escreve Sá-Carneiro:

No entanto, confesso-lhe, meu caro Pessoa, que sem estar doido, eu acredito no cubismo. Quero dizer: acredito no cubismo, mas não nos quadros cubistas até hoje executados. Mas não me podem deixar de ser simpáticos aqueles que,

⁹⁵ “Os 3 elementos do Sensacionismo: 1. O que começou com Walt Whitman; 2. O que começou com os simbolistas; 3. O que começou no cubismo e no futurismo”. (Pessoa 2009 [s/d], 151)

⁹⁶ “Cubism, futurism, end [sic] kindred schools, are wrong applications of intuitions which are fundamentally right. The wrong lies in the fact that they attempt to solve the problem they suspect on the lines of three dimension art; their fundamental error lies in that they attribute to sensations an exterior reality, which indeed they have, but not in the sense the futurists and others believed. The futurists are something absurd, like Greeks trying to be modern and analytic” (Pessoa 2009 [s/d], 154) Note-se que o próprio Amadeo de Souza-Cardoso criticou o cubismo e o futurismo: “Nada tem que ver a minha maneira de sentir e compreender com futuristas ou cubistas e se alguma coisa tem é a justificação precisa do contrário. (...) O futurismo é um *truc* charlatão sem sensibilidade nem cérebro, camelote do cubismo; o cubismo uma caligrafia mental e litteraria.” Carta de Amadeo ao Tio Francisco, 5 de Agosto de 1913. Cf. (Souza-Cardoso 1983 [1913], 64).

⁹⁷ O mesmo tipo de ataque continua em apontamentos ainda menos elaborados: “A pintura, a musica, etc. são confissões de impotencia artistica, porque não são a literatura.” (Pessoa 2009 [s/d], 284)

num esforço, tentam em vez de reproduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas mais ou menos nuas – antes, interpretar um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação de ar etc. Simplesmente levados a exagero de escola, lutando com as dificuldades de uma ânsia que, se fosse satisfeita, seria genial, as suas obras derrotam, espantam, fazem rir os levianos. Entretanto, meu caro, tão estranhos e incompreensíveis são muitos dos sonetos admiráveis de Mallarmé. E nós compreendemo-los. Porquê? Porque o artista foi genial e realizou a sua intenção. Os cubistas talvez ainda não a realizassem. (...) Resumindo: eu creio nas intenções dos cubistas; simplesmente os considero artistas que não realizaram aquilo que pretendem. (Sá-Carneiro 2001 [1913], 52-3)

Sá-Carneiro não esconde uma reacção pouco favorável (e pouco elaborada) às vanguardas históricas, mas não deixa de elogiar algumas obras de Picasso e de exprimir a sua empatia para com a pintura, apesar da argumentação frágil.⁹⁸ A defesa da superioridade da literatura enfraquece quando se firma na crença do acesso à intencionalidade e na compreensão de um significado (único) que determina o valor artístico. A escolha das temáticas (“*um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação de ar*”) também não se encaixa propriamente no repertório cubista (vocacionado sobretudo para géneros mais clássicos, como o retrato, a paisagem e a natureza-morta). Esta confusão que acusa uma atenção superficial dada às obras é bem ilustrada por uma descrição de um quadro de Amadeo – “uma turbamulta de bonecos. Um inferno, um purgatório ou qualquer coisa assim” (Sá-Carneiro 2001 [1913], 59) – que, ao primeiro impacto, lembra mais Bosch do que Amadeo de Souza-Cardoso.⁹⁹ No entanto, é preciso ter em conta que o juízo de opinião pouco elaborado e pouco cui-

⁹⁸ Na mesma carta, Sá-Carneiro louva os quadros anteriores de Picasso (provavelmente das fases azul e rosa) e condena as manifestações práticas e *blagueurs* dos seus quadros cubistas. (Sá-Carneiro, 2001 [1913], 53).

⁹⁹ Talvez se refira, tendo em conta as figuras estilizadas que a “turbamulta de bonecos” sugere, a *Procissão Corpus Christi*, que fora concluída a 25 de Fevereiro de 1913 (exactamente um mês antes desta carta de Sá-Carneiro), ou a *Avant la Corrida*, de 1912, quadro que, apesar de ter sido exibido no *Armory Show* (em Nova Iorque e Chicago) na altura em que Sá-Carneiro vê as exposições em Paris, circulava, reproduzido em postais da exposição.

dado é expectável num registo epistolar, tal como pondera Rui Mário Gonçalves (Gonçalves 1988, 61).¹⁰⁰

Por um lado, as críticas de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro revelam uma cultura pictórica lacunar, e desiludem os leitores ansiosos por um aplauso vanguardista. Por outro lado, elas podem ser vantajosas, na medida em que não apreendem dogmáticamente os movimentos de vanguarda, e merecem ser lidas à luz de *sistemas de hierarquização ou de definição das artes* abarcada na história da expressão *Ut Pictura Poesis*¹⁰¹ e de vários tratados de estética. Tomemos Kant como exemplo:

Entre todas as artes a poesia (que deve sua origem quase totalmente ao génio e é a que menos quer ser guiada por prescrição ou exemplos) ocupa a posição mais alta. Ela alarga o ânimo pelo facto de pôr em liberdade a faculdade da imaginação e de oferecer dentro dos limites de um conceito dado, sob a multiplicidade ilimitada de formas possíveis concordantes com ele, aquela que conecta a apresentação daquele com uma profusão de pensamentos, à qual nenhuma expressão linguística é inteiramente adequada, e portanto se eleva esteticamente às ideias.¹⁰²

¹⁰⁰ Para aprofundar o comentário ao cubismo segundo as cartas de Mário de Sá-Carneiro, leia-se (Gonçalves, 1988; Margarido 1990). O último escreve: “Pode dizer-se (...) que há uma grande distância entre o tom irónico utilizado por Aquilino Ribeiro para descrever a feeria futurista apresentada pela Galeria Berheim-Jeune e a profunda gravidade argumentada que perpassa nas explicações que Sá-Carneiro vai estruturando para se convencer a si próprio da razão estética que lhe assiste, e para convencer também Fernando Pessoa, que naturalmente não pode conhecer nenhum dos quadros cubistas acessíveis ao amigo em Paris.” (Margarido 1990, 95)

¹⁰¹ Leia-se, sobre esta questão (Markiewicz 1987).

¹⁰² Noutro momento, Kant pronuncia-se sobre o lugar da sensação nas várias artes: “Toda a forma dos objectos dos sentidos (dos externos assim como mediatamente do interno) é ou figura ou jogo; no último caso, ou jogo das figuras (no espaço: a mímica e a dança); ou simples a) jogo das sensações (no tempo). O atractivo das cores ou de tons agradáveis nos instrumentos pode ser-lhe acrescido, mas o desenho na primeira e a composição no último constitui o verdadeiro objecto de juízo de gosto puro.” (Kant 1998 [1790], 116). A esta proposta contrapõe-se a teoria de Helmholtz, em explícito desacordo com o filósofo do Iluminismo: “If (...) my having continually laid much weight on the lightest, finest, and most accurate sensuous intelligibility of artistic representation may seem to many of you as a very subordinate point – a point which, if mentioned at all by writers on aesthetics, is treated as quite accessory – I think this is unjustly so. The sensuous distinctness is by no means a low or subordinate element in the action of works of art; its importance has forced itself the more strongly upon me the more I have sought to discover the physiological elements in their action.” (Helmholtz 1908 [1876], 136-137).

(...) Depois da poesia, eu poria aquela que entre as artes elocutivas mais se lhe aproxima e assim também permite unir-se-lhe muito naturalmente, a saber a arte do som. (Kant *215 *218; 1998 [1790], 233-4)

Sem cair numa revisitação mimética das anteriores citações, Fernando Pessoa recorre a elementos que reportam a Lessing, como referências ao tempo e ao espaço: “Artes visuais – o simultâneo no espaço, no tempo e na idéia. Música – o simultâneo no tempo e na idéia. Literatura – o simultâneo na idéia.” (Pessoa 2009 [s/d], 109) Enquanto o último excerto não implica um juízo de valor, outras enumerações estabelecem uma hierarquização baseada nas funcionalidades de cada arte:¹⁰³

Há as artes cujo fim é entreter, que são a dança, o canto e a arte de representar. Há as artes cujo fim é agradar, que são a escultura, a pintura e a arquitectura. Há as artes cujo fim é influenciar, que são a música, a literatura e a filosofia.¹⁰⁴ (Pessoa 1966 [c. 1925], 29)

Num artigo publicado na revista *Athena*, Pessoa confere outra dignidade à pintura (aqui entendida como arte superior concreta que pode ganhar valor quando se aventura no tratamento do abstracto, sem sair da sua condição):

Não há estímulos, porém, senão exteriores; serão tanto mais fortes, quanto mais exteriores; serão tanto mais exteriores, quanto mais físicos e concretos. Ministram por natureza este estímulo constante as artes superiores concretas — a pintura, a escultura, a arquitectura — , cujo fim especial é o de adornar e de embelezar. Constantes como aperfeiçoamento, são porém permanentes como estímulos dele; de aí o serem superiores. *Podem elas, contudo, admitir,*

¹⁰³ Esta hierarquização na teoria de Pessoa foi já diagnosticada por vários autores (Lind 1970, 245-250; Costa 1990, 261-266; Martins 1997, 30; Patrício 2012, 68-71). Almada Negreiros também hierarquiza as artes, mas a sua definição não coloca em risco o lugar da pintura, para ele, dianteiro: “Actualmente destaca-se a Arquitectura; não está nos seus dias a escultura; e a pintura, embora não pareça a alguém, segue no seu papel de dianteira. À música não a sabemos seguir como a estas, nem tem na História a importância delas. A literatura separada pelos idiomas não tem a universalidade imediata das três primeiras.” (Negreiros 2006 [1933], 197).

¹⁰⁴ Para um aprofundamento da relação entre música e literatura na teoria de Fernando Pessoa, leia-se (Patrício 2012, 51-82).

*como todo concreto, uma animação do abstracto; na proporção em que, sem desertarem de seu fito, o fizerem, a si mesmas se excederão.*¹⁰⁵ [Itálicos acrescentados]

Nos parágrafos seguintes, é logo dada a primazia às artes superiores abstractas – música, literatura e filosofia. No entanto, há uma viragem no tom, uma afinação dos argumentos que a publicação exigiu e uma “nota de esperança” para as artes plásticas que podem exceder a sua condição.¹⁰⁶ Sem exemplos, torna-se difícil compreender em que consiste a “animação do abstracto” e o “fito” da pintura, segundo Pessoa, mas é possível que os quadros de Amadeo sobre músicos lancem algumas luzes sobre a questão. A pintura apenas pode oferecer sensações visuais (ou hápticas, visão orientada para o tacto através da representação da textura ou da sua própria materialidade), mas ensaia a possibilidade de se imaginar uma sensação sonora, representando músicos e instrumentos.¹⁰⁷

É possível lembrar, neste ponto, que a obra pessoana enaltece a visão em vários momentos. Em Alberto Caeiro e Bernardo Soares encontramos bons exemplos desse elogio:¹⁰⁸

Assim vivo, em visão pura, o exterior animado das coisas e dos seres, indiferente, como um deus de outro mundo, ao conteúdo-espírito deles. Aprofundo a

¹⁰⁵ Fernando Pessoa, “Athena”, *Athena*, nº 1, Outubro 1924. Arquivo Pessoa. [Em linha] Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3127>.

¹⁰⁶ Compare-se, por exemplo, com outras afirmações menos desenvolvidas: “Por concretização abstracta da emoção entendo que a emoção, para ter relevo, tem de ser dada como realidade, mas não realidade concreta, mas realidade abstracta. Por isso não considero artes a pintura, a escultura e a architectura, que pretendem concretisar a emoção no concreto. Há só trez artes: a metaphysica (que é uma arte), a literatura e a musica. E talvez mesmo a musica...” (Pessoa 2009 [s/d], 172)

¹⁰⁷ As notas, os títulos e as letras de canções remetem para a música através da verbalização, por isso não devem encaixar na condição intrinsecamente pictórica que Pessoa parece indicar: “podem (...) admitir (...) uma animação do abstracto (...) sem desertar do seu fito”). Pessoa, “Athena”, *Athena*, nº 1, Outubro 1924. Arquivo Pessoa. [Em linha] Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3127>. Sobre as hipóteses de leitura de quadros sobre signos musicais em Amadeo, leia-se o capítulo 1 (“Parto da Viola para *Orpheu*”).

¹⁰⁸ Sobre a visão em Alberto Caeiro, no âmbito dos discursos de Almada e de Pessoa, leia-se (Martins 1997, 30).

superfície só e no exterior, e quando anseio a profundidade, é em mim, e no meu conceito das coisas, que a procuro. (Pessoa 2011 [s/d], 468)

Mas o estado de visão pura não se identifica com o apreço pelos museus e pela pintura:

Atribuo a este estado de alma a minha repugnância pelos museus. O museu, para mim, é a vida inteira, em que a pintura é sempre exacta, e só pode haver inexactidão na imperfeição do contemplador. Mas essa imperfeição, ou faço por diminuí-la, ou, se não posso, contento-me com que assim seja, pois que, como tudo, não pode ser senão assim. (Pessoa 2011 [s/d], 470)

Este volte-face, em versões diferentes do mesmo texto destinado ao *Livro do Desassossego* (“Antheros – o Amante Visual” e “O Amante Visual”), lembra, com as devidas distâncias, a observação de Rosalind Krauss aos textos de Breton, que transita igualmente do elogio da visualidade para uma valorização da escrita.¹⁰⁹ No caso de Pessoa, a visão é acolhida enquanto sentido, enquanto sensação, matéria-prima da sua concepção de arte. A *escrita sobre a visualidade* (a visão intelectualizada e “enformada”) e, até mesmo, a *escrita sobre a pintura*, sobre a imagem, pode animar a obra pessoana sem que isso coloque a pintura ou a escultura (manifestações plásticas da visualidade) num pedestal:

A descrição de uma estatueta, feita em linguagem mais bella, é absolutamente essa estátua, com toda a sua beleza plástica mais o movimento, o *rhythmo vivo*, o som correspondente ao *rhythmo*, na pedra parada e morta, das suas linhas.

¹⁰⁹ Segundo Rosalind Krauss: “the privileged place of vision in surrealism is immediately challenged by a *medium* given a greater privilege: namely, writing. Psychic automatism is itself a written form, a “scribbling on paper,” a textual production. And when it is transferred to the domain of visual practice, as in the work of André Masson, automatism is no less understood as a kind of writing. (...) So, *in the very essay that had begun by extolling the visual and insisting on the impossibility of imagining a “picture as being other than a window,” Breton proceeds definitively to choose writing over vision*, expressing his distaste for the “other road available to Surrealism,” namely, “the stabilizing of dream images in the kind of still-life deception known as *trompe l’oeil* (and the very word ‘deception’ betrays the weakness of the process).” (Krauss 1981, 10) [Itálicos acrescentados]

(...)

Quando Walter Pater descreve a Gioconda vê n'ella cousas que lá não estão. Mas a sua descrição é mais bella do que a Gioconda porque é Gioconda + musica (rhythmo da prosa) + idéas (as contidas nas palavras da descrição) + [palavra em branco]. (Pessoa 2009 [s/d], 282, 284)¹¹⁰

Não estamos, ao contrário do que se podia supor inicialmente, num universo pacífico das correspondências e sinestésias de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Scriabin ou de Wagner. Também não se trata da sua recusa total, como no caso de Gide.¹¹¹ Fernando Pessoa admite esses discursos para fortalecer a literatura com “propriedades” das outras artes:

Dar à litteratura o seu papel de arte unica e absoluta, fazendo-a ter: architectura na perfeita e bella estructura e construcção do todo da obra literária e no arranjo constructivo das partes e das partes para com o todo; esculptura no perfeito recorte dos periodos e das idéas dadas; pintura na energia-côr com que as suggestões são insinuadas; musica no rhythmo das phrases componentes da obra, no rhythmo dos versos ou da prosa em que está escripta; metaphysica nas idéas – todas ellas cheias, inevitavelmente, porque são idéas, de theorias de cousas que a obra tem. (Pessoa 2009 [s/d], 282)¹¹²

Perante estes excertos, os convites endereçados a Santa-Rita e a Amadeo de Souza-Cardoso para colaborar com *hors-textes* na revista literária merecem ser repen-

¹¹⁰ Leia-se a descrição mencionada por Pessoa (Pater 1910 [1873], 124-126). A preocupação com a escrita sobre arte não se reduz às várias *Eckphrasis* que povoam a História da Literatura (como a célebre descrição do Escudo de Aquiles, na *Ilíada*); ela tem vindo a revelar-se cara a historiadores de arte, como T. J. Clark, em *Farewell to an Idea* e *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*, e Rosalind Krauss, especialmente em *The Optical Unconscious* (aqui frequentemente citado). Sobre este debate da escrita da história da arte, consulte-se o blogue do projecto de James Elkins: “What is Intersting Writing in Art History?” [Em linha]. Retirado de: <http://305737.blogspot.pt/>

¹¹¹ “Não se obtém nada de bom com a mistura. Sempre tive horror ao que chamam a “síntese das artes” [...] e isto é que me faz ter horror ao teatro e a Wagner. Era a época onde por trás de um quadro de Munkacsy se tocava uma sinfonia e se recitavam versos, a época em que no Teatro das Artes se lançavam perfumes na sala durante a representação do Cântico dos Cânticos.” (Gide citado por Gliksohn 2004, 274)

¹¹² Sobre uma relação entre escultura e a heteronímia, leia-se (Feijó 2000).

sados. Seriam meros ornamentos vanguardistas, como leva a crer Pessoa (“*Orpheu 3* trará (...) 4 *hors-textes* do mais célebre pintor avançado português – Amadeo de Souza-Cardoso.” (Pessoa 2009 [1916], 400)?¹¹³ A frase não será elogiosa, nem depreciativa (embora esteja mais próxima do pólo negativo, visto que a vanguarda não constitui para Pessoa um valor em si mesmo), mas antes uma constatação do reconhecimento internacional de Amadeo na época (sobretudo desde o *Armory Show*, de 1913).¹¹⁴ Além do mais, esse anúncio de colaboração era escrito antes da exposição de Amadeo em Lisboa. Noutro apontamento pouco conhecido (provavelmente posterior à exposição de Amadeo), as reticências de Pessoa em classificar o pintor como futurista aproximam-se mais de um tom positivo:

Ligado ao *Orpheu* houve só um futurista, Guilherme de Santa Rita, ou, como a si mesmo se designava, Santa Rita Pintor. Mas Santa Rita, que era intelligentíssimo e muito pittoresco e nos moeu o juízo a todos com a sua mania de converter o *Orpheu* numa revista futurista, não esteve ligado ao *Orpheu* senão no número 2. De resto, sei só de trez futuristas em Portugal – Santa Rita, Amadeo de Sousa Cardoso (e esse não sei bem se era propriamente futurista) e José de Almada Negreiros. (Pessoa 2009, [post 1922], 90).

Há, apesar das citações que fizemos até agora, propostas alternativas. Para além de sintonizar Pessoa com o abstraccionismo (“com o que de mais moderno e

¹¹³ Carta de Fernando Pessoa a Armando Cortes Rodrigues, 4 de Setembro de 1916. Leia-se a documentação transcrita em (Pessoa 2009 [1916], 400; Pessoa 1999 [1916], 220). Tenha-se, ainda, em consideração a nota sobre a colaboração plástica no prefácio a *Orpheu 2*: “De principio, concordara o comité redactorial de ORPHEU em não inserir colaboração artística: por isso mesmo se adoptou uma capa que o era, brilhante composição do architecto José Pacheco. Posteriormente à saída do primeiro numero, julgou, porém, o mesmo comité que seria interessante inserir em cada numero desenhos ou quadros de u, colaborador em vista do que decidiu fixar a capa, tirando-lhe o character artístico e dando-lhe um simples e normal aspecto tipografico. A realização desta parte do nosso programa começa no numero actual com a inserção dos quatro definitivos trabalhos futuristas de Santa Rita Pintor.” (Pessoa/Sá-Carneiro 1989 [1915], s/p).

¹¹⁴ A colaboração deverá ter sido tratada através de José Pacheco, que, como se viu no capítulo 1, se correspondia com Amadeo. Almada apenas terá conhecido pessoalmente Amadeo em Novembro/Dezembro de 1916, durante a preparação da exposição na Liga Naval. Em 1915, Amadeo enviara um postal a Almada (“Almada! Viva, Viva! Substantivo Ímpar 1!”) e também trocaram correspondência publicada na *Ideia Nacional*, em Abril de 1916, a propósito da Exposição de Barcelona. Cf. *Ideia Nacional*, Ano 2º, nº 20 (13 de Abril de 1916), p. 9. Sobre o postal enviado em 1915, na sequência da leitura do manifesto Anti-Dantas, leia-se (Almada 2006 [1969], 325-326).

recente se passava nas artes europeias”), Patrícia Esquível entrevê na sua crítica uma “equiparação (ambígua) das artes visuais à literatura”, baseando-se na seguinte afirmação de Álvaro de Campos (Esquível 2007, 49):

Toda a arte é uma forma de literatura, porque toda a arte é dizer qualquer coisa. [...] Há que procurar em toda a arte que não é literatura a phrase silenciosa que ella contem [...]. [...] linhas, planos, volumes, côres, juxtaposições e contraposições são phenómenos verbais dados sem palavras, ou antes por hieroglyphos espirituais. (Campos citado Esquível 2007 [1930], 49).

É um pouco difícil aceitar esta leitura de Pessoa, não só em função de grande parte dos seus fragmentos sobre pintura, mas também da bibliografia sobre esse aspecto, que não entra em grandes colisões – de Georg Rudolf Lind (1970) a Rita Patrício (2012 [2008]) expandem-se os capítulos, mas a identificação da supremacia da literatura mantém-se consensual. Tendo em conta a hierarquização pessoana, este excerto parece distar de uma equiparação: a pintura (até numa representação alheia ao mimetismo) é convertida em literatura (“fenómenos verbais”, “o dizer de qualquer coisa”). A possibilidade de transformar todas as manifestações artísticas em literatura parecem ser, neste caso, uma forma de vincar a superioridade da literatura.

Se quisermos encontrar aí uma defesa da pintura em Pessoa, talvez seja relevante a assinatura de Álvaro de Campos. Talvez ela abra uma fenda no discurso de Pessoa, talvez matize e contrarie a direcção da maioria das suas condenações das artes visuais.¹¹⁵ Se quisermos encontrar uma defesa indirecta (pela via da literatura) à obra de Amadeo, a crítica de Pessoa à crítica de Alfredo Pimenta ganha pertinência:

A erudição envolve apenas a abundante leitura com a precisa compreensão do que se lê. A cultura pode não envolver uma leitura extensa; o que fatalmente envolve é o que, em geral, é resultado de uma leitura extensa — aquela atitu-

¹¹⁵ Pessoa alerta o leitor para a existência de posições distintas às dele nos textos dos heterónimos: “Não há que buscar em quaisquer deles [Caeiro, Reis ou Campos] ideias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem ideias que não aceito, sentimentos que nunca tive.” (Pessoa citado por Patrício 2012 [2008], 225).

de de espírito que se marca por uma absorção profunda de tudo o que lê, vê, ou de qualquer outro modo experimenta.

Temos, pois, que nisto consiste, fundamentalmente, a diferença entre a erudição e a cultura: que, ao passo que a erudição é uma questão de quantidade, a cultura o é de qualidade; que, ao passo que a erudição é uma questão de superfície, a cultura o é de profundidade; que, ao passo que a erudição atinge apenas, nos seus efeitos psíquicos, a inteligência, a cultura atinge todas as faculdades do espírito, incidindo sobre a sensibilidade como sobre as faculdades simplesmente intelectuais.

No fundo, a distinção real consiste em que o erudito não é um imaginativo; ao passo que o é o homem culto.

Com a diferença de pertencer à espécie jornalística, o sr. Alfredo Pimenta é um exemplo assaz curioso do tipo do erudito. A sua leitura, que é vasta, não produz nele efeitos que passem para além da sua inteligência; ele não se adapta ao meio intelectual que cria em seu torno, com o que lê. Assim, lendo e relendo obras estrangeiras, notando-as e citando-as em abundância, não há trecho dos seus escritos que marque que esse espírito cosmopolita penetrasse no âmago do seu ser. Ele permanece, ao fim de todas as citações de Wildes e de Lorrains, impenetravelmente português, e, o que é pior, provincianamente português. O seu espírito é todo em linhas rectas, sem ondulação nem imprecisão; a sua sensibilidade é sempre a de outra pessoa. Pertence ao tipo vulgar do leitor que vê quadros através dos críticos e sente versos através da interpretação d'eles.

Se qualquer coisa bastasse para o provar, serviria o facto de ele ser, como todo o português, escravo da hipnose do estrangeiro. É essa hipnose que o faz preferir as *Serres Chaudes* aos poemas de Camillo Pessanha, tão evidentemente superiores, o que de resto pouco representa, dado o pouco peso que as *Serres Chaudes* têm na balança de qualquer crítica esclarecida.¹¹⁶

¹¹⁶ Fernando Pessoa, "No *Diário Nacional* de 29". Arquivo Pessoa. [Em linha] Retirado de: <http://arquivopessoa.net/textos/3926>

É inegável que a crítica de Alfredo Pimenta à exposição na Liga Naval¹¹⁷ revela um surpreendente conhecimento da bibliografia (de Apollinaire, de Gleizes e Metzinger) e da pintura cubista (de Picasso, Gris, Duchamp), e que “atribui” pontos favoráveis a Amadeo de Souza-Cardoso (aprecia o álbum *XX Dessins* e expressa o impacto de *Par Ímpar*).¹¹⁸ No entanto, o modo como compara os quadros de Amadeo com os de Picasso, de Gris e de Duchamp ecoa o *provincianismo* e a *erudição* que Pessoa combate:¹¹⁹

Os seus quadros reproduzem muitos assumptos e quadros que eu já conhecia. O seu quadro *Antiga inharmonia* (nº 46) é filho do quadro *La Sonate* de Marcel Duchamp. Os quadros de Picasso, *Le Violon* e *La Guitare*, de Jean Gris, encontram-se reproduzidos em muitas das telas do Sr. Amadeu Cardozo. O seu quadro *Copo branco* (nº 61) faz lembrar immenso o quadro *Les Cigares* de Gris. O quadro *Paris Café* (nº 41) lembra o de Marcel Duchamp, *Joeurs d'échecs*. (Pimenta 1983 [1916], 52).

À excepção de *Copo branco*, que deve remeter para *Copo Branco beleza dos objectos*, estes títulos não nos permitem uma reconstituição das obras. Muito provavelmente trata-se de um núcleo de obras vendidas que, entretanto, se perdeu. Ainda assim, os quadros de Gris e de Duchamp citados admitem associações. *La Sonate* (Fig. 38) pode dialogar com *Título Desconhecido (Músicos)* (Fig. 33), pela representação de intérpretes tocando os instrumentos; os quadros homónimos de Picasso e de Gris *Le Violon et Guitare* (Figs. 6 e 39) prestam-se ao confronto com *Parto da Viola*, pela centralidade do violino de perfil. Mas nem *Le Violon et Guitare* (Fig. 39) parece enunciar o

¹¹⁷ Cf. (Pimenta, 1983 [1916], 51-53) e os comentários de José-Augusto França e de Fernando Pamplona à mesma (França 1986 [1957], 119; Pamplona 1983, 51, 53-54). Amadeo relatou, também, ao tio o modo como ele, Almada e Ruy Coelho evitaram o diálogo com Alfredo Pimenta à saída da Liga Naval. Cf. (Souza-Cardoso 1983 [1916], 70-71).

¹¹⁸ Tanto o álbum, como o quadro *Par Ímpar* serão comentados no sub-capítulo 3.4.

¹¹⁹ O próprio Amadeo de Souza-Cardoso identifica a erudição de Alfredo Pimenta: “o (...) artigo [de] Alfredo Pimenta [que é] francamente o artigo que se quer impôr ao publico por a sua somma de erudição, para nós é inferior, manifesta bem a distância a que está do movimento moderno. E o mais curioso é que elle morre de desejos por me conhecer [a mim] e ao J. De Almada Negreiros” (Souza-Cardoso 1983 [1916], 70).

animismo dos instrumentos que caracteriza os quadros de Amadeo,¹²⁰ nem a inexistência do arco do violino (retratado no quadro de Duchamp) que pode, como vimos no capítulo anterior, questionar a representação da música na pintura. Se esta argumentação é fragilizada perante a ausência de reproduções dos quadros perdidos, o debate ganha outra consistência quando confrontamos *Les Cigares* (Fig. 40) com *Copo branco beleza dos objectos* (Fig. 41). A única semelhança entre eles passa pela escolha de signos clássicos na natureza-morta (uma mesa, um copo, objectos). O quadro de Amadeo faz emergir um copo branco de pé alto de uma teia de formas abstractas (umas mais definidas, outras verdadeiras neblinas, no fundo). Não há ele uma referência à mesa,¹²¹ nem a outros objectos, nem a disposição oval que dominava o quadro de Gris.

O que sobressai no comentário de Alfredo Pimenta é aquilo que Pessoa designou um pouco ambigualmente de “espírito em linhas rectas, sem ondulação nem imprecisão”.¹²² A precipitada “linha recta” que separa as relações por ele estabelecidas exhibe conhecimento, mas ignora a observação demorada, as distinções, as resistências e as potencialidades acrescentadas pela apropriação.¹²³ Talvez seja isso a “ondulação”...

“Escrita na Paisagem”¹²⁴

Como vimos, Amadeo de Souza-Cardoso “serve”, nalguns discursos de Almada, para equilibrar o lugar da pintura na revista *Orpheu* e, conseqüentemente, para propor uma determinada via de entendimento de *Orpheu* e da Poesia. Fernando Pessoa, por seu

¹²⁰ Note-se que os quadros de Picasso e de Gris estão muito mais próximos do que outras apropriações de Amadeo que conhecemos, não só devido à disposição do instrumento, mas também pelo pormenor do papel e do friso ornamentado.

¹²¹ As mesas e as névoas serão discutidas no capítulo 3.2.

¹²² Leia-se, a propósito, desta crítica a comunicação apresentada por Ana Godinho a 20 de Junho no “Colóquio Arte. Crítica. Política.” e, sobre a crítica de Fernando Pessoa (Lind 1970; Patrício 2012 [2008]).

¹²³ Leiam-se as propostas de Joana Cunha Leal sobre a apropriação de Robert Delaunay por Amadeo (Leal 2012; Leal 2013; Leal 2014).

¹²⁴ Escrita na Paisagem é o título de um festival de *performance* e artes da terra, em Évora, criado pela Colecção B – Associação Cultural.

turno, tece nos seus fragmentos uma hierarquização das artes pouco favorável à pintura. E mesmo quando, sob o nome de Álvaro de Campos, escreve que “linhas, planos, volumes, côres, juxtaposições e contraposições são phenómenos verbais dados sem palavras” (Pessoa citado por Esquível 2007 [1930], 49), está a impor à pintura uma tradução verbal. É por todas as artes não verbais conterem “uma frase silenciosa” que todas as artes são, em última análise, literatura.

De modo a evitar que Amadeo de Souza-Cardoso fique reduzido a um papel “silencioso”, entalado entre os discursos de Pessoa e de Almada, torna-se igualmente importante recorrer à obra do pintor, que pode resistir a certas projecções de Almada, a qualquer tipo de hierarquização e à própria teoria da arte moderna. Notemos um excerto de *Orpheu 1915-1965*:

LITERATURA. Vocábulo pejorativo. Criação francesa (parisiense). Ignora-se se esta criação é dos próprios literários se de pintores. Literatura dizia-se em geral do texto escrito ou dicção impecável gramatical e sintacticamente composto, e simulando conceito, mas sem propriedade de mover cordéis quotidianos. Exemplo: Amadeo de Souza-Cardoso e um conhecido escritor estavam no Marão. O escritor descrevia a paisagem relatando uma batalha imaginária a ferir-se à vista de ambos. A terminar perguntou: E você que acha? Ao que Amadeo respondeu: PAISAGEM. (Negreiros 1965, 28)

Este tipo diálogo não é inédito se evocarmos algumas “batalhas” entre a literatura e a pintura ao longo da história do *Ut Pictura Poesis* (Markiewicz 1987).¹²⁵ Embora uma primeira leitura pareça extrair da resposta de Amadeo uma defesa da inefabilidade da imagem visual, rapidamente nos apercebemos de que a anedota não é só uma competição profissional pela representação do mesmo referente. *Aquilo que Amadeo contraria não é uma descrição verbal da paisagem,¹²⁶ mas sim um acréscimo, a narra-*

¹²⁵ Complemente-se esta sugestão de competição entre literatura e pintura com o comentário de Fernando Cabral Martins ao mesmo excerto de Almada: “Cézanne disse, segundo Léo Larguier, “L’artiste doit fuir la littérature en art” (“O artista deve fugir da literatura em arte”). E essa recusa da literatura (da instituição, do agregado normas de reconhecimento social, do sistema tradicional de géneros)” (Martins 1997, 30).

¹²⁶ A propósito da barreira imposta à narrativa pela grelha, Rosalind Krauss escreve: “Silence, exile, and cunning,” were Stephen Dedalus’s passwords: commands that in Paul Goodman’s view express the self-

tiva épica que o escritor (muito provavelmente Pascoaes) inscreveu nas montanhas do Marão. A resposta do pintor aproxima-se, assim, de mecanismos modernistas de fuga à narrativa e à palavra, encaradas como ameaça num campo puramente visual, proponho a pesquisas e abordagens formalistas que tendem a valorizar a abstracção (Krauss 1986, Mitchell 1989).¹²⁷

Amadeo de Souza-Cardoso tem, efectivamente, vários quadros (sobretudo de 1913) que se coadunam com esta transição da paisagem à abstracção¹²⁸ e, na sua correspondência com Lucie, refere-se ao “estilo de linhas [das montanhas] que dá vontade de lhes passar a mão pelo dorso”,¹²⁹ frase que acentua o animismo da montanha e a tactilidade, que pode conotar uma sensibilidade formal (Fig. 42). Mas será Amadeo *somente* “o poeta das cores” ao lado “do poeta das letras” (Mário de Sá-Carneiro), como Almada afirma?

Perante uma vasta produção que coincide com a estadia de Amadeo de Souza-Cardoso em Portugal (1914-1918) e o contacto com elementos de *Orpheu*, damos conta da sua forte preocupação com os títulos. Muitos são longos, bilingues e podem remeter para a mesma história (como *Crime Abismo Azul Remorso Físico* e *Mulher Decepada Brisement de la Grace Croisée de Violence Nouvelle*) ou para um tópico em desenvolvimento (como *O Larápio do Quadrado Encarnado* e *A Ascensão do Quadrado Verde...*, em que uma figura abstracta dialoga com a figuração, e *Luxúria do Violino...*, *Parto da Viola...*, *Vida dos Instrumentos*, dedicados ao animismo dos instrumentos musicais). Estamos muito longe, neste caso, de uma *Composição X*, de um *Estudo Y* ou de um *Sem Título* adversos aos efeitos de ancoragem barthesiana (Barthes 2009

imposed code of the avant-garde artist. The grid promotes this silence, expressing it moreover as a refusal of speech. The absolute stasis of the grid, its lack of hierarchy, of center, of inflection, emphasizes not only its anti-referential character, *but — more importantly — its hostility to narrative.* This structure, impervious both to time and to incident, will not permit the projection of language into the domain of the visual, and the result is silence.” (Krauss 1986, 7)

¹²⁷ W. J. T. Mitchell sonda os mecanismos de elisão da linguagem verbal nos discursos de Clement Greenberg, Michael Fried e Rosalind Krauss sobre o Modernismo. Segundo Mitchell, a palavra torna-se presente perante a obra modernista através da teoria, ou seja, o contacto com uma pintura abstracta é, inevitavelmente, mediado pela verbalização (a escrita teórica sobre a abstracção). (Mitchell 1989).

¹²⁸ Sobre essa relação, consulte-se o catálogo da exposição *Mondrian. Amadeo. Da Paisagem à Abstracção*, que teve lugar em Serralves. (Gonçalves 2001)

¹²⁹ Carta de Amadeo de Souza-Cardoso a Lucie Pecetto, 1910. Espólio BA ASC 12/15.

[1964]). E mesmo quando não há título, a palavra pode irromper, a dada altura, na tela¹³⁰ (algo igualmente visível no cubismo) e reconstituir narrativas, como “ENTRADA”, lançando a hipótese de uma alusão à entrada na Primeira Guerra Mundial sugerida por vários signos (Leal 2010; 2012; 2013; 2014).

Seria, portanto, expectável que Amadeo, pintor modernista convocado para uma “batalha” contra a literatura permanecesse num registo abstracto, reforçando a especialidade do seu *medium* (Greenberg 1978 [1960]). Mas será que as suas opções (ou inclusões) comprometem, de alguma forma, uma atenção aos materiais, ao desenho, à paleta (Leal 2010, 153; 2012, 124) e aos signos visuais que *um título não prevê*? Será possível equacionar um trabalho do *texto-imagem*¹³¹, capaz de enriquecer a obra em todas as suas frentes e sem cair nos preconceitos da ilustração?

O título da tela *Promontório cabeça indigo MARES D'OSSIAN rose orange* (Fig. 43) estabelece uma explícita relação com um excerto das *Iluminações*, de Rimbaud:

Du détroit *d'indigo aux mers d'Ossian*, sur le sable *rose et orange* qu'a lavé le ciel vineux viennent de monter et de se croiser des boulevards de cristal habités incontinent par des jeunes familles *pauvres* qui s'aliment chez les fruitiers. *Rien de riche*. – La ville!¹³² (Rimbaud 2010 [1886], 231) [Itálicos acrescentados]

O primeiro contacto com o quadro transporta-nos para as máscaras africanas e para a composição de planos em jogo nas guitarras de papel de Picasso.¹³³ É um traço

¹³⁰ O exemplo mais radical de inscrição da palavra na tela é *A Canção de Açude*, c. 1916 (CAM-FCG), em que Amadeo transcreve versos de uma cantiga popular de Amarante.

¹³¹ “Traditional, iconographic Art History may suffer from underestimating the readerly quality of its own work. But at the same time, overemphasis on the novelty of word-and-image studies encourages the repression of the verbal aspects of traditional art history, hence making difficult the insertion of traditional work within the new paradigm. And word-and-image studies may undermine their own project in the way they accuse their predecessors of failing: The very phrase ‘word and image’ suggests that two different, perhaps incompatible things are to be shackled together; the phrase emphasizes the difference, not the common aspects of the two. This dichotomistic fallacy continues to weaken the renewal word-and-image studies promise.” (Bal 1991, 27)

¹³² Na tradução portuguesa de Cesariny: “Do estreito de índigo aos mares d’Ossian, na areia rosa e laranja que o céu vinhento lavou, acabam de erguer-se e de cruzar-se avenidas de cristal imediatamente ocupadas por jovens famílias pobres que se alimentam do que compram nas lojas de hortaliça. Nada de grandioso. – A cidade!” (Rimbaud 1972 [1886], 70).

¹³³ Sobre a associação entre a Máscara Africana e as Guitarras em Papel de Picasso, leia-se (Kahnweiler 1949 [1920]) e (Bois 1987). Amadeo parece indicar essa relação num quadro em que a máscara e o ins-

que, apesar da explícita citação textual, muito dificilmente poderá ser menosprezado. Neste ponto, é possível adoptar duas leituras distintas ou interligá-las: uma análise formalista/estruturalista/semiótica encerrada na bibliografia predominante sobre o cubismo (Kahnweiler 1949 [1920], Bois 1987, Krauss, 1998), a assumpção do texto como uma fonte explicativa de toda a obra (Panofsky 1989 [1955]), ou uma concatenação harmoniosa entre o trabalho verbal e plástico, entre palavra e imagem.

Ao formar o título, Amadeo extrai palavras da frase original, tornando-a altamente fragmentária e enumeradora. Três delas são cores (índigo, rosa e laranja). Deixaram de ser atributos do estreito ou da areia para preencherem planos justapostos que dominam a composição. O vislumbre da costa inglesa e das avenidas “de cristal”, tal como a representação das famílias pobres foram elididos.¹³⁴ No entanto, os números inscritos (13 ou 130) numa circunferência atrás da máscara e outras duas pequenas circunferências alaranjadas, no canto inferior direito, podem aproximar-se de moedas,¹³⁵ assinalando, subtilmente, o comentário à pobreza e à riqueza que o texto admite. Leiamos outro excerto:

Lève la tête : le pont de bois, arqué ; les derniers potagers de Samarie ; les masques enluminés sous la lanterne fouettée par la nuit froide ; l’ondine niaise à la robe bruyante, au bas de la rivière ; les *crânes* lumineux dans les plans de

trumento são ligados por uma vara (*Título Desconhecido (Pintura)*, 1917), ou ao criar uma simbiose entre ambos (o animismo dos instrumentos dado pelos buracos-olhos e por características humanas ou animais que os títulos enunciam: *a Luxúria do Violino...*, *o Parto da Viola...*).

¹³⁴A respeito do quadro, José-Augusto França comenta: “«Oceano» será, para Amadeo, uma aproximação fonética do «Ossian» dos românticos que baptiza, no catálogo de 1916, uma pintura a cera, em termos mitológicos que nada têm que ver com a sua diligência; a passagem terá sido feita em provável confusão ou ignorância, pelo francês «Océan» que é título assim mesmo atribuído a outras peças de então. Certos elementos caligráficos (o desenho das órbitas, da boca, das sobranceiras) são comuns a estas máscaras e marcam mesmo aquela que termina geometricamente a série.” (França 1986, 92-3)

¹³⁵ Existe, na colecção do CAM (FCG), uma pequena aguarela muito semelhante intitulada *Tête Ocean* (Fig. 44). Tratar-se-á, muito possivelmente, de um esboço do quadro, visto que é pequeno e pouco preenchido. As diferenças residem na inscrição do número 13 (ou 130) num fundo branco que não se fecha num contorno circular (perdendo a sugestão da moeda), uma grelha axadrezada substitui as circunferências alaranjadas no canto inferior direito do quadro e o rosto é ferido por varas (tal como acontece nas guitarras de Amadeo).

pois – et les autres *fantasmagories* – la campagne. »¹³⁶ (Rimbaud 2010 [1886], 232) [Itálicos Acrescentados]

Embora estas frases não forneçam matéria-prima para o título e para a paleta, realçam, através de várias *aparções do rosto*, aquele que parece ser o elemento principal da imagem – a máscara – fusão da “cabeça” erguida, das “máscaras” e dos “crânios”. Se assumirmos que a *pobreza da cidade* é assinalada pela moeda e que o campo é sugerido pela máscara, avançamos, também, a hipótese de Amadeo sintetizar dois momentos de “*Métropolitain*” – a cidade e o campo.

O modo como o pintor trabalha o texto (seleccionando e fundindo os seus elementos, criando um estádio *entre a figuração e a abstracção*) parece adequar-se a um tratamento cubista (pela presença da máscara, pelo jogo dos signos) e à importância que Amadeo confere à cor. Embora as fontes do quadro nos conduzam aos excertos de Rimbaud, é facilmente inserido num conjunto de telas e desenhos a aguarela dedicados às máscaras africanas.

À falta de título, este exercício da palavra e da imagem seria impraticável, o que não diminui, contudo, o interesse pela imagem isolada. Fernando Rosa Dias avançou, recentemente, a possibilidade das máscaras da série *Ossian* retratarem rostos de pescadores (Dias 2011, 63) e, para o fazer, está também fundir elementos (um rosto humano funde-se na paisagem marítima assim que é anunciada a palavra oceano).¹³⁷ Estes traços mostram que, em Amadeo, *é possível trabalhar com a narrativa e com a palavra* através de escassos signos e *conciliar essa dimensão da palavra-imagem com a abstracção*, muitas vezes no fundo. A palavra, que alguns modernistas queriam riscar da tela, também pode ser uma cor. Almada e Sá-Carneiro também a usam em poemas e ficções: ouro, roxo, azul, verde.

¹³⁶ Na tradução de Cesariny: “Levanta a cabeça: esta ponte de madeira, arqueada; as últimas hortas de Samaria; estas máscaras de iluminura sob a luz fustigada pela noite fria; a ondina tonta de vestes farfalhantes no leito do rio; os crânios luminosos nas empas de ervilhas – e as outras fantasmagorias – o campo.” (Rimbaud 1972 [1886], 70-71).

¹³⁷ “esta série pode também fazer alusão aos pescadores da costa nortenha do país. Os títulos *Ocean*, *Oceano* ou *Litoral* assim o indicam. “E as aguarelas hoje expostas com os títulos tão evocadores e portugueses de ‘Oceano’ e ‘Litoral’ não serão as pinturas de pescadores de que Amadeo falava numa carta ao crítico americano.” (Dias 2011, 63). A sua hipótese é reforçada pelo título do quadro *Pescador Atlântico Maresia Costa Negra* (Fig. 45).

Estes exemplos parecem revelar que a produção de Amadeo de Souza-Cardoso contemporânea do período de *Orpheu* (de 1915 a 1916)¹³⁸ tira proveito da palavra no campo visual. O modo como o pintor conjuga as dimensões verbais e pictóricas não sugere uma hierarquização artística (que se lê, sobretudo, em Pessoa), nem uma tentativa de autonomização da pintura impenetrável aos contributos verbais de certos discursos sobre o modernismo e que, Almada, por instantes, parece reproduzir no excerto de *Orpheu 1915-1965*.

¹³⁸ A inexistência de título dos quadros de 1917 não nos permite enfatizar a questão verbal da mesma forma que ela surgia em 1915-1916, em suma, na maioria dos quadros que se expuseram no Porto e em Lisboa.

3 INTERSECÇÕES

Este capítulo, que se organiza em função de nomes de autores, parece ignorar um grito barthesiano (Barthes 1968). E a selecção de autores associados a *Orpheu* nem chega a promover o resgate dos considerados “poetas menores”, “mais próximos do simbolismo” ou “incapazes de compreender as doutrinas pessoanas” (Saraiva 1984; Lind 1970). Nesse sentido, continua a ser uma “narrativa dominante” de *Orpheu*, ainda que consciente da importância da reavaliação da hierarquia.

A razão pela qual não dedicamos um capítulo a outros autores que poderiam relacionar-se com Amadeo¹³⁹ prende-se com um pormenor logístico (o limite da dissertação), e, sobretudo, com uma discussão que se tenciona urdir com a historiografia. As várias relações entre Amadeo, Pessoa, Sá-Carneiro, Santa-Rita e Almada já lançadas (umas mais consolidadas do que outras) ditam a intersecção (recuperando a terminologia pessoana que tão bem se cola a projectos interdisciplinares) com esses quatro autores.

A “marca autoral” de Amadeo (Leal 2010, 148) será tida em conta no capítulo de Almada, sempre que signos em *K4 O Quadrado Azul* e *Litoral* que parecem remeter para a paleta de Amadeo, para a sua residência, ou para o “trânsito” entre o Porto e Lisboa. Deste modo, aproximamo-nos do comentário de Joana Cunha Leal a Elkins e Foucault, que explicita o seu uso de dados ou episódios “biográficos” (como as acusações de espionagem em que Amadeo se viu envolvido) para a interpretação de *Entrada*:

Defende Elkins que o facto de Foucault considerar o que designamos como “autor” uma “ projecção” do nosso próprio modo de lidar com os textos, e mos-

¹³⁹ O quadro de Amadeo *Pharol Breton* (Fig. 36 - reproduzido na *Portugal Futurista*) - sugere uma figura humanizada fundida com um farol (não muito claro, mas enunciado pelo título). O verso de um poema de Violante de Cysneiros “Sou já só pharol de mim”, publicado em *Orpheu*, funde o farol com o Eu, transmitindo sensações de orientação ou de iluminação e possibilitando uma aproximação ao “homem-farol” de Amadeo.

trar que a esta “projecção” se associa uma outra, ficcionada a partir do que acreditamos ser a intenção original do texto, criando assim o que classifica como “autor-função”, não nos autoriza a subestimar, e muito menos erradicar, o valor desse “autor-função”, na medida em que ele ocupa “the enabling center of the act of reading” (Leal 2010, 147-148).¹⁴⁰

O capítulo sobre Amadeo e Santa-Rita rumará no sentido inverso, ou seja, será muito mais formalista, de maneira a combater uma narrativa de rivalidade biográfica entre os pintores de *Orpheu* e uma fulanização a que Santa-Rita se vê votado. Tome-mos como referência um excerto de José-Augusto França:

Guilherme Santa-Rita (1889-1918), no meio destas teorias dos poetas de *Orpheu*, mantinha-se marginal e misterioso. A sua acção dinamizadora era mais material e espectacular. Sá-Carneiro detestava-o em Paris, Amadeo também, mais tarde. Mil histórias corriam a seu respeito, e ele dará mesmo uma personagem à *Confissão de Lúcio*. (França 1991 [1979], 22).

¹⁴⁰ “Em nenhum momento isto implica uma defesa das abordagens biográficas. Pelo contrário, a ficcionalidade do autor-pintor é um pressuposto-chave para o que, à semelhança de Lapa, creio ser a urgente moderação da *história do nome próprio*. Parece-me no entanto apropriado, e aqui rumando de novo ao encontro de Elkins, colocar a hipótese de que nem só de *ausência* se faz a marca autoral do pintor (“autor-função”) nas telas-colagens de 1917. Aprofundarei de seguida esta hipótese, mas confiro desde já um lugar de enunciador (se não mesmo de narrador) a Amadeo em pinturas, como *Máquina registadora* ou *Coty* (ambas datáveis de 1917).” (Leal 2010, 148).

3.1 AMADEO E PESSOA

“Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville;”

(Verlaine 1874)

“Atravessa esta paisagem o meu sonho D’um porto infinito.”

(Pessoa 1989 [1915], 161)

“The sea is the special kind of medium for modernism, because of its perfect isolation, its detachment from the social, its sense of self-enclosure, and, above all, its opening onto a visual plenitude that is somehow heightened and pure, both a limitless expanse and a sameness, flattening it into nothing, into the no-space of sensory deprivation.
The optical and its limits. Watch John watching the sea.”

(Krauss 1996 [1993], 2)

O filme *Máscara de Aço contra Abismo Azul*, de Paulo Rocha, inicia-se com a conversão de *Casita Clara – paisagem* em cenário (Figs. 46-47). As janelas e as portas foram recortadas, de modo a permitir a circulação das personagens baptizadas com títulos de quadros de Amadeo. Abismo Azul (mais tarde apresentada como Lucie de Souza-Cardoso) lê à janela o postal que Amadeo enviara a Almada na sequência do *Manifesto Anti-Dantas* (“Almada! Viva, Viva! Substantivo Ímpar! Um! Assinado: Amadeo de Souza-Cardoso”)¹⁴¹ até ser agredida por Máscara de Aço, o crítico de arte, que entra em casa e anuncia: “Neste país, nos próximos cem anos, será assim: Amadeo, Pessoa, Pessoa, Amadeo! Mais ninguém!”

¹⁴¹ A história deste postal será mais desenvolvida no sub-capítulo 3.3.

Num recente documentário, Delfim Sardo afirmou que “Amadeo estava para a pintura como Fernando Pessoa estava para a literatura”,¹⁴² formulação mais próxima de uma eleição de vultos capitais da cultura portuguesa do que uma comparação entre os mesmos. Importa, agora, deslocar a atenção para as convergências e divergências dos seus discursos e obras.

Enquanto Bernardo Pinto de Almeida avançou que apenas Amadeo estaria em condições de igualar a pluralidade das propostas de Pessoa (Almeida 2003 [1993], 29),¹⁴³ Fernando Rosa Dias reforçou essa via de forma mais ousada, ao sugerir que o sincretismo de Amadeo seria análogo à heteronímia de Pessoa, “mas (...) sem máscaras e sob a alçada do mesmo *eu*, uno e confiante” (Dias 2011, 83).¹⁴⁴ De Fernando Cabral Martins veio uma resposta mais completa:

Se contrapusermos Pessoa, Sá-Carneiro, Alfredo Guisado ou Raul Leal, de um lado, e do outro Almada e Santa Rita Pintor com prolongamentos em Rebelo Bettencourt e Carlos Porfírio, damos conta de que o Modernismo, assim chamado por Régio dez anos depois, tem dois ramos divergentes maiores. É que a obediência estrita a uma confissão poética dominante – o Futurismo – que constitui o cavalo de batalha do segundo dos grupos considerados não é aceite nunca, por razões diferentes, pelos membros do primeiro grupo. A atitude de Pessoa ou Sá-Carneiro pode aproximar-se, assim, da que caracteriza a arte de Amadeo, pela sua busca de uma forma ou mesmo de uma fórmula, que a seguir é substituída por outra, nunca a nenhuma se enfeudando: Simbolismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo. A passagem, a mudança, eis o que começa por caracterizar este modo de ser.

¹⁴² *Amadeo de Souza-Cardoso: À Velocidade da Inquietação*, documentário de António José de Almeida produzido pela Panavideo, em 2012. É possível que o desenvolvimento da asserção tenha sido cortado durante a edição do documentário, de modo a encadear frases-chave dos entrevistados.

¹⁴³ “Amadeo de Souza-Cardoso (...) não renegando a fama de futurista, reclamava-se também do cubismo, do abstraccionismo e de outros ismos, numa diversidade sísmica de interesses (talvez a única neste campo susceptível de entender as propostas de Pessoa)” (Almeida 2003 [1993], 29).

¹⁴⁴ Nas actas do Colóquio “Arte e Sociedade”, Fernando Rosa Dias desenvolve a distinção entre os vários “Eus” dos artistas de *Orpheu*: “Em Amadeo era o pintor, ao se desdobrar em vários *ismos* estéticos na sua produção artística, que se desdobrava em vários *outros* – contudo, sem outro nome ou biografia que a do próprio Amadeo de Souza-Cardoso. Fernando Pessoa desdobrou o seu *eu* em outros autores diferentes de si.” (Dias 2011, 314).

Mas a mudança de Amadeo é, apesar da sua celeridade, uma ocupação de vários pontos de programação colectiva, em que ismos de referência se podem detectar. Esses ismos passam a funcionar como as poldras em que a arte de Amadeo se apoia na sua progressão. Não é sequer assim nos casos de Pessoa e Sá-Carneiro, que recusam à partida a repetição de uma qualquer norma artística, mesmo de vanguarda. (Martins 1997, 140).

Dentro deste quadro onde se incluem os directores, torna-se relevante apresentar algumas das suas afirmações sobre os artistas de *Orpheu*:

Os directores do *ORPHEU* julgam conveniente, para que se evitem erros futuros e más interpretações, esclarecer, com respeito à arte e formas de arte que nessa revista foram praticadas, o seguinte:

(...)

(4) Os artistas de *ORPHEU* pertencem cada um á escola da sua individualidade propria, não lhes cabendo portanto, em resumo do que acima se disse, designação alguma colectiva. As designações collectivas só pertencem aos syndicatos, aos agrupamentos com uma idéa só (que é sempre nenhuma) e a outras modalidades do instinto gregario, vulgar e natural nos cavalos e nos carneiros. (Pessoa 2009 [post 1915], 69)

Confrontemo-las, agora, com as de Amadeo:

Sr. José de Almada Negreiros – Na secção “Arte e Artistas” (*Ideia Nacional*) firmada por V. escapou um erro de informação referente à exposição de Barcelona em via de organização – deixando entender que esta acção de arte se limita ao horizonte de uma escola. No interesse da Exposição e por conseguinte nosso, venho pedir-lhe o favor de retificar no próximo número da *Ideia Nacional*, fazendo saber ao público que esta acção artística é orientada independente-

mente de toda e qualquer escola, onde tomam parte artistas de diferentes nacionalidades e personalidades distintas.¹⁴⁵

Todavia, esta assumpção da multiplicidade de estímulos que emerge associada à recusa taxinómica não coincide imediatamente com o projecto heteronímico de Pessoa, pois este pressupõe a modelação de autores distintos, dotados de biografia, obra minimamente coerente, capacidade de intervenção na vida pública (como Álvaro de Campos)¹⁴⁶ e de encetar discussões entre si.¹⁴⁷ Para tornar esta analogia mais consistente, “conviria” que Amadeo tivesse inventado diferentes nomes e assinaturas para vários pintores (um cubista, outro futurista e outro expressionista, por exemplo), aos quais lançaria questões transversais (que, em Pessoa, giram mormente em torno do sensacionismo, da consciência, da sinceridade). Seria “necessário” que Amadeo ultrapassasse ainda mais os limites do “nome de autor” (Foucault 2000 [1969]) que Pedro Lapa já diagnosticou na obra de Amadeo de Souza-Cardoso.¹⁴⁸

Se a pluralidade servir de termo de comparação entre Pessoa e Amadeo, ela envolve as múltiplas influências e a convocação de tempos distintos, traços bem evidentes da escrita de Ricardo Reis e da teoria do sensacionismo:

Queremos (...) uma arte que prove claramente que o Seculo XX vem depois dos seculos que vieram antes. Queremos uma arte que nada deixe perder do que o

¹⁴⁵ Carta de Amadeo a Almada, publicada na *Ideia Nacional* a 13 de Abril de 1916 (Amadeo de Souza-Cardoso citado por Alfaro 2007, 233). Esta posição será reforçada na célebre entrevista ao jornal *O Dia*: [João Moreira de Almeida] — Pode dizer-nos a que escola de pintura pertence?

[Amadeo de Souza-Cardoso] — Eu não sigo escola alguma. (...)

Sou impressionista, cubista, futurista, abstraccionista? De tudo um pouco. Mas nada disso forma uma escola.” (Amadeo de Souza-Cardoso citado por Alfaro 2007, 254).

¹⁴⁶ Álvaro de Campos parodiou a queda de Afonso Costa e deu azo a uma nova vaga de polémicas contra os artistas de *Orpheu* nas páginas da *Capital*. Consulte-se a secção “Antipático Futurismo”, publicada a 6 de Julho de 1915, e actualmente acessível na hemeroteca digital: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ACapital/1915/Julho/Julho_item1/P23.html

¹⁴⁷ Sobre a comparação entre Fradique Mendes (personalidade literária criada por Eça de Queirós) e os heterónimos de Pessoa, leia-se (Reis 1984). Leia-se, também, sobre a criação de Caeiro e a escultura na heteronímia (Feijó 2000).

¹⁴⁸ “O que acontece com o passeio de Amadeo de Souza-Cardoso pela geografia Modernista (...) é uma pulverização de experiências tão diversificadas que estes critérios organizadores da unidade da obra são empurrados até ao seu limite e, deste modo, melhor revelam as fracturas e descontinuidades inscritas pela disseminação do autor.” (Lapa 2004 [1999], 19). Para uma contextualização da heteronímia pessoana (onde se revêem as relações com a teoria de Foucault), leia-se (Martins/Zenith 2012, 11-38).

esforço das diferentes epochas passadas produziu. Uma arte em que não fique fora o esoterismo ritual da literatura egypcia, o mysticismo transcendental da India Antiga, o poder constructivo, harmonico, organizador da Hellade, a [] que a Renascença deu, do egotismo e do pantheismo visual que o romantismo trouxe, a [] contribuição mais pequena, mais estreita, mas poderosamente despertadora do symbolismo, do decadentismo e dos varios movimentos (cubismo, futurismo, etc.) que teem origem na personalidade supremamente americana de Walt Whitman.

Chamo sensacionismo ao resultado d'esta Grande Synthese (...). (Pessoa 2009 [s/d], 76)

Embora as sentenças de morte do teatro e das escolas na célebre entrevista ao jornal *O Dia* se inscrevam nos discursos futuristas que cita e, por esse motivo, insinuem um compromisso com o Futurismo,¹⁴⁹ Amadeo de Souza-Cardoso assume, noutra entrevista, o seu interesse por técnicas medievais, aproximando-se da pluralidade de temporal cultivada por Pessoa:

Não imagine porém o meu amigo que eu inventei os processos de técnica de que me sirvo. Não. Eu estou até actualmente estudando a técnica maravilhosa dos antigos frades pintores, que, adaptada à química moderna, porque os antigos não conheciam por exemplo as cores de cedénio, que são maravilhosas, e o verde esmeralde, que nem sequer se encontra nos verdes profusos do [Greco? Grego?], que, adaptada à química moderna, repito, se pode usar hoje.¹⁵⁰

Este fascínio pelo período medieval não se reduz à paleta. Ele remonta à cópia e ilustração de *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, de Flaubert (Fig. 48), aos temas da caça, dos braços, dos castelos que povoam o álbum *XX Dessins* e algumas telas de 1912 (Figs. 49-51), e é expresso na correspondência com o seu tio Francisco:

¹⁴⁹ “O antigo teatro de canto ou de declamação está morto ou vai morrer. Não é veloz, não interessa, não se coaduna com a prodigiosa actividade moderna.” Amadeo de Souza-Cardoso, “Uma Exposição Original. Impressionista, Futurista, Cubista, Abstraccionista? De tudo um pouco.”, *O Dia*, 4-12-1916. Consulte-se a documentação publicada (Alfaro 2007, 254).

¹⁵⁰ “Futurismo em Lisboa: Falando com Amadeo de Souza-Cardoso”, *Jornal de Coimbra*, 21-12-1916. Consulte-se a documentação publicada (Ferreira/Ribeiro 1987, 83).

Passo os meus dias com alguns pintores primitivos, que são os meus ídolos. A eles devo parte da grande evolução que tem atravessado o meu espírito. Converso com eles manhãs inteiras e eles me dizem grandes coisas que eu escuto sedento. Essas grandes almas antigas absorvem hoje a maior admiração da minha alma. (Souza-Cardoso 1983 [1910], 56-57).

A assinatura pode ser outra forma de experimentar o contraste entre modos de conceber a autoria que remetem para determinados tempos.¹⁵¹ Enquanto a conhecida assinatura com *pochoir* aponta para "a mitigação da autenticação e da função aurática do nome" (Leal 2013, 12) enquadrável num discurso sobre a reprodução mecânica do século XX (Benjamin 2006 [1936]), o título e a assinatura (nunca repetidos) da *Cozinha da Casa de Manhufe* (Fig. 52)¹⁵² abrem, na obra de Amadeo, outra hipótese de associação a assinaturas da história da pintura, nomeadamente a de Jan van Eyck, no *Retrato dos Arnolfini* – "*Johannes van Eyck fuit hic, 1434*" (Fig. 53).¹⁵³ Amadeo adopta a fórmula latina "Pintor X fecit" ("*Cozinha da Casa de Manhufe Amadeo de Souza-Cardoso fecit*"), data, inscreve o título e o nome na parede da cozinha. Não declara verbalmente a sua presença naquele espaço que habitou, mas parece fazê-lo através da inscrição na parede, que não só encena a localização do autor, como remete para uma tradição da assinatura na arte.

A reunião de tempos, em Pessoa, parece estar, ainda, fortemente associada à capacidade do povo Português assimilar várias nacionalidades:

¹⁵¹ Expressões artísticas geralmente associadas ao "primitivismo" e o "exotismo" poderiam dar azo a um confronto temporal, em Amadeo de Souza-Cardoso. Contudo, investir nessa via implicaria navegar num estudo mais aprofundado sobre o exotismo no álbum *XX Dessins* e a relação das máscaras de Amadeo com o cubismo e a arte africana, tomando como referência a produtividade do anacronismo defendida por Georges Didi-Huberman, no seu estudo dedicado à teoria da escultura africana de Carl Einstein (Didi-Huberman 2000).

¹⁵² Leiam-se os comentários de José-Augusto França e de Afonso Ramos a propósito do quadro (França 1986 [1957], 55; Ramos 2013).

¹⁵³ Panofsky sugeriu que a assinatura de van Eyck pode funcionar como certificação, como testemunha de um casamento não oficial de Arnolfini (Panofsky 1934, 124). Outras leituras contrariaram a de Panofsky, para conferir à assinatura do pintor de prestígio um meio de promoção social encenado pelo retratado (Carroll 1993).

Portugal (...) criou o cosmopolitismo, pelas descobertas. O génio português, pode concluir-se, é eminentemente cosmopolita, ou cosmopolitizador. O da Alemanha, essencialmente de pensamento e de religião (...). Em Inglaterra (...) criação da atitude científica conscientemente tal. Depois, no campo político, criação do parlamentarismo. (...) Carácter do povo português: (...) Individual - a tentar caracteriza-o essencialmente. Social - o seu cosmopolitismo, o seu poder de *synthetizar em si todas as correntes estrangeiras*, como os descobridores.¹⁵⁴ [Itálicos acrescentados]

Nalguns excertos, a revisitação de tempos e o cosmopolitismo dão lugar a uma enumeração geográfica (Egipto, Grécia, Roma, etc.). Pessoa subsume impérios,¹⁵⁵ tempos e períodos artísticos:

Preciso explicar, agora, o que é aquilo a que chamo o Movimento Sensacionista.

A uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de sentir tudo de todas as maneiras, de sintetizar tudo, de se esforçar por de tal modo expressar-se que dentro de uma antologia da arte sensacionista esteja tudo quanto de essencial produziram o Egipto, a Grécia, Roma, a Renascença e a nossa época. A arte, em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter só uma regra — ser a síntese de tudo.

Que cada um de nós multiplique a sua personalidade por todas as outras personalidades. (Pessoa 1966 [1916], 122).

Pode a obra de Amadeo de Souza-Cardoso adequar-se a este discurso? É possível avançar propostas de síntese temporal, elencando o exotismo do álbum *XX Dessins*, o perfil egípcio da sua vendedora de cravos, o assumido medievalismo da paleta e de certas temáticas, a assinatura moderna ou mecanicamente reproduzível, as alegorias da natureza-morta, as tubagens e à máquinas registadoras, a conjugação de motivos populares com o questionamento sobre a colagem cubista? Mas não será este um cotejo frágil, na medida em que todos os autores incorporam e reagem a diversos estímulos

¹⁵⁴ Multi Pessoa. Arquivo Pessoa. [Em linha] Retirado de: <http://arquivopessoa.net/textos/3151>

¹⁵⁵ Para um alargamento da discussão sobre o nacionalismo cosmopolita e messiânico de Pessoa, leia-se (Lourenço 2001 [1978], 108-117; Esquivel 2007, 29-31; Uribe/Sepúlveda 2012).

e tempos (ainda que não o declarem tão assertivamente quanto Amadeo, nem o encenem aos níveis de um jogo heteronímico, como Pessoa)? Também Almada, dentro do contexto de *Orpheu*, promove vários encontros com o Egito na sua auto-representação (em *A Cena do Ódio*, por exemplo, e em vários auto-retratos); Mariana Pinto dos Santos notou recentemente a composição medieval do seu retrato de Fernando Pessoa;¹⁵⁶ e as suas pesquisas em torno dos painéis de Nuno Gonçalves intensificam ainda mais o confronto temporal. Seria possível radicar a relação entre Pessoa e Amadeo na defesa da pluralidade de estímulos e de tempos nos seus discursos/entrevistas e obras, mas essa opção tornar-se-ia redutora, dada a abrangência destes termos de comparação. Mais: essa solução inscrita num discurso sobre o cosmopolitismo português, tal como ele foi entendido por Pessoa, daria força a uma “máquina identitária” (Lopes 2007).¹⁵⁷ Cortar essa via é uma forma de resistir às definições impostas a uma colectividade heterogénea nacional.

Ricardo Daunt propôs, em 2007, uma comparação entre *Procissão Corpus Christi* (Fig. 54), de Amadeo, e *Na Floresta do Alheamento*, de Pessoa. Por se tratar de um empreendimento meritório (dos primeiros de que há conhecimento de confronto das obras dos dois autores), o seu contributo e valor devem ser assinalados na bibliografia de Amadeo e de Pessoa. Contudo, a integração de *Procissão Corpus Christi* num discurso sobre o simultaneísmo (ou orfismo) despojada de referências às obras e teorias de Robert Delaunay,¹⁵⁸ de uma contextualização sobre a apropriação da obra e teoria de Delaunay por Amadeo (França 1986 [1957], Leal 2012, Leal 2013), e de um maneja-mento pouco musculado dos movimentos a que se propõe relacionar (simultaneísmo,

¹⁵⁶ Mariana Pinto dos Santos, “Cuidar da Pintura”, comunicação apresentada no Colóquio Internacional Almada Negreiros, a 14 de Novembro de 2013, na Fundação Calouste Gulbenkian.

¹⁵⁷ Note-se que Silvina Rodrigues Lopes reconhece a importância do conhecimento das diferentes ficções da nacionalidade que povoam a história da Literatura Portuguesa, onde a perspectiva cosmopolita e messiânica de Pessoa se insere. É, aliás, a consciência das múltiplas ficções de Portugal na literatura que está na base da sua distinção de *O Labirinto da Saudade*, de Eduardo Lourenço, de *Portugal, Hoje - O Medo de Existir*, de José Gil (Lopes 2007, 64-66).

¹⁵⁸ Leia-se, nesse âmbito (Hughes 2012, 74-76; Affron 2012, 82-85).

orfismo, interseccionismo, sensacionismo) dificultam a sua compreensão. Não se trata apenas de lhe exigir uma definição de cada movimento – a definição do cubismo órfico de Apollinaire é dada, ainda que não seja devidamente citada¹⁵⁹ –, pois *as definições* (como a de Apollinaire) não são auto-elucidativas, induzem entendimentos que as obras de Robert Delaunay podem reforçar ou contrariar. Acrescem-se outros problemas metodológicos: não há citações da teoria de Pessoa, nem a mínima referência a estudiosos que sobre ela se pronunciaram (Lind 1970; Lopes 1971; Igreja 1990) naquilo que soa a esboço de estado da questão.¹⁶⁰ Com isto, não pretendemos uma crítica demolidora e excessivamente centrada em aspectos formais. Mas o grande problema deste artigo muito curto é essencialmente metodológico (e mina a produtividade da relação entre Amadeo e Pessoa). Perante a ausência da teoria de Pessoa sobre o interseccionismo¹⁶¹ (que pode, como sabemos, acarretar as contradições que perpassam o *corpus* pessoano e destabilizar a limpidez do conceito de interseccionismo), de uma bibliografia de apoio, largas páginas dedicadas à transcrição integral do poema *Na Floresta do Alheamento* e uma série de associações apressadas, obscurece-se, em vez de se clarificar, uma comparação que temos dificuldade em situar antes de a podermos aceitar ou rejeitar.

Ainda assim, parece ser legível no texto de Daunt a defesa de uma leitura global das várias intersecções que o poema de Pessoa e o quadro de Amadeo ensaiam:

¹⁵⁹ Ricardo Daunt recorre, implicitamente, à definição de cubismo órfico de Apollinaire: "A arte de pintar com elementos inteiramente criados pelo artista, sem empréstá-los da realidade, denomina-se, em artes plásticas, orfismo" (Daunt 2007, 51). Nas palavras de Apollinaire: "El cubismo órfico (...) Es el arte de pintar composiciones nuevas con elementos no tomados de la realidad visual, sino enteramente creados por el artista y dotados por él de una poderosa realidad. Las obras de los artistas órficos deben mostrar simultáneamente un divertimento estético puro, una construcción cuyo sentido sea obvio y un significado, es decir, un tema sublime. Es arte puro. La luz de las obras de Picasso posee ese arte que inventa por su parte Robert Delaunay y al que contribuyen con su esfuerzo Fernand Léger, Francis Picabia y Marcel Duchamp." (Apollinaire 2009 [1913], 31-32). A título de curiosidade, leiam-se a crítica de Fernando Pessoa ao orfismo e a Apollinaire: "O Orfismo – descabelal-o. A água de Apollinaire – deitar fora a água e a garrafa depois. Todas as artes e ismos e istas... provincias em Paris... cubismos que perderam o chapéu... vinho do Porto fechado em Londres. / — Nota para os sequestrados – o vinho do snr. Guilherme Apollinaire." (Pessoa 2009 [s/d], 115).

¹⁶⁰ "Os estudiosos das coisas do Orpheu têm amiúde traçado um paralelismo entre o interseccionismo e o simultaneísmo órfico." À falta de citação e de bibliografia, supomos que Daunt se refere, pelo menos, a Fernando Alvarenga e à tese de mestrado de Paula Cristina Costa (Alvarenga 1984; Igreja 1990).

¹⁶¹ Leia-se, neste âmbito, a recensão a *Teoria Poética de Fernando Pessoa*, de Georg Rudolf Lind, em que Eduardo Lourenço sublinha a importância da articulação da teoria com a prática de Pessoa (Lourenço 1973), e um dos mais recentes estudos neste campo (Patrício 2012).

Podemos dizer (...) que os planos temporais, existenciais e físicos se interseccionam, operando esta intersecção dinamicamente, posto que cada plano também cambia. Uma figura de triângulos de diversos tamanhos,¹⁶² interligados, se deslocando no espaço, poderia ser uma representação gráfica desse desencadeamento interdependente de estados de alma-paisagens-tempo, correspondendo cada um dos vértices de cada um dos triângulos ao cruzamento de duas abscissas das coordenadas mencionadas, no espaço. Por exemplo: tempo X espaço; espaço X sujeito; sujeito X tempo. (...)

se tomarmos qualquer um dos triângulos de nossa representação gráfica acima proposta não tomaremos, do mesmo modo, contato com a *verdade* contida na complexa dinâmica do arranjo espacial, nem mesmo poderemos ajuizar a seu respeito como recorte específico de uma *verdade maior*. *Mutatis mutandis* é o que ocorre quando buscamos decifrar os conteúdos da tela de Souza-Cardoso através de recortes espaciais e sem considerar a interpenetração de todos os seus significantes na formulação do conteúdo da tela. (Daunt 2007, 59-60)

O que sobressai na sua interpretação é mais uma crítica à operatividade do detalhe,¹⁶³ que retiraria o potencial interseccionista da obra – um signo isolado do quadro de Amadeo (as figuras de trajes triangulares, o dragão e o cavaleiro, possivelmente S. Jorge, o objecto carregado pelas figuras - a suposta imagem da procissão) enfraqueceriam uma “vibração colectiva da festividade”¹⁶⁴ e a riqueza do poema. Intuímos do

¹⁶² Ao contrário do que possa sugerir, Ricardo Daunt esclarece que estes triângulos servem apenas de auxiliar gráfico, sem qualquer relação com o quadro de Amadeo (Daunt 2007, 59).

¹⁶³ Para uma discussão mais alargada sobre o detalhe na historiografia da arte, leia-se (Didi-Huberman 2005 [1990], 229-271).

¹⁶⁴ “Souza-Cardoso não retratou uma procissão, mas fez muito mais que isso: buscou sugerir cromaticamente algo como uma vibração colectiva, inconsciente, presente na festividade, conquanto ainda fisicamente apreendida como uma procissão em movimento. Daí, ainda, que a pura decifração da tela a partir de prováveis elementos constitutivos não seja suficiente. E porque ao agir desse modo nos afastamos da possibilidade de apreender o todo irreal da tela, o artefacto abstracto-concreto inventado pelo pintor.” (Daunt 2007, 53-54). Daunt recusa, igualmente, uma intersecção entre sagrado e profano no quadro de Amadeo: “Se de um lado nele facilmente podemos localizar formas emblemáticas, como o dragão pairando sobre o cortejo; a pirâmide de cristal, apoiada sobre os ombros dos carregadores, reflectindo decerto os rostos dos participantes do ato religioso; o cavaleiro em armadura, à esquerda e ao alto, evocando uma vigorosa heroicidade que contrasta com o clima conciliatório da procissão – dificilmente nos satisfaremos com a interpretação de que a ‘*procissão do Corpus Christi*’, concebida pelo pintor português, vem apenas acomodar elementos profanos em que se mesclam outros momentos da

seu artigo que o tratamento isolado de componentes mentais e abstractos, como a alma ou a vida, perderia a capacidade de fusão com os verbos sensoriais que povoam “Na Floresta do Alheamento”: “Uma grande angústia inerte manuseia-me a alma por dentro”; “nós roçávamos a alma toda vista pelo frescor visível dos musgos”; e “a nossa vida [era] um eco de som de fonte”.

Este artigo é uma primeira tentativa consciente da impossibilidade de esgotar o diálogo entre Amadeo e Pessoa. *Trabalhando com ele*, aproveitando ingredientes lançados em “Na Floresta do Alheamento” e em *Procissão Corpus Christi*, seria igualmente possível desenvolver uma relação entre concreto/abstracto e alma/paisagem (que Daunt refere, mas não aplica explicitamente a Amadeo). Se quisermos, o binómio concreto/abstracto poderá ser convertido, em termos formais, num binómio figuração/abstracção. As figuras discerníveis do primeiro plano deslocam-se num fundo que caminha da abstracção (na maioria da composição) para uma sugestão de uma ponte (talvez a ponte de Amarante, no canto superior direito). Se empregarmos a “vibração colectiva”, proposta por Daunt, e acrescentarmos a oração associada ao ritual religioso, talvez nos aproximemos um pouco mais da célebre fórmula pessoana de *intersecção de uma paisagem com um estado de alma* e do verso “A missa é um automóvel de passa”, de “Chuva Oblíqua”.¹⁶⁵ As figuras deslocam-se,¹⁶⁶ em oração, enquanto atravessam uma paisagem de formas oblíquas em interacção.

Mas em que consiste essa intersecção da paisagem com um estado de alma, nos textos de Pessoa? Num fragmento intitulado “Princípios”, o escritor oferece uma resposta:

cultura, e o faz, por exemplo, para sugerir um sentido universalista ao ato religioso e, por extensão, à Igreja.” (Daunt 2007, 53).

¹⁶⁵ A possibilidade de “um estado de alma” na pintura foi já avançada por Paula Costa, que convocou, a esse respeito, o manifesto *La pittura dei suoni, rumori e odori*, de Carlo Carrà. (Costa 1990, 90). Apesar de Carrà se referir a um “estado de alma”, ele parece enquadrar-se mais num discurso sobre a sinestesia em pintura do que na relação que Pessoa tece com a paisagem. Leia-se Carrà, “La pittura dei suoni, rumori e odori”, 1913. [Em linha] Disponível em: <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/pitturaSuoni.htm>

¹⁶⁶ Note-se que *Na Floresta do Alheamento* fornece uma imagem de deslocação que pode complementar a observação de *Procissão Corpus Christi*, se prestarmos atenção ao arrastamento dos fatos das figuras: “A nossa atenção sonolenta ao mistério de tudo isto é mole como *uma cauda de vestido arrastada num cerimonial no crepúsculo*”. [Itálicos acrescentados] (Pessoa citado por Daunt 2007, 56).

1. Em todo o momento de actividade mental acontece em nós um duplo phenomeno de percepção: ao mesmo tempo que temos consciencia dum estado de alma, temos deante de nós, impressionado-nos os sentidos *que estão virados para o exterior*, uma paisagem qualquer, entendendo por paisagem, para conveniencia de phrase, tudo o que fórma o mundo exterior num determinado momento da nossa percepção.

2. Todo o estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a materia da nossa vida psychica se agita. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espirito. E – mesmo que se não queira admittir que todo o estado de alma é uma paisagem – pode ao menos admittir-se que *todo o estado de alma se pode representar por uma paisagem*. Se eu disser “ha sol nos meus pensamentos”, ninguem comprehenderá que os meus pensamentos estão tristes.

3. Assim tendo nós, ao mesmo tempo, consciencia do exterior e do nosso espirito, e sendo o nosso espirito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciencia de duas paisagens. Ora essas paisagens fundem-se, entrepenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja elle qual fôr, soffre um pouco da paisagem que estamos vendo – num dia de sol uma alma triste não pode estar tão triste como num dia de chuva —, e, tambem, a paisagem exterior soffre do nosso estado de alma — é de todos os tempos dizer-se, sobretudo em verso, cousas como que “na ausencia da amada o sol não brilha”, e outras cousas assim. De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar atravez duma representação simultanea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar dar uma intersecção de duas paisagens. Teem de ser duas paisagens, mas pode ser – não se querendo admittir que um estado de alma é uma paisagem – que se queira simplesmente intersecionar um estado de alma (puro e simples sentimento) com a paisagem exterior. Isso é intersecionismo igualmente. (Pessoa 2009 [s/d], 122-123).¹⁶⁷

¹⁶⁷ No texto “Hosanna in excelsis nobis”, Pessoa esquematiza as etapas do tratamento da paisagem no intersecionismo: a) intersecção duma paisagem com um estado de alma, concebido como tal. / b) intersecção duma paisagem com um estado de alma que consiste num sonho. / c) intersecção duma

A interpretação anterior de *Procissão Corpus Christi* não parece estar contemplada nestes exemplos de Pessoa. Recapitulando, a sugestão de um estado de meditação das figuras (imaginado pelo espectador através dos signos deixados) atravessando uma paisagem semi-abstracta é diferente de uma sintonia entre o estado de espírito (sentimento) que *determina a visão de uma paisagem exterior*: “a paisagem exterior sofre do nosso estado de alma” ou, como refere Pessoa noutro texto, um estado de alma triste acentua os “detalhes tristes” da paisagem (Pessoa 2009 [s/d], 124). Torna-se, de certa forma, embaraçoso forçar uma cumplicidade entre um sentimento no quadro de Amadeo. Esta aporia não deverá ser entendida como uma desvalorização do pintor e, ainda menos, como insinuação da incapacidade da pintura na representação deste tipo de fusões. O texto de Pessoa pode conduzir a uma relação já avançada na historiografia da arte a propósito da paisagem do romantismo (Koerner 2009 [1990], 113).¹⁶⁸

Na sua teoria, Fernando Pessoa propõe a fusão de duas paisagens, assumindo que um estado de alma pode ser uma paisagem interior. Na sua poesia, pode fundir duas paisagens exteriores: “Minha atenção bóia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e a profundidade de um céu” (“Na Floresta do Alheamento”). Em *Chuva Oblíqua* (poema apresentado como referência máxima do Interseccionismo), duas paisagens exteriores intersectam-se pelo poder do sonho – “atravessa esta paysa-

paysagem com outra paysagem (symbolica esta dum estado de alma – como, por exemplo, “dia de sol” de alegria). / d) intersecção de uma paysagem consigo própria, operando nela divisão o estado de alma de quem a contempla. Por exemplo, cheio de tristeza contemplo uma paysagem; essa paysagem tem, a par de detalhes alegres, detalhes tristes; espontaneamente o meu espirito escolhe os detalhes tristes (é claro que, em certos estados de tristeza pode escolher os detalhes alegres, mas isso vem a dar no mesmo para a demonstração). Assim dou aos detalhes tristes da paysagem uma importancia exaggerada; elles passam a formar como que uma segunda paysagem sobreposta ao conjunto da outra, da paysagem real, ou na sua totalidade, ou no seu conjunto menos os detalhes exaggerados. Aqui o meu estado de espirito deixa de ser sentido como interior, como paysagem interior mesmo, para ser sentido apenas como perturbação da paysagem exterior. (Pessoa 2009 [s/d], 123-124).

¹⁶⁸ Num estudo dedicado a Caspar David Friedrich, Joseph Leo Koerner nota a relação entre paisagem e sentimento no Romantismo: “While sharing with their sentimental predecessors an emphasis on landscape and feeling, the Romantics distinguish themselves by their unique fusion of nature and consciousness, a fusion which occurs not only within the landscapes they represent (as when the poet’s perceiving mind seems to merge with the scene perceived), but as well, and more radically, in the way these landscapes address their readers or viewers.” (Koerner 2009 [1990], 113).

gem o meu sonho D'um porto infinito". No mesmo poema, Pessoa chega ao seguinte resultado:

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cães é uma estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,
E os navios passam por dentro dos troncos das arvores
Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras na agua pelas follhas uma a uma dentro...
(Pessoa 1915 [1914], 161) [Itálicos acrescentados]

Georg Rudolf Lind convocou, a propósito deste excerto de *Chuva Oblíqua*, o poema "Marine", de Rimbaud (Lind 1970, 57-58). Os seus versos esboçam uma série de "intercalações" entre a paisagem terrestre e a paisagem marítima, através da referência a veículos (carros/proas de barco), à paisagem natural (o matagal, a floresta) e à paisagem artificial (o paredão, fronteira entre a terra e o mar).¹⁶⁹

Les *chars* d'argent et de cuivre —
Les *proues* d'acier et d'argent —
Battent *l'écume*, —
Soulèvent les *souches* des ronces —
 Les courants de la lande,
Et des ornières immenses du reflux
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt, —
Vers les fûts de la jetée,
Don't l'angle est heurté par des
tourbillons de lumière. (Rimbaud 2010 [1872], 230)¹⁷⁰ [Itálicos acrescentados]

¹⁶⁹ "Neste cruzamento, ou intersecção, irreal de campos temáticos objectivamente heterogéneos, H[ugo] Friedrich vê um dos protótipos da "técnica da intercalação", desde então cultivada por grande número de poetas modernos. Esta mesma técnica é sintomática também para o interseccionismo de Pessoa. (Lind 1970, 58).

¹⁷⁰ "Os carros de prata e de cobre — / As proas de aço e de prata — / Batem [n]a espuma — / Levantam as árvores das silvas — / As correntes do matagal, / E os trilhos das rodas imensos do refluxo / Fiam

Observemos *A Chalupa*, quadro de Amadeo datado de 1914 (Fig. 55). Como notou José-Augusto França, destaca-se na composição “um veleiro numa amálgama de mar-céu tempestuoso, toda em verdes (só o vermelho do casco do barco põe um violento contraste na pintura)” (França 1986 [1957], 98-99). Atrevemo-nos a ver, na diagonal que domina a composição, uma estrada subtil (onde navega a chalupa), que vira à esquerda. Embora a figura seja envolvida por uma mancha azul (com intervenções de amarelos, brancos ou negros) de direcções díspares e largos arrastamentos da pincelada, que parece acarretar consigo uma conotação abstracta (ou expressionista (França 1986 [1957], 99)), é importante atentar na sua “ambiguidade espacial” (França 1986 [1957], 99). Se assumirmos que, da chalupa e da estrada para a esquerda, se elevam massas informes verticais (como troncos de árvores) e que a diagonal a sinalizar o caminho sugere uma subida, é possível *enquadrar o veículo marítimo numa paisagem de floresta ou de montanha*. Tal como se verificava na série de máscaras *Ossian*,¹⁷¹ é bastante provável que Amadeo de Souza-Cardoso se aproprie de Rimbaud (ainda que aquele período que documenta grande entusiasmo com o poeta seja posterior à datação de *Chalupa*).¹⁷² Comparado com os poemas, *A Chalupa* oferece o exemplo mais subtil de intersecção de paisagens (neste caso, literais, não estados de alma) dentro do campo visual que o mar promove.¹⁷³ Com esta mancha imensa, Amadeo de Souza-Cardoso parece dar-nos as coordenadas suficientes para imaginar o trilho de um barco subindo uma montanha azul.

circularmente em direcção ao Este, / Em direcção aos pilares da floresta, — / Em direcção aos troncos do paredão, / Cujo ângulo contrasta com / Turbilhões de luz.” [Tradução livre].

¹⁷¹ Sobre esta questão, leia-se o capítulo 2.

¹⁷² Segundo Georg Rudolf Lind, a leitura de Rimbaud por Pessoa não será tão evidente: “Se Pessoa conhecia ou não o poema de Rimbaud, não podemos afirmá-lo com segurança. Sempre que lhe ocorre falar dos simbolistas franceses, é só Mallarmé e Verlaine que cita, como seus representantes. Aliás, há uma diferença abismal entre “Marine” e “Chuva Oblíqua”: a poesia de Rimbaud não se prende a quaisquer requisitos doutrinários ou programáticos, ao contrário da poesia de Pessoa que só se compreende como exemplificação (...) duma doutrina pré-concebida.” (Lind 1970, 58)

¹⁷³ Leia-se a relação que Rosalind Krauss estabelece entre o mar e a pureza visual de um discurso sobre o modernismo e que citamos em epígrafe (Krauss 1996 [1994], 2).

3.2 AMADEO E MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

"É uma "mesa" onde se decide colocar, em conjunto, várias coisas díspares, cujas múltiplas 'relações íntimas e secretas' se procura estabelecer, uma área que possua as suas próprias regras de disposição e de transformação para ligar várias coisas cujos vínculos não são evidentes. E para fazer desses vínculos, uma vez encontrados, os paradigmas de uma releitura do mundo."

(Didi-Huberman 2013 [2011], 47)

É, no ar que ondeia tudo! É lá que tudo existe!...

(Sá-Carneiro 1989 [1915], 101)

Enquanto certos autores (Almeida 2003 [1993], 2008, Daunt 2007, Dias 2011) anunciaram ou propuseram uma afinidade entre Amadeo e Pessoa, Almada Negreiros elegeu a dupla Amadeo e Mário de Sá-Carneiro: "Em Portugal, no nosso século [XX], dois gritos de Poesia se ouviram: Mário de Sá-Carneiro e Amadeo de Souza-Cardoso. Poesia das letras e Poesia das cores" (Negreiros 1959, 59).¹⁷⁴ Rui-Mário Gonçalves sublinhou, mais tarde, o potencial sinestésico das suas obras (Gonçalves 1988, 2007, 2011) e Ermelinda Ferreira, num estudo mais alongado, viu no fascínio pela cor o principal ponto de convergência entre o escritor e o pintor (Ferreira 2007, 135-189).

Ao interesse pela cor (que culmina na tentativa de definição de um cubismo português na esteira das considerações de José-Augusto França sobre a "franja *kitsch*" nacionalista),¹⁷⁵ Ermelinda Ferreira acrescenta outras convergências, como o gosto por

¹⁷⁴ Semelhante afirmação é reiterada em *Orpheu 1915-1965* (Negreiros 1965, 9; Martins 1997, 42).

¹⁷⁵ "As características cromáticas e musicais que se apresentam na poesia, ainda que mal acabada, de Mário, sugerem um estilo estruturalmente semelhante ao que se desenvolverá nos quadros de Amadeo, e que José-Augusto França muito apropriadamente identifica como o de um "Cubismo português" que teria ficado latente em razão das mortes precoces das figuras que o praticaram" Leia-se (Ferreira 2007, 175). Mais adiante, Ferreira reforça: "É de crer que Sá-Carneiro, com a sua natural inclinação barroca – talvez a "franja *kitsch*" portuguesa, que menciona José-Augusto França a respeito de Amadeo – discordaria desta opção pouco exuberante do Cubismo, procurando decorar à sua maneira a mesa sobre a qual se debruçava a escrever seus "versos prateados" (Ferreira 2007, 178); "o fato é que as pinturas de

“histórias medievais, fantásticas” e “motivos góticos” (Ferreira 2007, 143); os movimentos “zigzagueantes” no tratamento de paisagens e edifícios – visíveis, segundo a autora, nos quadros *Casa de Manhufe* e *Marine: Pont l’Abbé*, de Amadeo, e no conto *Mistério* de Sá-Carneiro (Ferreira 2007, 145-147), que Ferreira faz radicar na atracção pela dança (Ferreira 2007, 145, 149).¹⁷⁶

Apesar de a mesa de café, particularmente presente nos poemas “Cinco Horas”, “16” e “Manucure”, ser assinalada por Ermelinda Ferreira, recuperando as afinidades cubistas elencadas por Alfredo Margarido (Margarido 1989, 39, 1990, 98-101; Ferreira 2007, 177), a autora não canaliza esse motivo para a sua interpretação da obra de Amadeo. Tentaremos explorar essa via, tendo em conta que as potencialidades de relação com o cubismo que não são automaticamente aplicáveis ao caso de Amadeo de Souza-Cardoso) e, sobretudo, vendo na mesa um motivo de entrada para a leitura “Manucure” que conduz a outros aspectos.

Amadeo nas quais aflora algum regionalismo, temático ou não, traduzem um barroquismo mais próximo do tratamento literário dado à cor por Sá-Carneiro em seus poemas – se tal aproximação fosse possível – do que da nitidez cromática dos Delaunay, por exemplo. (...) De fato, há ouro demais na poesia de Mário: um excesso de tigrados e zbrados, espirais e rendilhados, brocados e dosséis a envolver a “Nossa Senhora da Cor”, dançarina numa maquilhagem de aspecto barroco, embora um barroco falso, reciclado, criando um brilho *kitsch* que retine na superfície sonora e vazia do “Bailado” em questão” (Ferreira 2007, 184-185). Embora Ermelinda Ferreira cite a perspectiva de António Quadros sobre o nacionalismo de Amadeo (Ferreira 2007, 179-183), é a “franja *kitsch*” proposta por França que intervém predominantemente na sua leitura das obras do pintor e do escritor. Ao reler as comparações entre Amadeo e Robert Delaunay avançadas por França, Joana Cunha Leal apontou a dicotomia centro/periferia como base dos termos pejorativos que caracterizam o discurso do historiador sobre a arte portuguesa – “*kitsch*”, “desviada” ou “atrasada”. Como refere Joana Cunha Leal, “importa (...) compreender que, na narrativa de J.-A. França, a obra de Robert Delaunay é apresentada como um território de pesquisas pictóricas centrais (geográfica, histórica e esteticamente), pesquisas que qualquer apropriação periférica, *kitsch*, estaria destinada a distorcer, como aconteceu no caso da obra de Amadeo”. (Leal 2012, 114). Ainda que Ermelinda Ferreira não diagnostique a ideia de falha associada à escolha do termo *kitsch* em José-Augusto França e não clarifique o tom da sua adjetivação, revela consciência dos problemas teóricos da cor (Ferreira 2007, 186). Para completar a ideia de nacionalismo na arte portuguesa aqui esboçada, leia-se (Santos 2011, Leal 2012, Leal 2013) e a recente comunicação “As “sete cabeças” do modernismo”, apresentada por Joana Cunha Leal e Mariana Pinto dos Santos, no “Colóquio Internacional Arte. Crítica. Política.” O emprego do termo barroco, a aplicabilidade de teorias sobre o espaço na literatura (recorrendo a Lessing e a W.J.T.Mitchell) às obras de Amadeo e de Sá-Carneiro, bem como o tratamento da cor exigiriam uma discussão mais complexa que terá de ser adiada.

¹⁷⁶ “a ideia da transposição do movimento e da gestualidade da dança para a linguagem é semelhante à adaptação destas qualidades para a pintura, como na *Marinha*, de Amadeo.” (Ferreira 2007, 149).

Minha mesa no Café,
Quero-lhe tanto... A garrida
Toda de pedra brunida
Que linda e que fresca é!

Um sifão verde no meio
E, ao seu lado, a fosforeira
Diante ao meu copo cheio
Duma bebida ligeira. (Sá-Carneiro 2010 [1915], 97)

Estas estrofes do poema “Cinco Horas” facilmente se adequam a uma colagem cubista, como foi já apontado (Margarido 1989, 39, 1990, 98-101, Ferreira 2007, 177).¹⁷⁷ No quadro, os objectos pairam despojados de um traço capaz de reconstituir a mesa onde estariam pousados. O violino parece destabilizar a nossa intuição de estar perante uma mesa de café.¹⁷⁸ Talvez seja mais prudente imaginá-la como uma mesa de atelier, invisível, ao contrário daquela de Sá-Carneiro, explicitamente colocada no café e preenchida com as suas qualidades materiais (“garrida / Toda de pedra brunida”), os objectos por ela sustentados (sifão verde, fosforeira, copo cheio) e os sentimentos por ela suscitados (“quero-lhe tanto”). A mesa ressurge no poema “16”. Trata-se de uma presença tímida, reduzida a um verso – “As mesas do Café endoideceram feitas Ar...”, que não só personifica as mesas,¹⁷⁹ como anuncia, através da transformação, tópicos particularmente legíveis em “Manucure” – a mesa subentendida onde se depositam os “os vernizes polidores da sensação”, o “Ar onde ondeia tudo” e o voo dos objectos –

¹⁷⁷ Note-se que o sifão e o copo constam numa colagem de Picasso (*Sifão, Copo, Jornal e Violino*, de Picasso – Fig. 56).

¹⁷⁸ Christine Poggi não partilha da mesma incerteza. Para a autora, os instrumentos musicais (além de signos mais facilmente associáveis ao café, como os copos, os jornais e os jogos de cartas) são admissíveis no cenário dos cafés encenados por Picasso (Poggi 1989, 321).

¹⁷⁹ Em “Manucure”, a personificação é ainda mais enfatizada: “Entanto eis-me sozinho no Café: (...) / De volta, as mesas apenas – ingratas / E duras, esquinadas na sua desgraçiosidade / Boçal, quadrangular e livre-pensadora...” (Sá-Carneiro 2010 [1915], 41); “De livres pensadoras, as mesas fluídicas, / Diluídas, / São já como eu católicas, e são como eu monárquicas!...” (Sá-Carneiro 2010 [1915], 47). Os últimos versos sugerem, segundo Fernando Cabral Martins, a coincidência do sujeito de “Manucure” com Santa-Rita, algo que reforça a ideia de *blague* “semi-futurista” a que o poema se viu votado nos discursos de Pessoa (Martins 1997, 280) e encaixa nos comentários de Sá-Carneiro sobre as posições religiosas e políticas do pintor futurista. (Martins 1997, 282-283).

“Lá vão todas no Ar às cabriolas,/ Em séries instantâneas de quadrados”.¹⁸⁰ Embora falte aqui a componente sinestésica que caracteriza outros versos de Sá-Carneiro, como “a cor já não é cor – é som e aroma!” (“Partida”) ou “O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou...” (“Salomé”), citados por Pessoa num fragmento relativo ao trânsito da sensação entre estados líquidos, sólidos e gasosos,¹⁸¹ a mesa (distinta de uma sensação, neste poema, e a ela associada em “Manucure”)¹⁸² é uma peça de mobiliário sólida e louca (como o aroma, no poema “Salomé”), portanto, humanizada, que passa a movimentar-se no meio aéreo, onde circulam os objectos que transitam para o estado gasoso.

“Manucure” oferece-nos, ainda, um tratamento da sensação que parece alternar a concentração do sujeito em Si (apresentando-se na “sensação de estar polindo as unhas”) com a multiplicidade de estímulos dada por enumerações caóticas que povoam a imaginação do sujeito e que, nalguns momentos, intervêm mais claramente no espaço do Café:

— Olha as mesas... Eia! Eia!

Lá vão todas no Ar às cabriolas,

Em séries instantâneas de quadrados

Ali – mas já, mais longe, em losangos desviados...

E entregolfam-se as filas indestrinçavelmente,

E misturam-se às mesas as insinuações berrantes

Das bancadas de veludo vermelho

Que, ladeando-o, correm todo o Café... (Sá-Carneiro 2010 [1915], 44)

Aproveitemos, neste ponto, a leitura de Fernando Cabral Martins:

¹⁸⁰ Da mesma forma que Fernando Cabral Martins notou a grafia maiúscula do Café em Mário de Sá-Carneiro (Martins 1997, 293), sublinhando o café como importante cenário da sua poesia e prosa, tópico igualmente observado por Dieter Woll (Woll citado por Martins 1997 [1968], 294). Para uma contextualização mais completa da mesa de café em Mário de Sá-Carneiro, leia-se (Martins 1990, 291-294).

¹⁸¹ Questão mais aprofundada no capítulo 1.

¹⁸² É a mesa que suporta os vernizes e delimita a concentração do sujeito no acto/“sensação de estar polindo as unhas”.

A primeira atitude do “eu” é um gesto de recolhimento, contido na imagem do polir as unhas: “Todo me incluo em Mim”.¹⁸³ É uma atitude que contraria a dispersão. Depois, o “eu” passa a estar indentificado com as suas sensações, a um ponto tal que o põe em risco: e põe em risco as próprias sensações, que transformam (...) as mesas pacíficas, postadas nas suas quatro pernas, em projecteis pelo ar, em animais cabriolantes, em figuras geométricas que se “entregolfam”. A realidade das coisas torna-se uma “poeira multicolor” que inclui a sensação delas (Martins 1997, 284).¹⁸⁴

A concentração numa sensação em contraste com a diversidade de estímulos (ou simplesmente a multiplicidade de estímulos na cidade a partir da segunda metade do século XIX (Simmel 1950 [1903])) constitui tema de debate já encetado por autores modernistas, como o sociólogo George Simmel, e continuado nos estudos de Jonathan Crary:¹⁸⁵

Charles Fere and Alfred Binet described ‘the simple fact of attention’ as ‘a concentration of the whole mind on a single point, resulting in the intensification of the perception of this point and producing all around it *a zone of anesthesia*; attention increases the force of certain sensations while it weakens others.’ (Crary 2001, 39).

¹⁸³ Sobre a operacionalidade dos pronomes gerada pela poesia simbolista e modernista portuguesa, tenha-se em consideração a comunicação “O Pronome Produtivo” apresentada por Gustavo Rubim, no Colóquio Internacional “O Dia Triunfal de Fernando Pessoa” (Março de 2014).

¹⁸⁴ Esta questão era debatida algumas páginas atrás: trata[-se] de pôr a nu e levar ao extremo o procedimento interseccionista: alguém, num interior fechado, constitui um lugar de cruzamento de sensações em muitos planos, o da actualidade, o do desejo, o da visão e audição delirantes, o da rememoração, o da alegoria de uma condição subjectiva. (Martins 1997, 282)

¹⁸⁵ George Simmel alerta, sobretudo, para o excesso de estímulos na vida urbana, por oposição à vida rural (Simmel 1950 [1903]). Jonathan Crary sublinha o papel da atenção na percepção a partir da segunda metade do século XIX, quer ao nível do entendimento da sensação – “late nineteenth-century investigations of perception were heavily invested in restoring to it some of its original Latin resonances – the sense of perception as “catching” or “taking captive”, even as the impossibility of such fixedness or possession became clear. In fact, by the 1880’s, perception, for many, was synonymous with “those sensations to which attention had been turned” (Crary 2001, 3) –, quer ao nível da diminuição do campo perceptivo necessária para a processão das sensações (Crary 2001, 39).

Como sabemos, “Manucure” acarreta consigo uma forte componente gráfica, capaz de conciliar um “lirismo subjectivante com as palavras em liberdade” (Martins 1997, 282) e os caligramas de Apollinaire (Woll 1968, 163).

Tanto o aparato tipográfico de algumas peças como a célebre expressão pessoal de *blague* “semi-futurista” tendem a fixar “Manucure” no campo das relações com o Futurismo.¹⁸⁶ No entanto, importa sublinhar que existem aspectos da produção cubista (a que o próprio Mário de Sá-Carneiro não se mostra indiferente na correspondência) capazes de elucidar a leitura do poema. Em causa, está o universo dos anúncios de jornal e de marcas, como aquela que se pode ver, em *stencil*, numa tela de Picasso (Fig. 57): “Cubismo: julguei em verdade que tivesse desaparecido com a guerra: tanto mais que certos jornais diziam que os cubos do caldo (*bouillon kub*) e da pintura eram boches” (Sá-Carneiro 2001 [1915], 186).

Numa montagem tipográfica, precedida de uma estrofe que apelava à estética futurista dos anúncios, lê-se, em destaque, “LE BOUILLON KUB”. Abaixo, “VIN DÉSILES” é acompanhado pela mão que aponta (idêntica à do *Manifesto Anti-Dantas* e àquela inserida no título de *Parto da Viola*).¹⁸⁷ Quatro linhas abaixo, lê-se “LES PARFUMS DE COTY”...¹⁸⁸

Poderá a obra de Amadeo reunir estas características, ou seja, incorporar a mesa de café, tratar momentos distintos da sensação – representar simultaneamente um detalhe onde a atenção se foca e uma multiplicidade de estímulos –, manifestar interesse pela “mágica teatral da atmosfera” e pelo mundo da publicidade?

É difícil encontrar mesas em Amadeo de Souza-Cardoso. Apenas recuando a 1910, a uma natureza-morta do Centro de Arte Moderna (Fig. 58), onde os objectos se depõem nitidamente nela. É ainda mais difícil encontrar mesas de café e o jogo de pla-

¹⁸⁶ Eduardo Lourenço confere outro sentido à *blague* de “Manucure”: “a *blague* de “Manicure” é mais do que pura “*blague*” e os gritos da “Ode Marítima” outra coisa que simples onomatopeia. Representam com toda a consciência a tentativa de forçar a linguagem a ultrapassar os seus recursos “naturais” de significação para a converter em coisa significativa de uma matéria e matéria por sua vez de uma nova significação. A palavra quer ganhar o estatuto de ópera – música, plástica e libreto.” (Lourenço 1987 [1955], 59).

¹⁸⁷ Sobre a mão no título de *Parto da Viola*, leia-se o sub-capítulo 3.4.

¹⁸⁸ A propósito dos anúncios nas colagens de Picasso, confrontem-se as perspectivas semiótica (Krauss 1998) e sócio-política (Cottingham 1998).

nos verticais (dado pelo papel de parede que alude à colocação do quadro) e horizontais (da mesa de café, da mesa da natureza-morta) observado por Christine Poggi nas colagens de Picasso (Poggi 1993).¹⁸⁹ Mas, mesmo sem mesa, Amadeo faz circular objectos que poderiam estar nela reunidos: copos, instrumentos, frutos, peças de artesanato e bonecas. Comparadas com *K4 O Quadrado Azul e Louça de Barcelos*, de Eduardo Viana (Figs. 59 e 60), as composições de Amadeo tendem a perder a sugestão da mesa e da cortina para acentuar a fragmentação dos objectos e a indefinição dos espaços,¹⁹⁰ mas talvez seja excessivo conjecturar se esta tendência para a perda dos espaços e a fixação em determinados objectos comungam da mesma consciência do centro e da periferia óptica com que Jonathan Crary aborda a obra de Cézanne (Crary 2001, 282-359).¹⁹¹

Parto da Viola joga com áreas indefinidas brancas (por vezes, halos do instrumento), inúmeras “distracções” (ecos do instrumento, peças de artesanato, a boneca, figuras geométricas, grelhas) e aquela “focagem” que nos leva a supor que o olhar se

¹⁸⁹ “While the canvas is the literal support of Picasso’s picture, the table is the figurative support of the still life objects that rest upon it; by framing his table, Picasso drew a parallel between these two, equally metaphorical supports or grounds of his art. The curtain loop and tassel, referring to the traditional notion of the canvas as transparent vertical plane, hovers like a discarded talisman in the upper corners of these opaque pictures. The table edge/frame, referring to the alternative, modernist concept of the work of art as material object occupying a horizontal plane, also appears in fragmentary form.” (Poggi 1993, 66). Leia-se a associação mais vasta que Poggi estabelece entre o quadro e a mesa (Poggi 1993, 59-88).

¹⁹⁰ Nesse ponto, Amadeo parece aproximar-se das considerações de Fernando Alvarenga sobre Pessoa: “Caminha-se (...) para a eliminação do espaço, isto é, para a não necessidade artística de um lugar onde situar os objectos, os assuntos, o “tempo” no fim de contas.” (Alvarenga 1984, 67).

¹⁹¹ Segundo o autor, as últimas fases da obra de Cézanne são afectadas pela compreensão das destabilizações implicadas na visão (as deslocações necessárias do olhar para fixar os objectos, as áreas vagas) que contrariam um entendimento unificado e uniformemente definido do campo visual (Crary 2001, 301). Nas suas palavras: “Scientific research in the late nineteenth century confirmed what had always been available to naive observation, now systematized for the first time into a comprehensive account of human perception: the disjunct nature of the visual field, in both a physiological and a subjective sense. Empirical studies showed that the central area of the retina – the fovea – was tightly packed with photoreceptor cells, whereas the peripheral areas of the retina had a much sparser distribution of them. This small foveal area gave the greatest detail and most acute color vision, while the larger peripheral or fringe areas provided only vague, indistinct, or even distorted impressions with little clarity or color. The periphery was, however, highly sensitive to movement. By the 1850’s scientists were attempting to determine the capacities of the retina in terms of zones of varying sensitivity. After several centuries during which the visual field was conceived to be like a conal section of homogeneous clarity and range, the notion now developed that most of what we saw at any given moment hovered in an irreducible vagueness, in which a reading of space or distance was not possible.” (Crary 2001, 290).

concentra na viola, dela parte para um percurso pelos outros signos. Se preferirmos uma tradução mais literal da focagem retiniana, talvez uma fotografia que distinga claramente um elemento mais próximo focado e um elemento mais distante desfocado ou vice-versa sirva melhor esse propósito. E este quadro, como noutros quadros de Amadeo onde figurariam putativos objectos de mesa (Fig. 42), não representa indícios do contexto do café onde Sá-Carneiro se situa, ainda que o café de Sá-Carneiro acolha múltiplos planos “brumosos, desviados ou oblíquos”, flechas, discos (talvez ecoando os discos simultâneos), triângulos, hélices, esferas, vértices, mesas que se convertem em quadrados e losangos, e numa enumeração caótica que se poderia transferir para os fundos de Amadeo. Aquilo que os seus quadros não devolvem é um apontamento das mesas de café, ou da palhinha das cadeiras,¹⁹² ou do empregado que deixa cair a bandeja e permite *regressar ao espaço do café depois de uma série de divagações* (que vão desde a crítica republicana aos entusiasmos geométricos, aéreos, sonoros, alfabéticos, gráficos, jornalísticos, publicitários e mercantis).

Embora Amadeo de Souza-Cardoso não pareça fornecer pistas da mesa de café, não se identificando, deste modo, com algumas colagens de Picasso e com a obra de Sá-Carneiro, a reunião de vários objectos aparentemente díspares (que leva José-Augusto França a equacionar um *nonsense* proto-DADA)¹⁹³ pode remeter para as mesas da natureza-morta (sendo aí pertinentes as séries dedicadas aos instrumentos musicais onde surgem frutos), ou para uma montagem análoga àquela que Georges Didi-Huberman viu nos processos do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Segundo Didi-Huberman:

A desordem só é desrazão para quem se negue a pensar, a respeitar, a acompanhar de certo modo a fragmentação do mundo. A mesa seria, então, um lugar privilegiado para reunir e apresentar essa fragmentação. Para afirmar o seu valor fundador e operatório, ou seja, a possibilidade, sempre aberta, de se modificar, de produzir uma nova configuração. Assim, cada mesa consagraria, à sua maneira, a *repartição das coisas*: a sua vocação para serem dissociadas e logo redistribuídas. (Didi-Huberman 2013, 49-50).

¹⁹² Material usado na célebre colagem de Picasso *Natureza-Morta com Palhinha de Cadeira*, 1912.

¹⁹³ Questão desenvolvida no sub-capítulo 3.3.

Como vimos anteriormente, as mesas de Sá-Carneiro ganham asas para circular no ar “onde ondeia tudo”.¹⁹⁴ Talvez seja possível considerar que uma série de raios diagonais que atravessam algumas telas de Amadeo datadas de 1913 (Figs. 61 e 62) se assumem como sugestões atmosféricas, proporcionando grandes exercícios formais, em contraste com escassas indicações figurativas. É uma hipótese que não se afasta muito dos padrões futuristas (Fig. 63), que exploram o dinamismo da velocidade e do som através da linha.¹⁹⁵ Existe, para além dessa possibilidade, um interesse no escritor e no pintor pelo fumo (igualmente aéreo) do cigarro. Em *Cinco Horas*, lemos:

(E se acaso em minha frente
Uma linda mulher brilha,
O fumo da cigarrilha
Vai beijá-la, claramente...). (Sá-Carneiro 2010 [1915], 98)

Os quadros onde aparecem boquilhas (Figs. 64-66) não formam uma série tão vasta como a dos instrumentos musicais, mas já permitem vislumbrar três tipos de relação entre a boquilha e o fumo. Enquanto em *Luto cabeça boquilha* (Fig. 64) o fumo se dilui no fundo de cor idêntica, ele parece estar ausente em (*Fumador de boquilha cabeça*) (Fig. 65). Aí impera uma decomposição linear do rosto do fumador. A boquilha torna-se parte integrante de um esquema vermelho, sem emitir a neblina que se via no quadro anterior e em *Título desconhecido* (Retrato de Médico) (Fig. 66). Nesse último quadro, a boquilha rima com o estetoscópio, acentuando um jogo de articulações e de varas que intersectam uma série de figuras de Amadeo.¹⁹⁶ O fumo, apesar de perceptível, como em *Luto cabeça boquilha*, não se camufla num fundo onde paira o cheiro do tabaco e um sentimento de luto, dado por uma paleta sombria que pouco se coaduna com as cores de Amadeo. A neblina do cigarro do médico eleva-

¹⁹⁴ A “mágica teatral da atmosfera” fixada no caligrama de “Manucure” merece um comentário elogioso de Eduardo Lourenço (Lourenço 1987 [1955], 59). Este fascínio pelo ar será, posteriormente, desenvolvida (e criticada) por Dieter Woll (Woll 1968, 162-164).

¹⁹⁵ A voz e outros sons também podem entrar nesta poética do Ar. Nesse sentido, afiguram-se pertinentes os poemas “Certa voz na noite, ruivamente...” e “Nossa Senhora de Paris”, para além de inúmeras sinestésias, como aquela de “Partida”, em que a cor se transforma em som e aroma.

¹⁹⁶ Para um aprofundamento desta questão, leia-se o sub-capítulo 3.3.

se até criar um pequeno espaço de indefinição que diverge da demarcação de campos cromáticos uniformes dos livros. Ao libertar-se dos constrangimentos do contorno e da figura (ainda que brote da sua respiração), este fumo gera um cromatismo indefinido que pode ensaiar as potencialidades da nuvem, no entendimento de Hubert Damisch:

le nuage, s'il fournit à la rêverie, à l'imagination, un support privilégié, ce n'est pas, semble-t-il, par son contour, mais bien au contraire par ce qui, en lui, contredit à l'ordre de la délinéation et ressortit à celui du matériau, de la « matière » en tant qu'elle aspire à la « forme » ; et c'est à ce titre qu'il peut paraître fournir un index du style « vapoureux » (Damisch 1972, 55)

É difícil extrair do cigarro de Amadeo o movimento que vai do sujeito poético à mulher que brilha, passo que parece ecoar o conhecido problema de comunicação entre o EU e o OUTRO formulado na ponte do poema “7” (Martins 1997, 248-249). Mas o pintor acrescenta, na representação de uma figura a fumar (em contexto de luto, proporcionando um exercício da linha, ou um esbatimento do campo cromático), uma *relação com a atmosfera para além da auditiva e da olfactiva* que as inscrições das notas (LA, SOL) e ou do perfume (COTY) nos ofereciam.¹⁹⁷

¹⁹⁷ A relação entre a dispersão e a comunicação “aérea”, possibilitada pela telefonia sem fios (T.S.F., inscrição que também consta num dos últimos quadros de Amadeo – Fig. ___), é desenvolvida por Ricardo Vasconcelos. Como o autor bem elucida: “As early as 1910 Sá-Carneiro expresses his fascination for the communication possibilities that the telegraphy allows, since it can link together distant spaces, such as the referred Paris and Belgrade. At that moment, the poetic subject tells us that in “the cables everything circulates”, a perception that, as we saw in “Manucure”, is later corrected by the notion that “It’s in the air that everything undulates! It’s there that everything exists!” and that it is directly influenced by the author’s presence in Paris, his growing familiarity with the development of the T.S.F. and the exposure to the artistic and social anxiety regarding the uses and symbolism of the Eiffel Tower.” (Vasconcelos 2013, 149-150). Ainda a propósito do Ar, leia-se (Martins 1997, 285-286).

Um capítulo dedicado a Amadeo de Souza-Cardoso e Mário de Sá-Carneiro não poderia terminar sem um comentário a *Coty*, cuja inscrição terá muito provavelmente estimulado a leitura de Rui-Mário Gonçalves que fez comunicar os dois artistas (Gonçalves 1988, 88; 2007, 27-28; 2011, 104-108).¹⁹⁸

A referência à marca de perfume, bem como a representação de flores (entre as quais se distinguem as tulipas inseridas em cartas de jogo ou em *papier collés*) evocam sensações olfactivas, “ondulando no ar”. A marca retoma os anúncios que se liam em Sá-Carneiro (Bouillon Kub, Pastilles Valda, Huntley & Palmers, etc.) e que, como já referimos, também perpassam as colagens de Picasso (dando azo a comentários sobre a sua posição face a Mallarmé).¹⁹⁹ Em Amadeo, a marca de lâmpadas “Wotan”, mencionada noutras telas (Fig. 31), continua essa via.²⁰⁰

A fragmentação laborada nos últimos quadros de Amadeo agudiza-se na trama de *Coty*, povoado por espelhos partidos, um nu feminino truncado, uma grelha colorida, flores, teias de aranha, cartas de jogo, a sugestão de uma janela, ao fundo. Intensificam-se também as texturas (mais areadas), e vemos colagens de objectos verdadeiros colados (espelhos, missangas?, ganchos).

Para além da leitura de Joana Cunha Leal, que trouxe para *Coty* uma encenação da prostituição análoga às de *Olympia* e *Nana*, de Manet, e *Les Femmes d'Alger*, de Picasso (Leal 2010; Leal 2010, 148), é possível considerar uma afinidade com o poema “Feminina”, de Mário de Sá-Carneiro.²⁰¹ O interesse pela moda feminina (“Eu queria ser mulher para passar o dia inteiro / A falar de modas e a fazer “potins” – muito entretida”), o gesto de “aguçar os seios ao espelho”, e de desejar muitos amantes (tendo em conta a identificação de um homem a fumar avançada por Joana Cunha

¹⁹⁸ Leiam-se, também, os comentários de José-Augusto França e de Joana Cunha Leal sobre o mesmo quadro (França 1986 [1957], 127-128; Leal 2010; Leal 2010, 148).

¹⁹⁹ Sobre esta questão, leia-se (Cottington 1998, 134-143; Krauss 1998, 35-37, 75-78).

²⁰⁰ Signo identificado por Joana Cunha Leal (2010, 152, 155; Leal 2012, 123). Enquanto em *Caixa Registradora* se entrevê a inscrição verbal da marca, em *Entrada*, Amadeo representa a lâmpada, que remete para o catálogo Wotan. Consulte-se a documentação publicada (Alfaro 2007, 278).

²⁰¹ Tanto a moda feminina, como um cenário de prostituição são equacionados na interpretação de Rosalind Krauss de *Au Bon Marché*, de Picasso (Fig. 66) (Krauss 1998, 57-59).

Leal)²⁰² são facilmente conciliáveis com os signos de *Coty* (o perfume, as missangas, os ganchos, os seios, os espelhos, e a subtil presença masculina). Através do cotejo com “Feminina”, activa-se a potencialidade narrativa adiantada na tela de Amadeo (Leal 2010; Leal 2010, 148).

Este poema, guardado na correspondência trocada com Pessoa (Martins 2010, 663), só foi publicado após a morte de Amadeo de Souza-Cardoso. Por isso, o último confronto assenta, desde logo, numa montagem que escapa a uma apropriação do pintor.

²⁰² “Na malha apertada dos planos que se intersectam no canto superior direito é possível discernir ainda o perfil e a mão de um homem a fumar.” (Leal 2010). Esta sugestão do fumador, não tão evidente como aquelas supra mencionadas, pode contribuir também para a nossa inscrição do fumo na vertente atmosférica que tanto entusiasma Sá-Carneiro.

3.3 AMADEO E SANTA-RITA

“E o eco onde sonhei-me
Esquece do meu ouvido.”

(Pessoa 1990 [1922], 44)

“Os meus olhos são holofotes a policiar o infinito”

(Negreiros 2002 [1917], 73)

Em 1983 e 1984, eram publicadas duas edições das provas de página de *Orpheu* 3: a da Nova Renascença, fac-similada, que contava com o prefácio de José Augusto Seabra (Seabra 1983); e a da Ática, que fechava um projecto de publicações da revista iniciado nos anos 50 (Galhoz 1959; Galhoz 1976) e apresentava, no prefácio de Arnaldo Saraiva, uma contextualização versando a história das provas (durante largos anos desaparecidas) e a sua qualidade textual (Saraiva 1984). Os projectos da capa e os *hors-textes* de Amadeo de Souza-Cardoso não escaparam às preocupações de Arnaldo Saraiva, que, perante a ausência de comprovação das obras destinadas à revista,²⁰³ optou por não incluir reproduções de quadros na sua edição. A capa seguia o *design* icónico do segundo número, exibindo um gigante “3” destacado de um fundo preto. A capa da Nova Renascença revelava um desenho de Amadeo de Souza-Cardoso, datável de 1916 (Fig A, Fig. B) e deslocado da vertical para a horizontal... A presença de Amadeo, que não chegava a ser mencionada no prefácio de José Augusto Seabra, via-se assinalada com uma ousada referência capaz de arriscar a integração de um “*hors-texte*” não documentado... Que motivo poderia presidir à escolha daquele desenho?

²⁰³ Arnaldo Saraiva remete para as reproduções de quadros de Amadeo na posse de Almada. (Negreiros 1965, 12; Saraiva 1984, VII).

José-Augusto França foi o primeiro a detectar contaminações de Santa-Rita na obra de Amadeo. Uma delas envolve o título *Arabesco Dinâmico – REAL...* (Fig. 70), “à maneira dos títulos futuristas que Santa-Rita empregava nas páginas do *Orpheu*” (França 1986 [1957], 106). A posterior interpretação de França ajuda a aplicar à imagem a relação que encontrava no título:

Arabesco dinâmico (...) permite ler, no dinamismo mecanizado da composição, uma das figuras de *Músicos*, de pé, o braço alongando-se no violino que toca, tendo a outra desaparecido para deixar lugar a uma acumulação de elementos mecânicos, fios e bielas articuladas que enredam a própria figura restada.

(...) O mundo da máquina domina o conjunto, os seus ângulos duros, as suas ligações rígidas e brutais entram no vago aspecto do *robot*, que a figura apresenta, contra um fundo expressionista que se diria ser gerado nas duas telas aproximáveis.” (França 1986 [1957], 106).

É, sobretudo, nestas articulações da figura humana (ou do instrumento musical) com uma rede de tubos e fios veiculadores de um cenário mecânico e industrial, ou sugestivos de um tipo de manipulação utilizada no teatro de marionetas (apontando, nesse caso, para registos vernaculares e tradicionais que também se podem relacionar com o futurismo),²⁰⁴ que se estreitam as possíveis relações entre Amadeo e Santa-Rita.

Fernando Rosa Dias, que os comparou ao nível do *primitivismo*, da *figuração* (Dias 2011, 95) e da *performance* (Dias 2011, 102-103), distinguiu os seus modos de tratar a relação da figura com as engrenagens: enquanto, em Amadeo, essa “articulação” seria “puramente plástica”, Santa-Rita proporcionaria uma “transformação do

²⁰⁴ *Par Ímpar 1 2 1* (Fig. 71) aparenta uma fragilidade e desarticulação de movimentos que, associadas às varas que o intersectam, sugerem a acção sobre um objecto inanimado. A marioneta, estando sujeita a manipulação por várias, pode adequar-se a esta figura. Outro exemplo curioso neste universo de Amadeo é o retrato de um médico (c. 1917) que aproveita, inteligentemente, o estetoscópio, lembrando a intersecção da vara no ouvido de *Par Ímpar 1 2 1* (França 1986 [1957], 104). Sobre a relação entre a marioneta e o modernismo, leia-se (Segel 1995).

orgânico em esquema cibernético”, num “esquema conceptual” em que “a pintura se tornaria motivo de um irónico projecto mecânico” (Dias 2011, 97).

Sem excluir as preocupações plásticas de Amadeo, notórias na delicadeza da aguada e na complexidade dos mecanismos dos seus desenhos de 1916 (Figs. 68-69)²⁰⁵ quando confrontados com os *hors-textes* de Santa-Rita publicados na *Orpheu 2* (Figs. 72-75), importa perguntar se o pintor, no seu *corpus* de esquemas, ultrapassa ou não o aspecto estritamente formal. Mais: será que as suas conexões se resumem a exercícios de força sobre as figuras representadas? Poderão elas fornecer pistas sobre o seu posicionamento e a sua leitura das vanguardas?

Observemos o mesmo quadro que se exhibia em *Fernando Pessoa: Plural como o Universo* (Fig. 1). Uma guitarra descentralizada (França 1986 [1957], 122)²⁰⁶ enforma-se de planos bidimensionais²⁰⁷ sobrepostos e uniformemente coloridos. A fragmentação de *Parto da Viola* sobrevive, três discos simultâneos convertem-se em alvos de insectos,²⁰⁸ outro, isento de transformações e ladeado por uma névoa branca, instala-se no canto inferior direito. Talvez reapareça metade de um disco camuflado no tampo da guitarra, com uma proporção desequilibrada dos aros. Sem nos determos na

²⁰⁵ José-Augusto França identifica igualmente a proximidade entre estes desenhos e a obra de Santa-Rita: “São pequenas folhas de pouco mais de 20 por 12 ou 14 centímetros e [com]põem curiosas máquinas de função indeterminada, como uma anedota famosa atribuída a Santa-Rita, que desenhava para espectadores abismados, numa mesa d’ A Brasileira, uma sequência de elementos mecânicos imbricados obsessivamente, a máquina maravilhosa, que respondendo à sacramental pergunta [da a]ssitência, misteriosamente declarava não se saber ainda que serventia havia de ter... Só a lógica do agenciamento formal evidentemente conta no processo criativo, na harmonia dos elementos, no equilíbrio da composição – e, nestes dois desenhos tomados como exemplo, a articulação das formas é notável.” (França 1986 [1957], 108).

²⁰⁶ José-Augusto França define a sua filiação em *Parto da Viola*: “O *Parto da Viola*, ainda exposto em 1916, como ponto extremo das pesquisas até então conduzidas, leva a três composições altamente coloridas [Fig. K, *Título Desconhecido (TSF)* e *Título Desconhecido (Entrada)*, de 1917 – Figs. L e M] em que o motivo principal é ainda o instrumento – mas agora deslocado do meio do campo figurativo, a ele ligado por um sistema coerente de elementos, nele se desmultiplicando em imagens sucessivas ou nele apenas se compondo, elemento entre outros, de idêntica importância figurativa.” (França 1986 [1957], 122).

²⁰⁷ Tratamento distinto de *Parto da Viola*, que revela, nalguns contornos, um tratamento ilusionista, ou seja, uma representação tridimensional do instrumento.

²⁰⁸ Sobre a apropriação dos discos simultaneístas por Amadeo, leia-se (França 1986 [1957], 139-141) e a revisão historiográfica de Joana Cunha Leal e de Mariana Pinto dos Santos, que se desenvolvem em torno da representação, combatendo as ideias de “atraso” (Santos 2011, 235-236) e “falha” no entendimento da teoria de Robert Delaunay na obra de Amadeo (Leal 2012, 111-121; Leal 2013, 6-11).

inscrição “LA”, nem nas áreas, maioritariamente rectangulares, onde se ensaiam campos de cor e de texturas, nem nalgumas névoas do fundo (donde emergem números em *stencil* ou discos), concentremo-nos nas figuras que mais se destacam – a guitarra, a máscara e as varas que as ligam.

A guitarra e a máscara não são os únicos elementos intersectados por essas varas. Num segundo plano, à direita, vislumbram-se várias ligações entre formas que assimilamos como abstractas, devido a uma miríade de sobreposições. Mas o modo como uma vara atinge a guitarra (do lado esquerdo) atrai particularmente o olhar. Causa uma ferida, escorre sangue da viola (com gotas bem discerníveis e capazes de rimar com o escorrimento de tinta branca na área verde, paralela).²⁰⁹ Rui-Mário Gonçalves interpretou essa ferida como uma crítica a *O Fado*, de Malhoa, possivelmente associando a ferida do instrumento à dor que motiva o fado:

Numa pintura de 1917, Amadeo representa (...) letras, êmbolos, alavancas e uma vara metálica espetada numa viola... que sangra! De algum modo, este quadro constitui uma réplica a *O Fado*, de Malhoa, que obteve de novo grande sucesso, no mesmo ano em que o futurismo era mais explicitamente lançado em Portugal. E os futuristas eram contra o fado triste. (Gonçalves 2006, 27).

Embora seja difícil encontrar outros signos além da viola capazes de estabelecer um diálogo com o quadro de Malhoa, esta via não se incompatibiliza com a leitura que se pretende desenvolver; reforça antes a polissemia da obra.

Tanto o braço, inserido na própria guitarra, como o sangue parecem remeter, novamente, para o animismo dos instrumentos em Amadeo (França 1986 [1957], 114). Uma das peças que esta tela acrescenta é uma relação entre a guitarra e a máscara africana, uma associação que não se encontra noutras obras – existem séries demarcadas de instrumentos (onde podem surgir motivos populares e fragmentos geométricos) e séries de máscaras ou de cabeças.²¹⁰ Um olhar atento identifica, ainda, outras fragili-

²⁰⁹ No primeiro capítulo (“Parto da Viola para *Orpheu*”), essa porção de tinta que culmina numa gota cristalizada prestou-se a um comentário sobre a transição de estados (líquido, gasoso, sólido) nas propostas sinestésicas de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

²¹⁰ Sobre as cabeças e as máscaras de Amadeo, leia-se (Dias 2011, 51-87). Sobre a relação de Amadeo com Rimbaud numa máscara, leia-se o segundo capítulo (“*Orpheu* entre Almada e Pessoa”).

dades na guitarra: apesar de Amadeo investir num tratamento uniforme da cor (imune a qualquer sombreado) nas superfícies que compõem a guitarra, a boca vê-se rodeada por uma sombra azul que afecta a definição do contorno do buraco. Quanto mais se observa, mais o apontamento azul deixa de sugerir uma sombra para insinuar uma debilidade do material. Ganha mais força a hipótese de Amadeo se apropriar das guitarras de papel de Picasso (Fig. 76), preenchendo-as com cor, atribuindo-lhes características anatómicas (uma mão e um braço humanos) e fisiológicas (dadas pelo sangue em diálogo com a tinta branca, como que exibindo o significado e o significante em dois espaços da tela) e estabelecendo uma relação, mediada por uma vara, com uma máscara africana.

Este passo de associar a guitarra de papel (agora colorida e “humanizada”) à máscara africana não se distancia muito das teorias de Daniel-Henry Kahnweiler e da leitura que Yve-Alain Bois faz de Kahnweiler. Por outras palavras, esta ligação que Amadeo faz “conectar” aproxima-se das afirmações do galerista de Picasso e Braque (Kahnweiler 1949 [1920]) e da leitura do historiador de arte da *October*, que irá aprofundar a níveis exponenciais as afinidades saussurianas nos escritos de Kahnweiler (Bois 1987), de que o contacto com a máscara africana, nomeadamente com a máscara Grebo (Fig. 77), traduziu-se numa mudança importantíssima para Picasso particularmente visível nas suas guitarras de papel de 1912 e “coincidente” com o fim do cubismo analítico (Bois 1987, 53). Em causa estaria uma apropriação da escultura africana capaz de compreender *a substituição da modelação* (Bois 1987, 45) *pela montagem/sobreposição de planos bidimensionais e o recurso a um leque de signos que, isolados, não reproduzem mimeticamente os traços faciais, mas podem substituí-los, representá-los:*

As Kahnweiler understood Picasso became aware, more specifically, of the differential nature of the sign, of its value: the plastic sign/eye’s value as a mark on an unmarked ground, within a system that regulates its use (to recall Kahnweiler’s text, “The Grebo mask bore testimony to the conception, in all its purity, that art aims at the creation of signs. The human face ‘seen’, or rather ‘read’, does not coincide at all with the details of the sign, whose details, moreover, would have no significance if isolated”). The traditional anatomic

synthax can be set aside entirely because the sign's positive value as a semantic mark, "which depends on [the] presence or absence of a neighboring term" and which allows its Exchange, can be produced by any operation. Hence, Picasso's continuous exploration of the immense mutability of signs at the heart of the same system of values: the mouth can undergo a rotation of 90° and surge forward from the face (...) or it can be multiplied according to a metaphoric play founded on the exchange of signs. (Bois 1987, 52-53).

Outra luz se pode lançar sobre este quadro, assim que nos confrontamos com algumas construções espaciais de Picasso. Uma composição de 1913 (Fig. 78) mostra uma guitarra verdadeira ligada às mãos e braços (de cartão ou de jornal) que saem da tela/parede onde se esboça o resto do corpo; outros objectos reais – uma mesa e uma garrafa – enformam igualmente a cena de *Construction au joueur de guitare*.

Amadeo cita a guitarra de cartão, a sua relação com a máscara africana e parece, ainda, incorporar, na própria guitarra, o braço do músico, que na composição no *atelier* de Picasso, estabelecia a ligação entre o homem e o instrumento. Não só a citação, como a escolha destes elementos mapeados de uma forma bastante clara sugerem um comentário em que várias frentes se interligam. Quando a compreensão do repositório "lexical" da máscara (os seus buracos, botões, círculos, discos) transita para o instrumento, é possível diagnosticar olhos nas guitarras e violinos de Amadeo, avançando, deste modo, hipóteses de animismo dos objectos. Os membros e o corpo humano, ainda distintos do instrumento musical na composição de Picasso, fundem-se em Amadeo.

A ferida da guitarra possibilita, também, um comentário sobre a efemeridade do papel. Na verdade, algumas destas composições espaciais em cartão, como a já referida *Construction au joueur de guitare* (Fig. 78), não sobreviveram.

Se assumirmos que este quadro pode alimentar um discurso e um conhecimento privilegiado do cubismo (na medida em que estas composições estariam confinadas aos *ateliers* de Picasso e Braque), não significa que se torne uma ilustração da teoria acima exposta, algo que acabaria por fixar o seu significado. Vista deste ângulo, esta tela de título de desconhecido (e sem uma inscrição que facilite a designação, como ocorre em *Entrada*) pode elencar as relações que Amadeo extrai das vanguardas, neste

caso, do cubismo, e ajudar a entender a sua posição: assente numa explosão cromática e na fusão do humano com o objecto.

Este desvio não se trata unicamente de uma alternativa à perspectiva de Fernando Rosa Dias sobre a “articulação como aspecto puramente plástico” na obra de Amadeo (Dias 2011, 97). Além de entender que as articulações em Amadeo extravasam os domínios formais e potenciam um *comentário sobre a pintura*,²¹¹ a relação entre o instrumento (ou signos musicais) e o corpo humano parece estar igualmente em jogo na obra de Santa-Rita.

Ainda que a autoria da tela *Cabeça* (Fig. 79) seja frequentemente questionada,²¹² não deve ser excluída deste trajecto. Fernando Rosa Dias conjugou, na sua leitura, um “dinamismo elíptico cubista” e uma “gramática futurista” (Dias 2011, 94) com reminiscências da máscara negra, eco de um “primitivismo a que Santa-Rita chega, não premeditadamente”, contrastando com Amadeo, que parte do mesmo movimento para outras vias (Dias 2011, 95).²¹³ O “s” alongado inscrito no queixo do rosto aproxima-se do buraco “f” de um instrumento de corda friccionada. Talvez Santa-Rita jogue com essa ambiguidade, não representando o “f” detalhadamente. Não iremos desenvolver a aplicação matemática na pintura de Santa-Rita além de mencionar os seus títulos, integrando sinais de multiplicação articulados com referências explícitas de “interseccionismo plástico”, aspecto que levou José-Augusto França a identificar ecos pessoais (França 1991 [1979], 23).

Se o signo musical for viável, esta tela não está longe da simbiose entre o humano e o instrumento que Amadeo parece ter extraído das guitarras de papel de

²¹¹ Torna-se pertinente, para esta questão, o modo como Joana Cunha Leal deu a ver a distância crítica de Amadeo face ao disco de Delaunay e aos *papiers-collés* de Picasso (Leal 2010; Leal 2012; Leal 2013; Leal 2014). Embora seja forçado aplicar a Amadeo a sentença de morte dos “ismos” e os níveis de ironia que caracterizam as intervenções de Eduardo Batarda, talvez sugira uma sentença de morte da guitarra de papel, à partida, frágil. Em última análise, o comentário à pintura através da pintura pode ser um traço comum a Amadeo e Batarda. (Santos 2011)

²¹² A autoria da *Cabeça*, de 1912, foi recentemente debatida no *workshop* do projecto “Crossing Borders” (MNAC – 29 de Setembro de 2014).

²¹³ Igualmente pertinentes são as suas considerações sobre o movimento da forma “de dentro para fora”: “em Santa-Rita os elementos parecem sair de dentro da própria cabeça-forma-orgânica. (...) Santa-Rita não pretendeu um movimento do objecto na superfície do quadro, mas do objecto como massa orgânica que se abre para a superfície.” (Dias 2011, 95).

Picasso e das máscaras Grebo. E esta circulação do “f” não se reduz, noutros exemplos modernistas, às máscaras. A célebre fotografia *Le Violon d’Ingres*, de Man Ray, (Fig. 80) revela, ao contrário de Amadeo que introduz signos “humanizantes” nos instrumentos, uma pequena intervenção (quase uma tatuagem) de um signo musical no corpo humano, retratado numa posição capaz de invocar a forma do instrumento.

Quando, no filme *DEZ para CEM*,²¹⁴ Amadeo de Souza-Cardoso desenha Lucie (que se supõe ser, naquele argumento, o modelo biográfico de *COTY*), o seu rosto sofre uma série de transformações. Os olhos expandem-se e contraem até se reduzirem a dois pontos, o rosto configura-se num rectângulo, as orelhas rematam trapézios assimétricos, o cabelo recua para um rectângulo vermelho disposto na diagonal, a boca torna-se um buraco num quadrado deslocado para a direita que se sobrepõem ao rosto rectangular. A primeira interpretação desta sequência remete para *Vida dos Instrumentos*, de Amadeo (Fig. 17). Nessa tela, justapõem-se várias superfícies da guitarra. Num desses corpos que enformam a guitarra, um quadrado azul escuro (quase um anexo) apresenta um círculo com um ponto, que parece dar esboçar um olho. A interacção desse “olho” com o buraco da guitarra (que não sofre qualquer intervenção “animista”) traça um rosto – os olhos e a boca. Contudo, uma visualização alternada com a revista *Orpheu*, dá-nos outra resposta. O rosto de Amadeo não se transforma em *Vida dos Instrumentos* – transforma-se num *hors-texte* de Santa-Rita.

Existem três momentos-chave na transição: o rosto de Amadeo normal (Fig. 81); o rosto de Amadeo em metamorfose (mostrando deslocções dos traços faciais afins à máscara africana – Fig. 82); e, finalmente, o rosto geometricamente sintetizado que coincide com *Syntese geometral de uma cabeça x infinito plástico de ambiente x transcendentalismo físico (SENSIBILIDADE RADIOGRAPHICA)*, de Santa-Rita (Fig. V), e que relembra um instrumento musical, as sobreposições em jogo na guitarra de papel, os animismos da boca e dos olhos. Novamente, põe-se a nu o instrumento musical, as sobreposições das superfícies bidimensionais que o compõem, o animismo da boca, dos olhos, das orelhas. O animismo torna-se ainda mais clarificado pela passagem de um rosto pela máscara até se fixar no instrumento.

²¹⁴ *Arte República: DEZ para CEM*, realizado por Fernando Galrito *et. al.*, 2010. Filme resultante de uma parceria entre as Comemorações do Centenário da República e o Festival Monstra.

Do mesmo modo que a pintura de Amadeo potencia, através das suas ligações puramente visuais,²¹⁵ um comentário sobre a máscara africana e a guitarra de papel, esta curta de animação foi capaz de captar a *fusão entre a máscara e o instrumento* em jogo em Picasso, Santa-Rita e Amadeo, relação pouco versada na historiografia da arte portuguesa e contraditória em José-Augusto França.²¹⁶

A correspondência de Mário de Sá-Carneiro testemunha a vontade de Santa-Rita incluir *hors-textes* de Picasso em *Orpheu*. Sá-Carneiro e Pessoa reagiram com hostilidade, na medida em que a proposta de Santa-Rita se desviava dos intuítos sensacionistas da revista e receavam um alinhamento mais ortodoxo com o cubismo e o futurismo, sem contar com outras animosidades de foro pessoal.²¹⁷ A integração de fotografias das guitarras de papel e das construções espaciais de Picasso revelar-se-ia coe- rrente com os *hors-textes* de Santa-Rita e com algumas obras de Amadeo.

Percebemos que a escolha de uma das edições de *Orpheu 3* compreende uma relação entre Amadeo e Santa-Rita (já assinalada por José-Augusto França e por Fernando Rosa Dias) que passa pela relação com esquemas e varas, pelas engrenagens que se complexificam em desenhos de 1916 e em *Arabesco Real...*, de Amadeo. Vimos também que a rede de associações propostas por Amadeo pode ultrapassar uma apreensão puramente formal: é capaz de estabelecer uma relação entre a máscara africana e a guitarra (o mesmo tipo de conexão sugerida por Daniel-Henri Kahnweiler e retomada por Yve Alain Bois), relevante para a compreensão do animismo dos seus instrumentos e de obras de Santa-Rita, como *Cabeça* e *Síntese Geometral de uma Cabeça*. Resta perguntar, tal como se perguntou à obra de Amadeo de Souza-Cardoso,

²¹⁵ Ao contrário de *Parto da Viola*, que orienta bastante pelo título, ou de qualquer obra de Amadeo que contenha inscrições verbais, este comentário ao cubismo faz-se com meios estritamente visuais.

²¹⁶ Em Santa-Rita, são privilegiadas as antecipações proto-dadaístas (França 2009 [1974], 45), tal como sucede na bibliografia sobre Amadeo (França 1986 [1957], 131; França 2009 [1974], 70; Gonçalves 2006, 27). A relação com o cubismo revela-se contraditória no discurso de França: ora os *hors-textes* “jogam com fórmulas mais cubistas do que futuristas” (França 2009 [1974], 45); ora “não têm nada que ver com qualquer composição de tipo cubista e ainda menos futurista” (França 2004; 18).

²¹⁷ “O Santa-Rita deveras é um grande maçador. Estou farto de o aturar aqui com a questão do Orfeu. Hoje vai uma carta para você ler e que chegou hoje mesmo. Aí já está disposto a que você dirija inteiramente a revista: ele só tem interesse em publicar os seus bonecos e do Picasso.” Carta de Sá-Carneiro a Pessoa, Paris, 2 de Outubro de 1915. (Sá-Carneiro 2001, 219). Este episódio é igualmente mencionado por Fernando Rosa Dias (Dias 2011, 99-100).

se os *hors-textes* de Santa-Rita poderiam dialogar com o Sensacionismo, ou se, pelo contrário, interrompiam quatro vezes a leitura de *Orpheu* com esquemas completamente alienados.

Pelo menos três *hors-textes* de *Orpheu 2* evidenciam, no seu aparente esqueleto de giz, olhos convertidos em janelas e reforçados pelo título – “aparelho ocular + sobreposição dinâmica visual + reflexos de ambiente x luz” (Fig. 72);²¹⁸ ouvidos, em *Compenetração estática interior de uma cabeça...* (Fig. 73); ouvidos e boca, na já referida *Síntese geométrica de uma cabeça* (Fig. 74). Nestes esquemas, próximos de radiografias com uma presença curiosa do afia²¹⁹ – instrumento de trabalho guardado no estojo por ele igualmente referido (“estojo científico de uma cabeça”) -, *Santa-Rita destaca os órgãos sensoriais*. Não os realça com os mesmos processos observados por Deleuze a propósito de Francis Bacon, que intensifica os órgãos sensoriais num rosto com carne:²²⁰ “o retrato de Isabel Rawsthorne faz surgir uma cabeça a que vêm juntar-se ovas e traços que lhe arregalam os olhos, incham as narinas, prolongam a boca, mobilizam a pele.” (Deleuze 2011 [1981], 90-91). Os órgãos de Santa-Rita parecem sobressair de um esqueleto. A sugestão de uma orelha em *Compenetração estática interior de uma cabeça* contrasta a rugosidade do papel colado (simulando as sinuosidades anatómicas da orelha) com a simplicidade do desenho-esqueleto.

Aquilo que pode parecer uma inflexão no confronto entre Amadeo e Santa-Rita no contexto de *Orpheu* interliga-se: os signos que apontam para olhos, bocas e orelhas não só desempenham um papel crucial na captação de sensações (e por isso merecem a comparação com vários poemas de *Orpheu*), como definem os traços faciais mínimos para esboçar uma cabeça, um rosto, uma máscara.

²¹⁸ A relação entre visão e janela equacionada no capítulo “Parto da Viola para *Orpheu*”.

²¹⁹ Em *Título Desconhecido (Máquina Registradora)*, Amadeo representa um braço composto por discos simultâneos, sugerindo articulações (Leal 2013, 6-7), e os ossos de uma mão que seguram uma nota. Na conhecida entrevista ao jornal *O Dia*, o pintor citava, também, um excerto do “Manifesto Técnico da Pintura Futurista” relativo ao Raio-X: “Depois da nossa mediunidade comparável ao Raio X, quem pode crer ainda na opacidade dos corpos?” (Alfaro 2007, 259).

²²⁰ Segundo Deleuze, corpo-carne na relação com o sistema nervoso é um dos pontos-chave da sensação e da figuração em Bacon e Cézanne: “A Figura é a forma sensível na sua relação com a sensação; age de modo imediato com o sistema nervoso, que é carne. Inversamente, a Forma abstracta dirige-se ao cérebro, age por intermédio do cérebro, mais aproximado ao osso.” (Deleuze 2011 [1981], 79).

3.4 AMADEO & ALMADA

“As galgas como setas deixaram nu o caminho.”

(Negreiros 1989 [1915], 54)

“quando Um Portuguez, genialmente do século XX,
desce da Europa, condoído da pátria entrevada,
para lhe dar o Parto da sua Intelligencia, a indiferença espartilhada da
familia portugueza ainda não deslaça as mãos de cima da barriga.”

(Negreiros 2006 [1916], 19)

Em 1984, o álbum *XX Déssins* de Amadeo de Souza-Cardoso serviu de base para uma adaptação literária infantil intitulada *Histórias em Ponto de Contar* (Torrado, Menéres 1984). Mas, antes desta ficção verbal em diálogo explícito com as pranchas do pintor, outra prosa permitia um confronto subtil com a galeria de figuras e cenários delineados em *XX Déssins*:

A amazona negra era bella como o sol e triste como o luar, e ninguem acredita mas era pastora de galgas. Figura negra muito esguia, cypreste procurando vaga na margem do caminho. Nas manhãs de Outomno, frias como os degraus do tanque, era Ella quem largava às galgas a lebre cinzenta, e a que a filásse já sabia com quem dormia a sésta. E as galgas já nem dormiam bem noutra almofada. (Negreiros 1989 [1915], 54).

Se este excerto de “Sèvres Partido” integrado em *Frisos* parece apenas uma enumeração de signos da ficção amadiana, como a amazona negra (Fig. 84),²²¹ os galgos (Figs 85-87),²²² e a lebre (Figs. E e F), o fim do “quadro”²²³ “Sèvres Partido” conver-

²²¹ Na apreciação de José-Augusto França, a Amazona negra dos desenhos de Amadeo “tem uma desagradável elegância de formiga, no corpo da mulher, enquanto o cavalo apresenta uma estilização subtil; só o abrir enorme dos olhos da amazona dá refinamento ao desenho.” (França 1986 [1957], 38). Maria de Fátima Marinho viu na reiteração do negro indícios de morte em *Frisos* (Marinho 1998, 65).

²²² Os galgos brancos ressurgirão em *Frisos* – “Grande caçada na floresta – galgos brancos e amazonas negras.” (Negreiros 1989 [1915], 57). Em *K4 O Quadrado Azul*, a aparição do galgo perde a contextuali-

te, através da comparação, o corpo do animal em setas indicadoras da velocidade ou sinalizadoras do caminho,²²⁴ operando de forma semelhante à de Amadeo em “Trois Levriers Blancs” (Fig. C). No desenho, os dorsos arqueados dos galgos associados ao perfil dos focinhos e das patas dianteiras projectam-se como lanças (ou setas, mas na sua significação de arma) durante a caça.²²⁵

Almada só tomaria contacto com a obra de Amadeo aquando dos preparativos da exposição na Liga Naval, um ano após a publicação de *Frisos*.²²⁶ Esta consonância

zação da caça e distancia-se da paisagem de montanha que o circunda no célebre quadro de Amadeo de 1911: “Se a tua mãe fosse viva não tinhas tu um galgo que te lambe as mãos. O galgo lambe-te as mãos por tua mãe te ter morrido. Se tua mãe não tivesse morrido com pena de te deixar o galgo não te lambia as mãos. Se tua mãe não tivesse morrido antes de te fazer sentir o grande amor que ela sentia por ti não tinhas tu um galgo que tem a mania de te lambe as mãos. Se tua mãe não se sufocasse no desejo de querer por força que tu soubesses, dentro dos teus 2 anos, que ela estoirava no excesso de uma paixão por ti não tinhas tu um galgo danado que te morde as canelas se o não deixas constantemente beijar-te as mãos. É que todo esse excesso de paixão eternizou-se em transparência e foi-se adaptando pouco a pouco no cérebro do teu galgo, elemento da vida mais próxima de ti. Mas não te creias feliz porque toda essa raiva do teu galgo tem a consciência dos sentidos de tua mãe. Essa massa fluida e indesagregável que é toda a energia da paixão de tua mãe por ti tem a consciência de se ter acondicionado no crânio do teu galgo. Por isso tua mãe tem a maldição de assistir à lucidez da sua inteligência na inexpressão do teu galgo que te lambe as mãos por uma vontade alheia à do teu galgo e diferente à da tua mãe””. (Negreiros 2002 [1917], 70-71). A repetição do galgo e da mãe, nesta passagem, lembra uma outra de *A Engomadeira* em torno das chaves (Negreiros 2002 [1917], 18-19).

²²³ Adoptamos o termo escolhido por Ellen Sapega para designar os subcapítulos de *Frisos* (Sapega 1992, 18).

²²⁴ Maria de Fátima Marinho entende que tal movimento das galgas liberta/abre o caminho para a chegada do pastor e do seu encontro com a amazona negra: “A regra do jogo mantém-se – quem apanhou a lebre tem o direito de dormir com a amazona (“As galgas como setas deixaram nu o caminho”). As reticências que terminam o texto, que, aliás, como título sugere, não é mais do que a descrição de um caco de porcelana, deixam em suspenso o encontro que, todavia, sabemos inevitável.” (Marinho 1998, 67).

²²⁵ Desenho de Amadeo que também merece o comentário elogioso de José-Augusto França: “Nos ‘Falcões’, no ‘Tigre’, no ‘Descanso do Veado’, nos ‘Três Galgos Brancos’ há um movimento descritivo que se resolve e prodigiosamente se traduz num movimento de formas correndo, em vertigem, na *durée* que o formato horizontal do desenho proporciona. A propositada oblíqua dos galgos aparelhados faz da perspectiva um elemento dinâmico, e nunca se foi mais longe nesta tradução gráfica da velocidade – mesmo no sistema futurista de que Amadeo em breve (...) se aproximaria.” (França 1986 [1957], 41-42).

²²⁶ Baseamo-nos na afirmação da homenagem prestada a Amadeo, em Amarante: “— Em 1915, em Lisboa, o correio trouxe-me um postal. O postal dizia assim: Almada. Viva. Viva. Substantivo. Ímpar. Um... Assinado: Amadeo de Souza-Cardoso. / Eu não sabia ainda que no mundo havia uma pessoa chamada Amadeo de Souza-Cardoso!... Isto deu-me uma alegria enorme: que foi um dia ter recebido as primeiras palavras do Amadeo – antes que qualquer outro mo apresentasse. E talvez por engano... / Quando o conheci – foi pouco tempo depois. Quando da preparação da exposição de 1916. Eu perguntei-lhe: o seu postal foi por causa do *Manifesto Anti-Dantas*?... Ele respondeu-me: Claro! o grito estava dado...” (Negreiros 2006 [1969], 325-326).

que entrevemos com o pintor parece acentuar o potencial de Almada como desenhador/escritor (Negreiros 1989 [1915], 51; Sapega 1992, 23) e abrir um futuro espaço de indagação que articule a interpretação simbolista/paulista pessoana anteriormente sugerida (Sapega 1992, 14-24) com o desenho de Amadeo de Souza-Cardoso.²²⁷

Já nos pronunciámos sobre o papel de Almada Negreiros enquanto produtor de um discurso sobre Amadeo de Souza-Cardoso.²²⁸ Sempre que uma asserção sobre Amadeo toca o génio²²⁹ e o lugar privilegiado do pintor na revista *Orpheu* ou na arte portuguesa do século XX, pisamos territórios da narrativa que Almada constrói em torno de Amadeo com escassos comentários (verbais) às obras. Aliás, Almada a ele se opõe: "Felizmente pra ti, leitor, que eu não sou critico, razão porque te não chateio com elucidações da Arte de que estás tão longinquamente desprevenido" (Negreiros 2000 [1917], s/p); "Julgavam que eu ia falar de pintura?!... Vou falar de pintura. E estou a falar de pintura! / A pintura não é – nem a tela nem os pincéis. Nem as cores. Nem o que se apreende. Nada disso! / A pintura é... uma atitude de homem!..." (Negreiros 2006 [1969], 328).²³⁰ Contudo, fora do âmbito da sua gesta de Amadeo dis-

²²⁷ Note-se que Ellen W. Sapega promove uma interdisciplinaridade entre pintura e literatura. A autora chega inclusivamente a citar Maria Aliete Galhoz, que estimou sempre essa perspectiva. Esta defesa só não se converteu na convocação de obras concretas de pintores, como Amadeo ou outros, que se revelem pertinentes para a contemplação dos "quadros" de Frisos. O álbum de Amadeo dá ainda azo a relações com Raoul Dufy (desenhador francês que ilustrou *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, de Apollinaire, publicado em 1911), com o medievalismo, arabismo, e uma reavaliação do conceito de "exotismo" a que se vê constantemente votado (França 1986 [1957], 37). Sobre o decorativismo em Amadeo de Souza-Cardoso, leiam-se as reavaliações de Joana Cunha Leal (Leal 2012; Leal 2013; Leal 2014).

²²⁸ Questão mais aprofundada no capítulo 2.

²²⁹ Note-se que a dedicatória a Amadeo de Souza-Cardoso, em *K4 O Quadrado Azul*, nos faz remeter para a definição de génio pintor num putativo dicionário (Negreiros 2002 [1917], 57) e que, no decurso da prosa, se esboça uma divagação sobre o génio: "se Eu não soubesse ler os gestos e as proporções diria que a Humanidade era tão besta como os génios humanos quando pretendem desenhencillar-se da inspiração. Ser génio quer dizer reproduzir-se igual a si-próprio, totalmente igual a si próprio, exageradamente igual a si-próprio. Logo: não há génios. E bastaria Um só pra que se revelasse o segredo de ser génio, o segredo do mistério onde está enterrada a Felicidade, o segredo de todos os segredos. E bastaria Um só pra que a Humanidade toda num só instante se emancipasse unanimemente prà Verdade que eu creio plenamente nunca ninguém ter pensado apesar de se escrever co'as mesmas sete letras V,E,R,D,A,D,E. Mas o dicionário está errado, morra o dicionário!" (Negreiros 2002 [1917], 72).

²³⁰ Posição que é reforçada por Almada na conferência "Cuidado com a pintura!" (Negreiros 2006 [1934], 219-235). Sobre a mesma (e sobre a pintura na obra de Almada), leia-se a comunicação de Maria Pinto dos Santos "Almada Negreiros: Cuidar da Pintura", apresentada no "Colóquio Internacional Almada Negreiros", a 14 de Novembro de 2013.

persa em manifestos e conferências,²³¹ talvez seja possível vislumbrar na produção literária e pictórica de Almada Negreiros encontros subtis com o pintor de Amarante e vice-versa – também o diálogo com Almada poderá constituir-se como matéria de discussão na obra de Amadeo. E podemos mesmo iniciar o percurso no sentido de Almada para Amadeo.

A mão que aponta não se limita ao *Manifesto Anti-Dantas*. Como vimos, também surge em *Manucure*, mas no seu estado convencional, ou seja, mantendo-se no registo do grafismo publicitário muito comum na época e que ainda sobrevive,²³² enquanto a mão do manifesto, acompanhada pela onomatopeia “PIM”, sugere o gesto de uma criança que dispara uma pistola imaginária (Mcnab 1977, 37).²³³ Quando Amadeo se apropria da mão no título de *Parto da Viola* confere-lhe a função deíctica²³⁴ que se via nos registos publicitários (Figs. 88 e 89): a mão aponta para a “versão verbal” de PARTO DA VIOLA, destacando esse elemento dos restantes do título. No quadro, o realce é conseguido pela colocação central da viola, e pelo olho (ou disco) do tampo que tende a monopolizar as atenções. Esta mão preta (lembrando quase uma luva) de indicador em riste não distará muito de outras mãos da história da pintura, como as mãos de Platão (apontando para cima, mundo inteligível) e de Aristóteles (apontando

²³¹ E, mesmo nos manifestos e conferências, é possível encontrar referências muito subtis de obras de Amadeo, como já referimos no capítulo 2.

²³² Repare-se, por exemplo, na mão que assinala o posicionamento das estações nos itinerários dos autocarros da Carris (Fig. 90), na mão que indica o lado correcto da utilização do cartão de cópias da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (Fig. 91), ou na sua ocorrência nas ilustrações de *Cadê o Cavalo?*, de Renata Bueno, recentemente exposto na “Ilustrarte” (de 16 de Janeiro a 13 de Abril de 2014, no Museu da Electricidade (Bueno 2013).

²³³ Leiam-se as pertinentes sugestões de Gregory McNab: “Podemos até visualizar Almada a simular uma pistola com a mão à medida que fala, ou, o que é mais sugestivo ainda, tendo uma na mão. (...) Esta espécie de retórica [do insulto] requer uma apresentação não só oral, como visual. Tem assim de ser pontuada por uma técnica paralinguística, tal como gestos de mão a formar a pistola do ar, movimentos do corpo e expressões de rosto.” (Mcnab 1977, 37).

²³⁴ Termo de origem grega que designa o gesto de “apontar” ou “indicar”, acção que, para se tornar perceptível pelo leitor depende absolutamente do contexto (daí a sua inscrição na pragmática). Na linguística verbal, expressa-se através de demonstrativos (como “isto”), pronomes pessoais na primeira ou na segunda pessoas, advérbios de tempo e de lugar (“aqui”, “agora”). Para uma noção mais aprofundada dos deícticos e das suas relações com a filosofia (nomeadamente com o *índex* de Peirce), leia-se (Levinson 1991 [1984], 54-96).

para baixo, mundo sensível) na *Escola de Atenas*, as mãos de *Et in Arcadia Ego*, de Poussin (Fig. 92), até ao mais recente *Tu m'*, de Marcel Duchamp (Fig. 93).²³⁵

Fora do catálogo das exposições no Porto e em Lisboa, deixamos de encontrar a mão e, com esse desaparecimento, cancelam-se as conjecturas sobre variações do gesto de apontar para a imagem ou para os signos nela representados. Todavia, não perdemos de vista outro “processo” que se formulava no *Manifesto Anti-Dantas*: o da transformação da mão em pistola. Não perdemos, em Amadeo, as referências à sua família semântica, ao tiro (dado pela inscrição verbal – Fig. 94) e aos discos simultâneos transformados em alvos de insectos (Figs. 31 e 95).²³⁶

Outro elemento relacionável entre Almada e Amadeo pode remeter para os Cristos que ambos pintaram: Almada, na capa da *Ideia Nacional* (Fig. 97); Amadeo, numa tela de título desconhecido datada aproximadamente de 1917 (Fig. 96). Apontar esta via não pressupõe *nem uma rejeição da proposta de Joana Cunha Leal* (que consi-

²³⁵ Sobre *Tu m'* de Duchamp, leia-se (Krauss 1985, 197-200). Para uma problematização mais cuidada dos conceitos de *index* e de *shifter* (utilizados na interpretação desta obra), leia-se (Santos 2012).

²³⁶ Alvos esses que dão azo à leitura da expressão na *mouche*, como José-Augusto França cedo observou: “De outro teor [referindo-se à anterior obra analisada – *Chalupa*] é a série de pinturas de alvos, assim identificáveis pela inscrição em caracteres de imprensa de palavra “tiro”, num deles. Em outro, aliás, lê-se “muchá” que será adaptação do francês “mouche”, aos alvos ligado. Ambos estiveram expostos em 1916, o que faz atribuir-lhes interesse da parte do pintor. Interesse que deve ser procurado mais no projecto do que na realização assaz incerta, na busca de acordos de valores formais em equilíbrio difícil. Círculos concêntricos ocupam o fulcro da composição, entre formas angulares que de certo modo os enquadram. Eles vêm, certamente, duma prática ainda incipiente a que Amadeo se deu, relacionada com os “discos” de Delaunay, o que leva a pôr o problema dos contactos havidos entre Amadeo e o casal de pintores franceses, que em 1915 e 16, tiveram larga estada no Norte de Portugal.” (França 1986 [1957], 99-100). A série de discos-alvos desempenha também um importante papel no posicionamento de Amadeo face às propostas de Robert Delaunay (França 1986 [1957], 135-145) que, como Joana Cunha Leal observou, diagnosticam uma tónica na representação na obra do pintor português que adquiriu um sentido pejorativo na leitura de José-Augusto França (Leal 2012; Leal 2013; Leal 2014). Nas suas palavras: “A oposição do trabalho dos dois pintores [Amadeo e Robert Delaunay] que o deslizamento manifesto implica, pois, um juízo de valor sobre a representação. Este juízo de valor é sustentado por uma moldura crítica talhada não apenas para distinguir a função estrutural da decorativa, mas para valorizar a primeira e desvalorizar a segunda seguindo a conotação negativa que a representação pictórica ganhou na historiografia e na crítica da arte dominantes a partir das primeiras décadas do século XX. Esta conotação negativa acompanha o inverso elogio da auto-referencialidade e do abandono da representação que, epitomizados pelo abstraccionismo, configuram as bases de uma teoria modernista do modernismo (de que o trabalho crítico de Clement Greenberg constitui um dos principais e mais célebres exemplos) (Greenberg 1961). Uma teoria que desvaloriza, ou descarta, qualquer proposta alheia ao destino que definiu para a arte.” (Leal 2012, 115).

dera afinidades entre o quadro de Amadeo, o Cristo de Blaise Cendrars no poema “Pâques à New York”²³⁷, recorrendo à troca epistolar com o casal Delaunay capaz de reforçar tal leitura e até a pertinência do material – escantilhões de zinco²³⁸ - inscrição bem visível na pintura de Amadeo, e o Cristo que acompanhou o Corpo Expedicionário Português durante a 1ª Guerra Mundial (Leal 2010, 155-156)), *nem a assumpção de que o pintor estaria condicionado pelas representações verbais ou visuais de Cristo na década de 1910* – na *Ideia Nacional* (o caso de Almada), na *Ilustração Portuguesa* (o caso do Cristo do C.E.P), no poema de Blaise Cendrars.

A representação de Cristo na pintura é um dos pontos-chave de “Pâques”. As “tenazes e as cardadoras” são utensílios de uma imaginada cruzeira da agressão retratada por um pintor chinês: “Como seria a vossa face pintada por um chinês?... / (...) Com maior cruzeira do que os nossos pintores do Ocidente. / Lâminas denteadas serrariam a vossa carne, Tenazes e cardadoras abririam estrias nos vossos nervos” (Cendrars citado por Leal 2010, 155-156). Quer uma sugestão de lâminas ou cardadoras na perna direita do Cristo pintado por Amadeo (intervenção tão subtil que quase lembra “infiltrações” indesejadas de uma cor no domínio de outra, neste caso, a invasão de pequenos veios do fundo verde no membro laranja), quer a supressão do pé esquerdo podem reforçar a hipotética “cruzeira” do pintor chinês (Leal 2010, 155-156).

O Cristo de Almada não exhibe amputações. Ao contrário de Amadeo, que esboça os traços faciais e omite ou simplifica “toscamente” as mãos e os pés que não se encontram pregados na cruz, Almada apaga a fisionomia, deixando apresentar-se “o rosto como uma superfície lisa e opaca formando com o resto do corpo um *continuum* (assegurado pela ausência de qualquer traço do pescoço).” (Albuquerque 2014, 82).²³⁹ Tal apagamento ganha, na interpretação de João Albuquerque, outras implicações ao

²³⁷ Acrescenta-se a esta proposta o poema “Journal” de Cendrars: “Christ / Voici plus d’un an que je n’ai plus pensé à Vous / Depuis que j’ai écrit mon avant-dernier poème Pâques / Ma vie a bien changé depuis / Mais je suis toujours le même / J’ai même voulu devenir peintre / Voici les tableaux que j’ai faits et qui ce soir pendent aux murs / Ils m’ouvrent d’étranges vues sur moi-même qui me font penser à Vous.”

²³⁸ Segundo José-Augusto França, a inscrição “zinc” assumiria “sentido de “taberna”, no calão francês” (França 1986 [1957], 131). Hellmut Wohl viu na mesma inscrição uma alusão a versos de *Manucure* que, por lapso, o autor confunde com o poema *Apoteose*: “A maravilha parisiense dos balcões de zinco, / Nos bares... não sei porquê...” (Sá-Carneiro 2010 [1915], 51; Wohl 1988, 38).

²³⁹ “A Emancipação Crística do Homem segundo Almada Negreiros”, acta do “Colóquio Internacional Almada Negreiros” (no prelo e gentilmente cedida pelo autor).

nível da culpabilização cristã, e da voz de Cristo na sua relação com o discurso oral (Albuquerque 2014, 83).²⁴⁰

Para João Albuquerque, o Cristo de Almada (igualmente retratado na sua produção literária, em *A Engomadeira* e em *A Invenção do Dia Claro*) “emancipa-se” da carga moralista e religiosa para dar corpo a uma “lenda” congregadora da humanidade (não reduzida a uma religião ou a uma etnia) (Albuquerque 2014, 81-82). Na sua leitura, o acidente com o frasco de tinta verde narrado em *A Engomadeira* reintroduz (“como um gesto de loucura”) uma “interrogação ancestral” e anula os “imperativos morais” (Albuquerque 2014, 83): “Eu era tido como elemento indisciplinável e perturbador até ao dia em que um frasco de tinta verde se entornou por cima do livro de missa quando eu estava a copiar um Cristo gravado que eu achava muito bonito.” (Negreiros 2002, 32).

Não iremos insistir na hipótese de uma crítica aos circuitos católicos sacerdotais na obra de Amadeo,²⁴¹ mas sim nas minúsculas cardadoras que ferem o Cristo do pintor. A tinta verde escura nessa zona (verde clara, altamente rugosa e irregular numa área superior ligeiramente deslocada à direita) parece invadir o território da figura, como se um pincel verde e “despenteado” interferisse no contorno do campo laranja. À semelhança de *Título desconhecido (Guitarra e Máscara)* (Fig. 1), onde a gota de tinta suspensa rimava com as gotas de sangue explicitamente retratadas, talvez seja possível encontrar em “Zinc” uma aliança entre uma simulação dos “acidentes” de *atelier* (que acentuam a materialidade e a forma) e uma ferida/agressão que produz um sentido muito próprio, narrativo, no caso deste Cristo, capaz de proporcionar relações literárias, no outro caso, capaz de aludir à caducidade da guitarra de papel e ao

²⁴⁰ O “apagamento do rosto, que, pelo rubor nas faces e piedade no olhar, se tornava o centro significante culpabilizante para o qual todos os actos do homem eram enviados. (...) Através do apagamento da fisionomia, não são delidos, todavia, apenas o rubor e a piedade, também a voz soçobra em virtude do apagamento da boca. Sob que perspectiva é importante silenciar Cristo, se para Almada o seu papel é eminentemente emancipador? Ora, é-o na medida em que a voz dota a doutrina escrita de uma característica oral, não livresca, facilitando o reforço da paternalidade (...) da hierarquia sacerdotal. (...) Põe-nos diante da necessidade de refazer o rosto, de participar da obra (...) sem constrangimentos morais.” (Albuquerque 2014, 83).

²⁴¹ Interpretação que não é impossível, mas vislumbra-se, à partida, pouco compatível com as crenças expressas por Amadeo na correspondência. Consulte-se a documentação publicada (Alfaro 2007, Belém/Ramalho 2009).

animismo do instrumento (França 1986 [1957], 114).²⁴² Não estamos muito longe das formulações de Joana Cunha Leal: a defesa de uma dimensão narrativa (e histórica) em Amadeo não exclui as suas pesquisas formais, as suas formas de “pensar a pintura” (Leal 2010, 153; Leal 2012, 124).²⁴³

Se esta proposta de consciência dos acidentes do *métier* soar ousada (não será a mais provável deste percurso), a inscrição de Cristo num *rectângulo verde*, que não apresenta a mesma uniformidade cromática do Cristo almadiano, tal como a “agressão” do verde escuro da cardadora na figura permitem equacionar um diálogo entre os dois autores. Enquanto o corpo do desenho de Almada suga a cor que na ficção literária se obtinha por acidente, e perde os seus traços fisionómicos, o corpo de Amadeo ganha um rosto (ainda que muito esquemático, quase uma máscara), perde membros (amputações que, se o quadro tivesse sido realizado em 1918, admitiria associações às agressões sofridas pelo Cristo das trincheiras durante a “Batalha de La Lys”)²⁴⁴, e vê-se inserido num fundo verde que o “consume”, mutilando as extremidades dos membros.

Surge o momento de inverter a direcção do encontro, de considerar a “presença” de Amadeo na obra de Almada.

Encontro-me com um texto nas mãos. Intitula-se *K4 O Quadrado Azul* e é da autoria de Almada-Negreiros. Revejo diante de mim o *Monochrome Blue* de Yves Klein. Depois continuo a ler, é uma espécie de subtítulo, ou título alongado, de cordel: POESIA TÉRMINUS DIZ-SE AQUI O SEGREDO DO GÉNIO INTRANSMISSÍVEL. E uma dedicatória: “A Amadeo de Souza-Cardoso substantivo ímpar 1, o detentor da Apologia Masculina, o que me possui em tatuagem azul na sensibilidade, o Amante preferido da Luxúria e do Vício (Vidé génio Pin-

²⁴² Questão mais aprofundada no sub-capítulo 3.3.

²⁴³ “a representação, assuma ela um carácter metafórico, metonímico ou literal, conte ela, ou não conte uma história, é sempre e antes de mais pintura e, neste caso específico, uma pintura-colagem onde os planos, as técnicas e as texturas – que dão espessura às cores com empastelamentos ou pela mistura de areias nas tintas – variam numa lógica de acumulação que não deixou nenhum vazio e que admite, para além disso, cortes, sobreposições e ocultações desses mesmos planos.” (Leal 2010, 153) “Torna-se bastante claro que Amadeo toma o partido da pintura (da tinta e das matérias que nela incorpora) como material-chave da pintura.” (Leal 2012, 124).

²⁴⁴ Batalha ocorrida durante o mês de Abril de 1918, que se revelou desastrosa para as tropas portuguesas.

tor)”. Revejo o retrato de Arman, relevo azul, relevo azul. Data do texto: “Lisboa 1917 Europa modelo 1920”. Entre estas duas balizas a *Mulher de Azul* (1919). K4 = Kokoschka? (Pimenta 1984, 25).

Esta citação de Alberto Pimenta sintetiza bem o lugar comumente conferido a Amadeo na apreciação de *K4 O Quadrado Azul*. É o co-editor (França 1986 [1974], 204; D’Alge 1989, 121)²⁴⁵ e o destinatário de uma dedicatória citada, que se vê descartada e entalada entre associações que não comunicam com ela. Não pretendemos criticar as referências a Arman, Matisse, Kandinsky, Klein, Kokoschka (sobretudo a feliz enumeração de nomes de pintores começados por K) que dedicaram total ou parcial atenção ao azul e, nessa medida, ampliam bastante o leque das nossas leituras e posteriores indagações. Importa, todavia, e no contexto deste capítulo, apontar algumas passagens capazes de remeter para a obra do co-editor do livro que guardava o folheto do manifesto da “Exposição [de Amadeo na] Liga Naval de Lisboa” (Negreiros 2000 [1917]).

A nossa proposta nunca irá assumir uma ambiciosa decifração global de uma das prosas mais complexas que os autores de *Orpheu* produziram (o que implica deixar de lado questões como a expressão da Humanidade, o Infinito, o Génio ou a reprodução do cérebro). Identifica-se mais com as detecções de interpelações a Mário de Sá-Carneiro em torno do “duplo”,²⁴⁶ do “polidor de unhas” de “Manucure”,²⁴⁷ e de uma paleta “ruiva” e de “brasa”.²⁴⁸ As invocações artísticas “internacionais” que citámos não recusam, nem no breve ensaio de Alberto Pimenta, nem no capítulo de Ellen W. Sapega, possíveis diálogos com artistas de *Orpheu* (Pimenta 1984, 28, Sapega 1992).²⁴⁹

²⁴⁵ Fernando Cabral Martins apontou, no âmbito do lançamento do Catálogo da Exposição *Almada por Contar* (em Dezembro de 2013, na FNAC do Chiado), dois importantes editores da obra de Almada durante a sua vida: Amadeo (co-editor do *K4 O Quadrado Azul*) e Pessoa (editor de *A Invenção do Dia Claro*).

²⁴⁶ Leia-se (Negreiros 2002 [1917], 70-71; França 1986 [1957], 205; Sapega 1992, 60-61).

²⁴⁷ Leia-se (Negreiros 2002 [1917], 69; Sapega 1992, 67-68).

²⁴⁸ Leia-se (Negreiros 2002 [1917], 59).

²⁴⁹ Também Santa-Rita poderia merecer um comentário deste tipo, tendo em conta as várias ocorrências do Raio-X que potenciam confrontos com os seus *hors-textes* (Fig. ___): “E outras vezes as diagonais dividiam o quadrado em raios X separação sectores transbordantes de praça de touros onde o eu-querer-me-dizer fosse o touro mais forte contra toureiros transparentes a sangrarem-me o cachaço.” (Negreiros 2002 [1917], 66); “o Radium não poderia ter sido descoberto antes do século XX por não existirem ainda sobejos de energias transbordantes suficientes pra iluminarem essa mínima quantidade de Radium resolvido.” (Negreiros 2002 [1917], 67).

Muito pelo contrário, Ellen W. Sapega aplica o sensacionismo de Pessoa à interpretação de *K4 O Quadrado Azul*, chegando ao ponto de o inscrever num “discurso sensacionista maduro” (Sapega 1992, 55).²⁵⁰

Da mesma forma que a intertextualidade com Sá-Carneiro é discernível, Almada recorre a expressões ou signos caros a Amadeo (e à narrativa que Almada constrói para ambos). Eles começam logo na dedicatória, que ecoa o postal enviado por Amadeo na sequência do *Manifesto Anti-Dantas* – “Almada. Viva. Viva. Substantivo. Ímpar. Um... Assinado: Amadeo de Souza-Cardoso.” (Negreiros 2006 [1969], 325), e a tela PAR ÍMPAR 1 2 1 (Fig. 71).²⁵¹ Adiante, as fórmulas “Par” e “Ímpar 1” adjectiva a cor (“azul ímpar, mas ímpar 1”), o quadrado (“quadrado 1”) (Negreiros 2002 [1917], 59) e os brincos da amante do narrador (“os brincos d’Ella só tinham um ponto brilhante pró par.” (Negreiros 2002 [1917], 60).

Na primeira página, a referência aos brasões ecoa o interesse de Amadeo por heráldica notório em *La Légende de Saint Julien* e numa galeria de desenhos de 1912.

A estrita identificação de elementos conducentes a Amadeo – desde as tintas amarelo de crómio e carmim que se vêem publicitadas, uma delas exibindo a marca “Windsor & Newton” (Fig. 98) utilizada por Amadeo (Vilarigues *et al.* 2008, 88), a extensa passagem em torno de um galgo (Negreiros 2002 [1917], 71-72) aos já mencionados traços estilizados, brasões e formulações do tipo “Par Ímpar 1 2 1” – limitaria um pouco a amplitude do nosso trajecto. Do mesmo modo, a leitura do poema “Litoral”, também dedicado ao pintor, nos parece fornecer uma série de ligações, ora apontando para a homonímia do título do poema de Almada e do título de um quadro de Amadeo (*Litoral Cabeça* – Fig. 99), ora balizando a viagem do pintor através das estações do Rossio e de Campanhã (possíveis sinédoques das cidades onde Amadeo expôs e da deslocação implícita aos encontros com os artistas de *Orpheu*).

²⁵⁰ “Se continuarmos a analisar a obra de Almada que data do período 1915-17 em termos de pensamento pessoano, somos levados a considerar *K4 O Quadrado Azul* como organizado em torno de uma conceptualização mais rigorosa da teoria sensacionista, como pertencendo no sensacionismo “geometrizado” que Pessoa começou a desenvolver em 1916.” (Sapega 1992, 57). A sua interpretação foca-se, em grande parte, na aplicação do “Cubo das Sensações” de Pessoa a *K4 O Quadrado Azul* (Sapega 1992, 58-68).

²⁵¹ É possível que a forte presença da expressão “PAR ÍMPAR” na obra de Almada tenha induzido José-Augusto França a afirmar que o título da tela de Amadeo (catalogada para a exposição do Porto, em Novembro de 1916, antes do contacto com o poeta de *Orpheu*) tinha sido inventada por Almada (França 1986 [1957], 105).

Entrevê-se, todavia, uma afinidade que ultrapassa a enumeração desses signos e que foi adiantada pelos editores de *Ficções* (Martins et al. 2002, 228):

o caso mais forte [de surrealidade] é o de *K4 O Quadrado Azul*. Mais longo do que *Saltimbancos*, com outra complexidade e grau de abstracção que *A Engomadeira, implicando a pintura de Amadeo pela referência ao quadrado e seu dinamismo*, ou a poesia de Sá-Carneiro pela erotização interseccionista. (Martins et al. 2002, 228). [Itálicos acrescentados]

Ao folhear o catálogo das exposições de Amadeo em 1916 (Freitas 2008, 109), reparamos em dois títulos: *O larápio do quadrado encarnado* (pequeníssima tela, actualmente pouco conhecida, que se mostrava na secção da pintura a óleo – Fig. 100) e *A ascensão do quadrado verde e a mulher do violino* (tela de dimensões consideráveis, exposta na secção da pintura a cera – Fig. 101). Nenhum dos quadrados se assemelha, formalmente, àqueles pintados por Malevich, num período designado de alogista (Marcadé 1990, 121-129;²⁵² Crone/Moos 1991, 83-110; Foster et al. 2007 [2004] 130-131; Nakov 2010, 398-461),²⁵³ no qual se observam quadrados (anunciando as composições suprematistas) que convivem com uma “explosão” figurativa.²⁵⁴ As “coincidências” ficam reservadas para o cotejo entre *Soldado da 1ª Divisão, Senhora junto a uma Coluna de Cartazes* (Figs. 102 e 103)²⁵⁵ e o quadrado solto da capa do livro de

²⁵² Recorde-se que Jean Claude Marcadé é autor de um capítulo sobre a relação entre Amadeo e os Cubo-Futuristas russos, aspecto bastante sublinhado na exposição “Diálogo de Vanguardas” (Marcadé 2006, 363-377). Helena de Freitas avançou uma comparação entre *Pato violino insecto*, de Amadeo, e *Vaca e Violino*, de Malevich (Freitas 2008, 35), observação que pode ser pertinente para esta obra. Convém, contudo, notar que a relação com o alogismo de Malevich vem reforçar uma leitura do absurdo na obra de Amadeo bastante próxima da antecipação do *non-sense* pré-Dada. Leia-se, nesse âmbito, (França 1986 [1957], 131; França 2009 [1974], 70; Gonçalves 2006, 27; Freitas 2006, 63; Freitas 2008, 35) e os comentários de Joana Cunha Leal (2012, 120; 2013, 8).

²⁵³ Período que se presta à inserção da palavra, a uma relação bastante íntima com a poesia e os estímulos linguísticos contemporâneos, à colagem e a uma negação da lógica.

²⁵⁴ Para um desenvolvimento desta discussão, leia-se José Gil, que propõe uma passagem da fase alogista, associada pelo autor ao “caos”, ao momento suprematista, abstracto, “sem referente”, e “ordenado”. (Gil 2005 [1996], 152-156). Nas suas palavras: “a caotização do sentido atingiu o seu ponto limite porque todo o ponto de referência no espaço e o próprio espaço foram alterados; e o referente da imagem icónica foi totalmente abolido.” (Gil 2005 [1996], 156).

²⁵⁵ Para Andrei Nakov, o quadrado azul, em *Soldado da Primeira Divisão*, adquire (contrariamente ao *quadrado azul* de Almada) uma função anti-narrativa. Segundo o autor: “The structure of its composition [Soldado da Primeira Divisão] (...) is very like that of *Lady at an Advertising Column*. (...) At first glan-

Almada (Negreiros 2000). Amadeo, Almada e Malevich *parecem convergir no convívio entre um quadrado ou rectângulo colorido* (elemento que será, como sabemos, votado a uma carga abstracta, espiritual, e, no caso de Malevich, em íntima ligação com as sensações)²⁵⁶ e *uma figura humana*. Juntos trabalham *relações de “ocultação” total ou parcial do corpo humano* (serão os casos de *Senhora na Coluna de Cartazes*, de Malevich, e da *Mulher do Violino*, de Amadeo, que não se vislumbram – Figs. 101 e 103); fragmentações diversas do corpo (assinaladas pelos apontamentos soltos do bigode e da orelha do soldado – Fig. 102); ou *representações do corpo* (em *K4 O Quadrado Azul*).

Apesar da leitura de Alberto Pimenta acentuar a cor e a tendência abstracta (que não tencionamos refutar totalmente) (Pimenta 1984, 24-28; Sapega 1995, 61),²⁵⁷ um breve excerto parece abrir uma via da representação (mental), pelo menos, parece indicar o seu referente: “sempre que a quisera recordar [a amante] definia-se-me sinteticamente em quadrado azul” (Negreiros 2002 [1917], 59). Neste momento (pois haverá reparações do quadrado azul que podem não ter correspondência com a amante), o quadrado azul é um signo que permite representar a amante na memória do narrador

ce, all we recognize is the reservit’s head, a single detail of which is projected into the foreground: the ear (evoking hearing). At top center a pasted paper bears the word “opera” next to a cross suggesting a military medal; below it, at center left, another collaged scrap of paper reads “president A. Vasnetsov”, which gives us a clue to the subject. (...) One remarkable detail in *First-Class Reservist* (...) consists of a slightly irregular quadrilateral positioned where the sitter’s brow ought to be. Deriving its radiance from the delicacy of its outline and the lyrical quality of its blue, this shape materializes, seemingly ex nihilo, in much the same spot as the “O” in *Aviator* and the wooden sponn in *An Englishman in Moscow*. (...) like the pink rectangle in *Lady at an Advertising Column*, its commanding presence *destroys the narrative thread suggested by the secondary figures*, such as the magnificent mustache, an obvious reference to imperial authority, which *the quadrilateral half conceals and, in a sense, triumphs over.*” (Nakov 2010, 445-446). Itálicos acrescentados. Os autores de *Art since 1900* observaram, nas mesmas obras, as potencialidades da colagem de objectos reais, como um termómetro e um “selo de correio transformador da imagem num envelope” (Foster et al. 2007 [2004], 131), elemento que se coaduna com a aparição do *quadrado azul* de Almada numa carta registada. (Negreiros 2002 [1917], 61).

²⁵⁶ “Literacy will do away with the representation of objects on signs, whereas the expression of power sensations can only be made through the abstract forms of the red moving against the white.” (Malevich 2010 [1919], 296-297).

²⁵⁷ “Almada-Negreiros conceptualizou em *K4 O Quadrado Azul* todo o percurso de emancipação estética que leva dum quadro como a *Mulher de Azul* aos azuis monocromáticos de Klein.” (Pimenta 1984, 28). O termo abstracto empregue por Sapega parece ser de uma ordem diferente da abstracção pictórica que monopoliza o modernismo. Neste caso, a autora parece referir-se à representação mental, que é sempre uma operação abstracta: “Numa primeira tentativa de assinar uma significação ao quadrado, podemos deduzir que o objecto geométrico surge na narrativa como a abstracção da inteligência e do desejo do narrador, duas coisas que ele diz ter encontrado espelhadas na figura da sua amante.” (Sapega 1992, 61)

e surge após um comentário à semelhança entre a amante (ou a semelhança da [sua] “inteligência expressa em amante admiradora” (Negreiros 2002 [1917], 59)) e o “desejo de imperar (...) ruivo de esfera de cobre em brasa” (Negreiros 2002 [1917], 59). Por outras palavras, a mente do narrador recorre a cores ou figuras geométricas (que se conotaram com a abstracção) para, numa primeira fase, representarem/substituírem ou se assemelharem à sua amante. A memória dificilmente emite uma reprodução mimética da amante, e mesmo as cenas que sugerem confronto em vez de recordação (como a leitura dos poemas) dão azo a uma série de metamorfoses geométricas: “Quando lhe lia os meus poemas contra os olhos d’Ela encaixavam-se-lhe pra triângulos de génio sem contornos rectos, dois deltas-carimbo do Nilo azul iguais a duas metades do quadrado 1” (Negreiros 2002 [1917], 59).

O segundo quadrado (de azul instável)²⁵⁸ é conteúdo de uma carta registada. Ao contemplá-lo, o narrador regista movimentos fantásticos: “do quadrado saltou uma espiral de cobre ascendentemente mola ofensiva” (Negreiros 2002 [1917], 61). Sucedem-se rotações do ângulo de observação do vértice; uma secção publicitária (“Tabaco de Espanha e cinta beladona”) e meteorológica (“Equador 0º = 40º à sombra”); intervenções do quadrado ou da cor azul num quarto (Negreiros 2002 [1917], 61)²⁵⁹ que precedem as confusas divagações da figura geométrica, capaz de se pronunciar sobre assuntos como a inteligência e os sentidos (Negreiros 2002 [1917], 62-64).²⁶⁰

O terceiro quadrado azul substitui uma assinatura (Negreiros 2002 [1917], 66). Após uma série de exercícios geométricos envolvendo “peixes”, “raios-X” e uma “praça de touros”, o quadrado azul volta a falar (“co’ a voz de candeeiro rouca de ventania”).²⁶¹ A sua mensagem sobre o verbo “Amar” (“quadra a quatro vértices”, palavra com qua-

²⁵⁸ “Nem um defeito mínimo em qualquer das suas faces. Apenas a cor caprichava em não se definir e de tal maneira que Eu já duvidava de o ter visto azul.” (Negreiros 2002 [1917], 61).

²⁵⁹ “As paredes quando desabavam sobre o chão atapetavam o quarto de quadrado azul. Quando desabaram as quatro paredes e o tecto eu já era o quarto iluminado a quadrado azul e sem chão.” (Negreiros 2002 [1917], 61).

²⁶⁰ Como sugere Ellen W. Sapega, quadrado azul narra a história de uma mulher que “desempenhará [um papel importante] no caminho do narrador para a sabedoria” (Sapega 1992, 59).

²⁶¹ “(...) dizia esta quadra de 4 vértices: Amar = A+M+A+R. Primeiro um A, o primeiro A de amar. A seguir um M, o único M de amar. Depois um outro A, o segundo A de amar. E, por fim um R, o R do fim de amar. Todos os AA eram independentes como estes, todos pertenciam às suas palavras, aos seus lugares nas palavras. Eu-próprio que tantas vezes julguei que eu era um génio descobri que afinal não passava de ser o A do azul quadrado do quadrado azul.” (Negreiros 2002 [1917], 66).

tro letras) despoleta uma nova vaga de divagações até o narrador se aperceber que ganhara um corpo de mulher (Negreiros 2002 [1917], 68).²⁶² “Eu era apenas a minha inteligência fechada dentro da cabeça da minha amante e sem comunicação absolutamente nenhuma co’a minha amante” (Negreiros 2002 [1917], 71). Outras variações do quadrado azul podem ainda ocorrer, por exemplo, sob a forma de “guardanapos quadradamente azuis” (Negreiros 2002 [1917], 68).

Como vimos, o quadrado azul surge várias vezes (sendo a primeira aparição associada a uma representação mental da amante do narrador), sofre transformações²⁶³ ou indefinições da forma e da cor, fala, conjectura, e parece contribuir para a alteração do corpo do narrador. Talvez a presença obsessiva do quadrado azul/memória da amante se sirva do corpo do próprio narrador para concretizar uma representação mimética da amante que a mente não definia.²⁶⁴ Ou talvez sejam as divagações do quadrado que aceleram todo esse processo de mutação que continuará a ser alvo de grande perplexidade sempre que o lemos.

²⁶² “Ela descerrou as janelas cautelosamente e então reparei espantado que estando eu todo descoberto o meu corpo nu era de mulher.” (Negreiros 2002 [1917], 68).

²⁶³ Neste ponto, torna-se pertinente a reflexão de José Gil acerca do deslocamento do quadrado: “Depois do quadrado negro, Malevich fará desenhos em que o desloca, o estica, o modifica, pinta telas com dois quadrados, tornando as combinações cada vez mais complexas até uma densidade maior de complexidade.” (Gil 2010, 36).

²⁶⁴ A reprodução do cérebro (difusamente sugerida em termos que mais lembram os da clonagem) pode associar-se não só a uma vontade de reprodução do corpo, como uma proposta de fim do subjectivismo: “Invente-se a máquina de reproduzir o cérebro! industrialize-se o génio! E co’a morte perpétua do subjectivismo, da deficiência e convencionalismo proclamar-se-á a paz definitiva erguida entre todos os cérebros absolutamente pra dentro. O único dado imprescindível pra invenção da máquina de reproduzir o cérebro é profetizá-la. Fui Eu, portanto, o poeta José de Almada-Negreiros quem a inventou.” (Negreiros 2002 [1917], 73). Note-se, ainda, que a mudança de corpo intensifica a sensibilidade do narrador (não a inteligência que se mantém), sensibilidade essa capaz de trazer consequências ao nível das pesquisas sensacionistas e do animismo dos objectos: “Eu próprio sentia em mim uma diferença de peso que me favorecia uma agilidade frágil que eu tanto quisera resolvida. E eu que apenas tinha sentido no meu cérebro a alegria dos reflexos de cristais, o requinte do perfume das compotas, a música de um quarto de acordar, o servilismo dos apanhados das cortinas, o dever confidencial dos móveis, a selecção afectiva dos tapetes, a embriaguez íntima dos *bibelots*, agora era com todo o meu corpo que possuía essas sensibilidades tão intensificadamente independentes nos seus contornos, nas suas transparências, nos seus lugares, nas suas substâncias que a carne toda me deliciava demoradamente em espasmos de poros alternadamente em desafios de mais gozo.” (Negreiros 2002 [1917], 68-69).

*A Ascensão do Quadrado Verde*²⁶⁵ (em exibição na exposição da Liga Naval, que Almada tanto enalteceu)²⁶⁶ não nos dá a voz do quadrado, nem nos introduz nos seus ensinamentos. Amadeo sobrepõe quadrados e rectângulos verdes, amarelos, azuis, vermelhos, laranjas e pretos.²⁶⁷ O quadrado verde superior destacado (o suposto protagonista) revela um furo circular (semelhante ao do quadrado vermelho furtado – Fig. ___). Outras marcações circulares inseridas numa espécie de trapézio amarelo podem, ainda que muito dificilmente, reconstituir um rosto (olhos e boca); no topo duas circunferências podem sugerir esse fim bastante indecifrável. Atrever-nos-íamos a propor que, à falta de um marcação minimamente próxima de um rosto humano ou de um violino humanizado (que, como vimos, pode ocorrer em Amadeo e Santa-Rita, e seria plausível num quadro cujo título anuncia “a mulher do violino”), exista uma ocultação do retrato humano ou uma *representação da “mulher do violino” assegurada pelo “quadrado verde”*.

Reparamos que o quadrado se move. Neste sentido, é pertinente a sugestão de Prudência Coimbra de que a inscrição “AVAN” não só remeteria para o termo “*avant-garde*” (França 1986 [1957], 127), que reconhecemos no título de *Parto da Viola*, como também poderia sinalizar a primeira posição do quadrado, adquirindo o “AVAN” o sentido de “avant” (antes) (Coimbra 2013, 253-254), e o quadrado superior, furado, o sentido de “depois”.²⁶⁸

²⁶⁵ José-Augusto França atribui a *A ascensão do quadrado verde* um dos pontos culminantes do “abstraccionismo” de Amadeo, “pela figuração totalmente abstracta”, “pela acção formal pura” (França 1986 [1957], 127). Jean-Claude Marcadé integra o *quadrado verde* de Amadeo numa narrativa orientada pelo alogismo e pela não-figuração: “São quadriláteros, puras áreas de cores, que estruturam a representação. Curiosa, em *A ascensão do quadrado verde e a mulher do violino*, em cima à esquerda, a presença de uma letra cirílica “и”. Será um piscar de olhos aos seus amigos russos? (Marcadé 2006, 374-375).

²⁶⁶ A Descoberta e a Felicidade, tópicos do manifesto da Exposição na Liga Naval, são também mencionados em *K4 O Quadrado Azul*: “Neste alheamento da Felicidade o homem desceu de si prò sentimentalismo, prà impotência da descoberta, prò limite da inovação, prò mistério de si-próprio, prò irremediável, prò impossível e neste ergueu em pedestal de raiva o fatalismo como único alento prà resignação do cancro.” (Negreiros 2002 [1917], 65).

²⁶⁷ Também em *K4 O Quadrado Azul*, Almada faz o protagonista quadrado azul dialogar com outras figuras ou sólidos geométricos (círculos, esferas, cones) de outras cores (amarelos, cobres, brasa).

²⁶⁸ “poderíamos, ainda, adiantar a hipótese de a palavra marcar o início da ascensão do quadrado, ajudando a definir, desse modo, o percurso percorrido pela figura e assim acentuar o dinamismo da composição, numa tentativa de introduzir a dimensão tempo: antes estava aqui, agora está onde o vêem.” (Coimbra 2013, 254).

Tal como o quadrado azul, o quadrado verde está sujeito a mutações (como o furo circular, donde talvez salte uma mola de pregar partidas), a uma série de movimentações, e pode assumir-se como representação (desta vez, pictórica) de uma mulher. Por fim, tem a felicidade de ser da cor que inunda as páginas da *Engomadeira*.

1918, o ano da morte de Amadeo e de Santa-Rita, o ano que encerra muitos dos capítulos sobre *Orpheu* e o Primeiro Modernismo. A primeira homenagem a Amadeo após a sua morte não se fez com um discurso verbal, com uma conferência ou com um manifesto. Almada reagiu primeiro com lápis de cor (Fig. 104).

Uma mulher (grávida, a notar pela dimensão do ventre) centraliza a composição e preenche toda a altura do desenho. Duas guitarras de cabeça para baixo encadeiam-se no seu perfil (a direita, vê-se de frente, no canto superior direito e é tocada pela mulher; a esquerda, vê-se de costas e bate com a cabeça na margem inferior esquerda). Nas laterais onde se inscrevem há movimentações anelares que lembram discos simultâneos, embora sejam muito distantes destes.

Suponhamos que Almada não se apropriou de obras de Amadeo como *A Ascensão do Quadrado Verde*, nem nunca deixou subtis referências às obras de Amadeo nos seus manifestos. Mesmo que o olhar contemporâneo nos permita dar sentido às comparações, o desenho em homenagem a um pintor afigura-se um território mais “seguro”, sobretudo para aqueles que quiserem fazer coincidir a intenção do autor com a interpretação do historiador orientada pela obra do homenageado.

Como poderia Almada dar a ver a pintura de Amadeo através da imagem? Como poderia interpretá-lo? Talvez retirando o processo de fusão que conferia animismo aos objectos. Por exemplo, cindindo uma viola de arco com olhos (e em trabalho de parto) numa mulher (grávida) e em duas guitarras. Almada não recorre aos mesmos meios de Amadeo que, em grande parte, se prendem com as potencialidades da máscara africana. Ainda assim, esta via revela-se poderosa. Não só se afasta de uma subserviência formal, como comenta, através da imagem, o jogo do animismo dos objectos que *Parto da Viola* ensaia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Quando o conheci – foi pouco tempo depois. Quando da preparação da exposição de 1916. Eu perguntei-lhe: o seu postal foi por causa do *Manifesto Anti-Dantas*?... Ele respondeu-me: Claro! o grito estava dado...”

(Negreiros 2006 [1969], 326)

“Le manifeste Negreiros est très bien et très portugais.”

(Souza-Cardoso 1981 [1916], 182)

“Rimbaud est dans ma chambre. Je vis sous des “dômes d’éme-raudes”, je vois a sur “la hanche la signature du poete”, et je suis animal, et ca me plait.”

(Souza-Cardoso 1981 [1916], 134-135)

Na “situação” inicial, impôs-se uma questão: como se admite a “entrada” de Amadeo de Souza-Cardoso numa exposição sobre Fernando Pessoa?

Depois de várias comparações entre Amadeo, Pessoa, Sá-Carneiro, Santa-Rita e Almada seria incoerente interditar a “presença” de Amadeo numa exposição sobre *Orpheu* ou sobre Pessoa. Mas exige-se o mínimo esforço (e aqui entramos num território curatorial) de clarificação da pertinência da obra seleccionada. Os quadros podem não ter exactamente o mesmo peso para dar força à montagem expositiva. Como vimos, *Máscara e Guitarra* (Fig. ___), que constava na exposição *Fernando Pessoa: Plural como o Universo*, aproxima-se mais, na nossa perspectiva, de Santa-Rita e de Picasso do que de Pessoa. Seria possível contra-argumentar que a fragmentação deste quadro permite encaixá-lo na fragmentação do sujeito que caracteriza as obras de Pessoa e de Sá-Carneiro. Contudo, esse termo de comparação continua a não esclarecer a adequação daquela obra. Também *Coty*, *Parto da Viola*, *Entrada*, e outras telas de 1915 a 1917 apresentam um estilhamento profundo. Remeterá a máscara para algum poema (como “Carnaval”, de Álvaro de Campos)? E se a máscara é um elemento

importante, porque não se exibiram séries de Amadeo dedicadas exclusivamente a máscaras e a cabeças, que já mereceram relações com o expressionismo (Dias 2011)? Porque não entrou, na mostra, *Procissão Corpus Christi*, comparada por Daunt a “Na Floresta do Alheamento” (Daunt 2007).

Como vemos, há filões por explorar neste quadro, que poderá ou não consolidar o cotejo entre *Guitarra e Máscara* e a obra pessoana. Mas, enquanto aguardamos por essa proposta, não deixemos de exigir de um evento curatorial um *esclarecimento do critério de selecção das obras, de forma a evitar que a presença de Amadeo* (ou de qualquer outro pintor) *se torne uma escolha obrigatória, baseada no prestígio do autor, na documentação ou na consensualidade*. É certo que a exposição em causa estava vocacionada para Fernando Pessoa e que se torna um pouco confrangedor criticar um núcleo interdisciplinar (movido, muito provavelmente, por uma intenção de enriquecimento) que escapa à especialização dos curadores. Tudo passa, sublinhe-se, pela clarificação da voz (activa) do curador.

O isolamento de Amadeo

No estado da questão, identificámos as contradições da historiografia de José-Augusto França que ora confere um lugar de destaque ao pintor no núcleo de *Orpheu*, ora o coloca num “estado de isolamento” em Manhufe que barra o contacto com as propostas do grupo de Lisboa. Mas até que ponto Amadeo viveria numa torre de marfim?²⁶⁹ Nuno Júdice demonstrou como as polémicas em torno de *Orpheu* se disseminaram pelo país, e, particularmente, no norte (Júdice 1986, 119-132). O próprio Amadeo de Souza-Cardoso elogia, na correspondência com o casal Delaunay, o *Manifesto Anti-Dantas*. Era, portanto, viável que Amadeo de Souza-Cardoso tivesse lido *Orpheu* e

²⁶⁹ Leia-se, neste âmbito, a crítica de Joana Cunha Leal à construção de uma narrativa do isolamento de Amadeo (Leal 2010).

estivesse a atento aos desenvolvimentos desse núcleo artístico. Ignoramos apenas, devido à datação imprecisa, se a realização de obras, como *Chalupa* (c. 1914-1915), foram motivadas pela leitura do poema “Chuva Oblíqua”, publicado no primeiro volume de *Orpheu*.

É acessória, nesta fase da investigação, a confirmação da existência da revista *Orpheu* no espólio de Amadeo. Noutra estúdio, talvez uma nova vaga de recolha documental venha reforçar estas páginas. Mas, se os *hors-textes* reproduzidos permanecerem uma incógnita, e se a biblioteca de Amadeo de Souza-Cardoso não nos devolver as relações que aqui propusemos, o exercício de montagens (Didi-Huberman 2005 [1990]; 2000) de um leitor e de um observador contemporâneo continuará a ser o principal estímulo deste trabalho.

Com isto, não se pretende defender que tudo é imediatamente relacionável. Há vários níveis de leitura (algumas propostas parecem mais viáveis do que outras), há resistências a ter em conta, aplicações de teorias e de discursos que, para serem devidamente utilizados, exigem discussão e uma série de ressalvas (como se verifica na aplicação do sensacionismo à pintura).

Os discursos e as Obras

Um traço que distingue esta dissertação das restantes aproximações de Amadeo aos artistas de *Orpheu* (Gonçalves 1988; 2007, 2011; Daunt 2007; Ferreira 2007) prende-se, essencialmente, com o espaço dedicado aos discursos de Almada e de Pessoa sobre a pintura. Num momento inicial, uma determinada obra de Amadeo (*Parto da Viola*) conduz a uma relação interdisciplinar com as teorias de Pessoa. Mas importa ter em consideração, à medida que a questão se adensa, o duelo entre as teorias de Pessoa e as homenagens de Almada a Amadeo e a *Orpheu*. Desse debate resulta o

esclarecimento de algumas opções historiográficas (nomeadamente a da colocação de Amadeo num lugar privilegiado em *Orpheu*, que se lê em José-Augusto França).

Embora seja multidisciplinar, a perspectiva de Almada não está isenta, nalguns momentos, de hierarquizações artísticas (que tanto identificamos em Pessoa). A diferença entre ambos passa pelo lugar consagrado à pintura: para Almada, é cimeira; para Pessoa, ocupa sempre patamares inferiores aos da literatura.

Apesar das teorias de Fernando Pessoa oferecerem um obstáculo à valorização da produção pictórica (o que não invalida uma atenção à visualidade), o sensacionismo não tem de ser descartável para uma abordagem da pintura de Amadeo: Pessoa propõe uma pluralidade de estímulos e de tempos cara a asserções e à obra de Amadeo de Souza-Cardoso (o que não implica a fixação do pintor no nacionalismo cosmopolita português); intersecções de planos e de paisagens que eram equacionados no interseccionismo pessoano podem lançar novas luzes para a interpretação de *Chalupa*, quadro que merece, igualmente, uma associação a Rimbaud; o contacto com o sensacionismo despoleta, ainda, o debate sobre a representação pictural da sensação que, até ao momento, apenas fora adiantado por Rui Mário Gonçalves.

Os discursos de Almada e de Pessoa não são, portanto, dispensáveis. Eles completam-se e fazem-se em tempos distintos: o sensacionismo era o projecto de um movimento; as conferências de Almada são revisitações que se modificam ao longo da sua vida, e tendem a reagir à crítica literária.

Procurámos conferir à obra de Amadeo de Souza-Cardoso um papel activo neste combate entre a literatura e a pintura. O pintor contraria a ideia de uma defesa da autonomia da pintura através de meios estritamente pictóricos. Aliás, acolhe a palavra (inscrita em *stencil*), a narrativa, e longos títulos, que podem, nalguns casos, citar versos de Rimbaud. Deste modo, o pintor sugere uma conciliação entre palavra e imagem distinta de um discurso do modernismo que tende a valorizar o “silêncio” da abstracção (algo que Almada parecia aplicar à sua narrativa de Amadeo).

Intersecções

Grande parte das afinidades entre autores desenvolvidas no último capítulo tinham sido já sugeridas. Com este trabalho, resgatámos afirmações e obras de Amadeo de Souza-Cardoso capazes de fortalecer a pluralidade (Almeida 2003 [1993]; Martins 1997; Dias 2011; 2011) de movimentos artísticos e de tempos cara a Fernando Pessoa (sem, contudo, fixar o pintor num discurso sobre o nacionalismo cosmopolita português); problematizámos o cotejo ensaiado por Ricardo Daunt, intensificando uma dimensão teórica e trazendo outra obra (*Chalupa*) para o diálogo com o interseccionismo; aproveitámos o filão da mesa de café/natureza-morta deixado por Ermelinda Ferreira e Alfredo Margarido (a transformação aérea da mesa deu lugar à inquirição das potencialidades atmosféricas – mormente o fumo do cigarro – na pintura de Amadeo); relançámos um olhar sobre *Coty* que não só contemplou as questões sensoriais avançadas por Rui Mário Gonçalves, como também introduziu uma relação com o poema “Feminina”, de Sá-Carneiro; adicionámos às anteriores comparações entre Amadeo e Santa-Rita, baseadas nas articulações das figuras e nos longos títulos, uma convergência no animismo dos instrumentos musicais (aspecto em estreita comunicação com as guitarras de papel de Picasso); propusemos a circulação de algumas contaminações nas obras de Amadeo e de Almada (envolvendo a mão que aponta, o tiro da pistola, a representação dos galgos e de outras figuras presentes em *Frisos* e no álbum *XX Dessins*); ecoámos a pista dos editores de Almada (Martins et al. 2002) que vislumbraram a pertinência de Amadeo para *K4 O Quadrado Azul*, pertinência essa que, na nossa perspectiva, extravasa a dedicatória ao pintor; por fim, avançámos que uma homenagem plástica de Almada a Amadeo seria capaz de produzir um comentário visual à obra de Amadeo (muito particularmente a *Parto da Viola*).

Esperemos que estas novas leituras, que não esgotam o potencial de *Orpheu* e da literatura produzida nesse âmbito, *enriqueçam o entendimento de Orpheu e activem a visão da obra de Amadeo*.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1982 [1916]. *Centauro: Edição Facsimilada*. Lisboa: Contexto.
- AA.VV. 1989 [1915]. *Orpheu: Edição facsimilada*. Lisboa: Contexto.
- AA.VV. 1990 [1917]. *Portugal futurista*. Lisboa: Contexto.
- Affron, Matthew. 2012. "Contrasts of Colors, Contrasts of Words." In *Inventing Abstraction, 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*, 82–93. London: Thames and Hudson.
- Albuquerque, João. 2014. "A Emancipação Crística Do Homem Segundo Almada Negreiros." *Revista de História Da Arte - Série W*, nº 2 (no prelo), 78–84.
- Alfaro, Catarina. 2007. *Catálogo Raisonné: Amadeo de Souza Cardoso: Fotobiografia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Assírio & Alvim.
- Alge, Carlos d'. 1989. *A Experiência Futurista E a Geração de "Orpheu."* Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Almeida, Bernardo Pinto de. 2002. "O Futurismo em Portugal." In *Pintura portuguesa no século XX*, 23–42. Porto: Lello Editores.
- Almeida, Emilia Isabel Monteiro Pacheco Pinto. 2010. "Para a Consideração de Um Plano de Criação Poética Na Obra de Mário Cesariny." Projecto de Mestrado em Estética apresentado à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Alvarenga, Fernando. 1984. *A Arte Visual Futurista Em Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Notícias.
- . 1984. "O Impressionismo Em Alberto Caeiro." *Colóquio Artes*, nº 60.
- . 1988. "Fernando Pessoa: Estética E Pintura." *Colóquio Artes*, nº 78.
- Antliff, Mark. 1993. "Du Cubisme between Bergson and Nietzsche." In *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, 39–66. Princeton: Princeton University Press.
- Antliff, Mark, and Leighten Patricia. 2008. "Introduction". In *A Cubism Reader documents and Criticism, 1906-1914*, 1–14. Chicago: University of Chicago Press.
- Apollinaire, Guillaume. 2009. "Sobre La Pintura." In *Meditaciones Estéticas: Los Pintores Cubistas*, translated by Lydia Vásquez, 13–33. Madrid: La Balsa de la Medusa.

- Bal, Mieke. 1991. "Beyond the Word-Image Opposition." In *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition: The Northrop Frye Lectures in Literary Theory*. Cambridge New Art History and Criticism. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- Barrento, João. 1986. "O Sensacionismo Português... Fala Alemão." *Colóquio Letras*, nº 94.
- Barthes, Roland. 2009 [1964]. "Retórica da Imagem". In *O Óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, Roland. 1968. "La Mort de L'Auteur". [Em linha]: Retirado de: <https://pt.scribd.com/doc/40819889/Barthes-La-Mort-de-l-Auteur>
- Baudelaire, Charles. 2010. *Les Fleurs Du Mal*. John E. Jackson (ed.). Paris: Le Livre de Poche.
- Benjamin, Walter. 2006 [c. 1937-38]. "A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica". In *A Modernidade*. João Barrento (ed./trad.). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Boccioni, Umberto *et al.* (1910). "Futurist Painting: Technical Manifesto." [Em linha] Retirado de: <http://www.unknown.nu/futurism/painters.html>
- Bois, Yve-Alain. 1987. "Kahnweiler's Lesson." Katharine Streip (trad.). *Representations*, no. 18 (Spring): 33–68.
- Boscaglia, Fabrizio. 2012. *Considerações Sobre a Presença Do Elemento Árabe-Islâmico No Sensacionismo E No Neo-Paganismo de Fernando Pessoa*. Estremoz: Al-Barzakh.
- Bryson, Norman. 1990. "Topography." In *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, 60–95. London: Reaktion Books.
- Bueno, Renata. 2013. *Cadê o Cavalo?*. São Paulo: Jujuba.
- Cabanne, Pierre. 1990. "Oito Anos de Exercícios de Natação." In *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*, 19–73. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cardoso, António. 1998. "Amadeo E Almada, «substantivos Ímpares» E a Cúmplice Modernidade." In *Almada Negreiros: A Descoberta Como Necessidade*, 133–37. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.
- Carroll, Margaret D. 1993. "In the Name of God and Profit: Jan van Eyck's Arnolfini Portrait." *Representations*, no. 44 (Autumn): 96–132.

- Castro, E. M. de Melo e. 1987. "Orpheu." In *As Vanguardas Na Poesia Portuguesa Do Século XX*, 33–51. Lisboa: ICALP.
- Clark, T. J. 1984. "A Bar at the Folies-Bergère". In *The Painting of Modern Life*. Princeton: Princeton University Press.
- . 1999. "Cubism and Colectivity." In *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, 169–223. Yale University Press.
- Cláudio, Mário. 2009. *Amadeo*. Lisboa: Leya.
- Coimbra, Prudência. 2012. "A Palavra Na Pintura Portuguesa Do Século XX (Do Início Da República Ao Fim Do Estado Novo)." Tese de Doutoramento em Belas Artes - Especialidade em Ciências e Teorias da Arte apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Cottingham, David. 1998. "Collage and Counter-Discourse: Aestheticism and the Popular." In *Cubism in the Shadow of War: The Avant-Garde and Politics in Paris 1905-1914*. New Haven: Yale University Press.
- Crary, Jonathan. 2001. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Massachussets: MIT Press.
- Crone, Rainer, and David Moos. 1991. "Passages through Poetry." In *Kasimir Malevich: The Climax of Disclosure*, 83–110. London: Reaktion Books.
- Crua, Catarina Anselmo. 2011. "Revistas Crónio: Modernidade E Discurso Crítico Na Cultura Portuguesa Da Primeira Metade Do Século XX." Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Daunt, Ricardo. 2007. "Amadeo de Souza-Cardoso E Fernando Pessoa: Simultaneísmo Órfico E Interseccionismo: Aproximações." *Vértice*, v. 186.
- Deleuze, Gilles. 2011. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. José Miranda Justo (trad.) Lisboa: Orpheu Negro.
- Dias, Fernando Paulo Rosa. 2011. "Amadeo de Souza-Cardoso: As vanguardas da máscara." In *Ecoss expressionistas na pintura portuguesa entre-guerras, 1914-1940*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- . 2011. "O Outro de Si: Manifestações do "Outro" No Modernismo Português." In *Arte & Sociedade: Quinto Ciclo de Conferências*, 304–21. Lisboa: CIEBA.
- . 2011. "Santa-Rita: a 'blague' como gesto artístico." In *Ecoss expressionistas na pintura portuguesa entre-guerras, 1914-1940*. Lisboa: Campo da Comunicação.

- Didi-Huberman, Georges; Botelho, Renata Correia e Rui Pires Cabral (trad.). 2013. "Mesas para reunir a fragmentação do mundo." In *Atlas ou a Gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM.
- Didi-Huberman, G. 2002. "The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology." *Oxford Art Journal* 25 (1): 59–69. doi:10.1093/oxartj/25.1.59.
- Didi-Huberman, Georges. 2000. *Devant Le Temps: Histoire de L'art et Anachronisme Des Images*. Paris: Editions de Minuit.
- Elkins, James. 1999. *Why Are Our Pictures Puzzles?: On the Modern Origins of Pictorial Complexity*. New York: Routledge.
- . , 2006. "Art History as a Global Discipline." In *Is Art History Global?*. New York ; London: Routledge.
- . "What is Interesting Writing in Art History?" [Em linha]. Retirado de: <http://305737.blogspot.pt/>
- Esquível, Patrícia. 2007. "Naturalismo E Modernismo: Os 'Ismos' E a Ideia de Sinceridade." In *Teoria E Crítica Da Arte Em Portugal (1921-1940)*, 42–60. Lisboa: Edições Colibri.
- . 2007. "O Nacionalismo E a Herança Tardo-Naturalista." In *Teoria E Crítica Da Arte Em Portugal (1921-1940)*, 21–31. Lisboa: Edições Colibri.
- Feijó, António M. 2000. "«Alberto Caeiro» E as Últimas Palavras de Fernando Pessoa." *Colóquio Letras*, nº 155/156, pp. 181-190.
- Ferreira, Ermelinda Maria Araújo. 2007. "Mário de Sá-Carneiro E Amadeo de Souza-Cardoso: O Triunfo Da Cor." In *A Mensagem E a Imagem: Literatura E Pintura No Primeiro Modernismo Português*, 135–89. Recife: Editora Universitária UFPE.
- Ferreira, Paulo, and José Sommer Ribeiro. 1987. *Centenário Do Nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso 1887-1987*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, and Yve-Alain Bois. 2011. *Art since 1900*. 2nd ed. New York, NY: Thames & Hudson, Inc.
- Foucault, Michel. 1992. *O que e um autor?*. Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro (trad.). Lisboa: Vega.
- França, José Augusto. 1975. "O Significado Histórico Do Orpheu (1915-1975)." *Colóquio Letras*.

- França, José-Augusto. 1986. "Amadeo, O Português À Força." In *Amadeo & Almada*, 11–158. Venda Nova: Bertrand.
- . 1986. "Poeta d'Orpheu Futurista E Tudo." In *Amadeo & Almada*, 189–220. Venda Nova: Bertrand.
- França, José Augusto. 1991. "Amadeo E Os Futuristas." In *O Modernismo Na Arte Portuguesa*, 15–32. Lisboa: ICALP.
- . 2004. "Amadeo." In *História da arte em Portugal: O Modernismo*, 24–31. Lisboa: Presença.
- . 2004. "Amadeo, 1916-1917." In *História da arte em Portugal: O Modernismo*, 32–34. Lisboa: Presença.
- . 2004. "O Futurismo e Santa-Rita." In *História da arte em Portugal: O Modernismo*, 18–23. Lisboa: Presença.
- . 2009. "Amadeo." In *A arte em Portugal no século XX: (1911-1961)*, 59–70. Lisboa: Livros Horizonte.
- . 2009. "O Futurismo." In *A arte em Portugal no século XX: (1911-1961)*, 41–57. Lisboa: Livros Horizonte.
- Freitas, Helena de. 2006. "Amadeo de Souza-Cardoso, diálogo de vanguardas." In *Amadeo de Souza Cardoso: Diálogo de Vanguardas*, 19–70. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . , ed. 2008. *Catálogo Raisonné: Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Galhoz, Maria Aliete. 1953. "O Movimento Poético Do Orpheu." Tese de licenciatura em Filologia Românica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- . , ed. 1971 [1959]. *Orpheu*. Lisboa: Ática.
- . , ed. 1979 [1976]. *Orpheu 2*. Lisboa: Ática.
- Gandelman, Claude. 1985. "The Semiotics of Signatures in Painting." *The American Journal of Semiotics*, nº 3, 73–108.
- Gil, José. 1987. *Fernando Pessoa Ou a Metafísica Das Sensações*. Lisboa: Relógio d'Água.
- . 1996. "Caos e Quadrado Negro." In *A imagem-nua e as pequenas percepções*:

- estética e metafenomenologia*, 135–57. Lisboa: Relógio d’Água Editores.
- . 2010. *A arte como linguagem*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Gleizes, Albert, and Jean Metzinger. 2008. “Du ‘Cubisme.’” In *A Cubism Reader Documents and Criticism, 1906-1914*, 418–35. Chicago: University of Chicago Press.
- Glicksohn, Jean-Michel. 2004. “Literatura e Artes.” In *Compêndio de Literatura Comparada*, 265- 282. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gonçalves, Cláudia, coord. 2001. *Mondrian, Amadeo: Da Paisagem À Abstracção*. Porto: ASA.
- Gonçalves, Rui-Mário. 1988. “1910-1918. Humorismo. Futurismo. A Ânsia de Originalidade.” In *História Da Arte Em Portugal: Pioneiros Da Modernidade*, 12:49–64. Lisboa: Alfa.
- _____. 2006. *Amadeo de Souza-Cardoso: A Ânsia de Originalidade*. Caminhos Da Arte Portuguesa No Século XX 17. Lisboa: Caminho.
- _____. 2011. “Amadeo de Souza-Cardoso: A Modernist Painter.” In *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, edited by Steffen Dix and Jerónimo Pizarro, 91–109. London: Legenda.
- Greenberg, Clement (1978 [1960]). “Modernist Painting”. [Em linha] Retirado de: <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>
- Hatherly, Ana. 1979. “O Cubo das Sensações e outras práticas sensacionistas em Alberto Caetano”, In *O Espaço Crítico: Do Simbolismo à Vanguarda*, 76-90. Lisboa: Caminho.
- Helmholtz, Hermann von. 1908. “On the Relation of Optics to Painting.” In *Popular Lectures on Scientific Subjects*, E. Atkinson (trad.), 73–138. London; New York; Bombay; Calcuta: Longmans, Green and Co. [Em linha] Retirado de: <https://archive.org/details/popularlectureso00helmrich>.
- Hughes, Gordon. 2012. “Abstraction Chez Delaunay.” In *Inventing Abstraction, 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*, 74–109. London: Thames and Hudson.
- Igreja, Paula Cristina Lopes da Costa Cardoso. 1990. “As Dimensões Artísticas E Literárias Do Projecto Sensacionista.” Tese de Mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Júdice, Nuno. 1986. *A Era Do Orpheu*. Lisboa: Teorema.

- Kahnweiler, Daniel-Henry. (1949 [1916]) *The Rise of Cubism*. [Em linha] Retirado de: <https://archive.org/details/riseofcubism00kahn>
- Kant, Immanuel. 1998. *Crítica da Faculdade do Juízo*, António Marques e Valério Rohden (trad.). Lisboa: INCM.
- Koerner, Leo. 2009. "Sentimentalism." In *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, 83–115. London: Reaktion Books.
- Krauss, Rosalind. 1981. "The Photographic Conditions of Surrealism." *October* 19: 3–34. doi:10.2307/778652.
- . 1985. "In the Name of Picasso." In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 23–40. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- . 1985. "Notes on the Index: Part I." In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 196–209. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- . 1990. "The Story of the Eye." *New Literary History* 21 (2): 283–98. doi:10.2307/469253.
- . 1996a. "One." In *The Optical Unconscious*, 1–30. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- . 1996b. "Three." In *The Optical Unconscious*, 94–146. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- . 1998. "The Circulation of the Sign." In *The Picasso Papers*. MIT Press.
- Lapa, Pedro. 2004 [1999]. "Amadeo, memória do presente afastado." In *Cinco Pintores da Modernidade Portuguesa*, 17-25. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- Leal, Joana Cunha. 2010. "Título Desconhecido (Entrada)." [Em linha] Retirado de: <http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=69690&visual=2&langId=1>
- . 2010. "Uma Entrada Para Entrada: Amadeo, a Historiografia e os Territórios da Pintura." *Intervalo*, nº 4.
- . 2012. "Apropriação, Deslizamento, Deslocação. (Sobre a Representação Na Pintura de Amadeo de Souza-Cardoso)." *Revista de História Da Arte: Práticas Da Teoria*, nº 10.
- . 2013. "Trapped Bugs, Rotten Fruits and Faked Collages: Amadeo Souza Cardoso's Troublesome Modernism." *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History* 82 (2): 99–114.
- . 2014. "Sintomas de 'regionalismo Crítico': Sobre O 'decorativismo' Na Pintura

- de Amadeo de Souza Cardoso." *Arbor*, vol. 190-766.
- Leighen, Patricia. 1994. "Cubist Anachronisms: Ahistoricity, Cryptoformalism, and Business-as-Usual in New York." *Oxford Art Journal* 17 (2).
- Levinson, Stephen C. 1991. "Deixis." In *Pragmatics*, 54–96. Cambridge Textbooks in Linguistics. Cambridge [Cambridgeshire]; New York: Cambridge University Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 1987. "Quando O Mito Se Torna História." In *Mito E Significado*, translated by António Marques Bessa, 51–64. Lisboa: Edições 70.
- Lind, Georg Rudolf. 1970. *Teoria Poética de Fernando Pessoa*. Porto: Inova.
- Lopes, Silvina Rodrigues. 2007. "Resistir Às Máquinas Identitárias." *Intervalo*, nº 3.
- Lopes, Teresa Rita. 1971. "Pessoa, Sá-Carneiro E as Três Dimensões Do Sensacionismo." *Colóquio Letras*.
- Lourenço, Eduardo. 1973. "Da Poética Para a Poesia de Fernando Pessoa (crítica a Teoria Poética de Fernando Pessoa)." *Colóquio Letras*.
- . 2001. "Da Literatura Como Interpretação de Portugal." In *O Labirinto Da Saudade*, 80–117. Lisboa: Gradiva.
- . "Orpheu Ou a Poesia Como Realidade." In *Tempo E Poesia*. Lisboa.
- Lyotard, Jean-François. 2010. *Les Transformateurs Duchamp / Duchamp's TRANS/formers*. Brussels: Universitaire Pers Leuven.
- Malevich, Kasimir. 2010. "Non-Objective Art and Suprematism." In *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 292–97. Oxford; Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Marcadé, Jean Claude. 1990. "L'Alogisme." In *Malévitch*, 121–29. Paris: Nouvelles Éditions Françaises.
- . 1990. "Le Quadrangle." In *Malévitch*, 133–59. Paris: Nouvelles Éditions Françaises.
- . 2006. "Souza-Cardoso E O Cubofuturismo Vindo Da Rússia." In *Amadeo de Souza Cardoso: Diálogo de Vanguardas*, 363–78. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Margarido, Alfredo. 1990. "O Cubismo Apaixonado de Mário de Sá-Carneiro." *Revista Colóquio/Letras*.

- Marinho, Maria de Fátima. 1998. “«Frisos» Ou O Desgosto de Colombina.” *Colóquio Letras*.
- Markiewicz, Henryk. 1987. “Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem.” Uliana Gabara (trad.). *New Literary History* 18 (3): 535–58.
- Martinho, Fernando J. B. 1983. *Pessoa e a moderna poesia portuguesa do “Orpheu” a 1960*. Lisboa: Instituto de cultura e lingua portuguesa.
- Martinho, Fernando J. B. 1991. “A Acção Estimuladora de Pessoa Junto Dos Companheiros Do *Orpheu*.” In *Pessoa E Moderna Poesia Portuguesa (De Orpheu a 1960)*. Lisboa: ICALP.
- Martins, Fernando Cabral. 1997. “Fernando Pessoa No Tempo Da Arte Moderna.” In *Arte Moderna No Tempo de Fernando Pessoa*, 29–33. Kilchberg, Zurique: Stemle.
- . 1997. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Martins, Fernando Cabral, et al. 2002. “Posfácio”. In José de Almada Negreiros. *Fições*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Martins, Fernando Cabral, Richard Zenith. 2012. “Prefácio”. In Fernando Pessoa. *Teoria da heteronímia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- McNab, Gregory. 1977. “Sobre duas «intervenções» de Almada Negreiros.” *Colóquio Letras*, nº 35.
- Mitchell, W. J. T. 1989. “‘ Ut Pictura Theoria’: Abstract Painting and the Repression of Language.” *Critical Inquiry*. <http://www.jstor.org/stable/1343589>.
- Mitter, Partha. 2008. “Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery.” *The Art Bulletin*, vol. 90, nº 4. <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00043079.2008.10786408>.
- Moisés, Carlos Filipe, and Richard Zenith. 2010. *Fernando Pessoa Plural Como O Universo*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho.
- Morna, Fátima de Freitas. 1987. *A Poesia de Orpheu*. Lisboa: Comunicação.
- Nakov, Andrei. 2010. “Casting off the Luggage of Wisdom.” In *Malevich: Painting the Absolute*, translated by Michael Taylor, 397–461. Farnham; Burlington: Lund Humphries.
- Negreiros, José de Almada. 2008 [1959]. “Amadeo de Souza-Cardoso”, In *Catálogo Raisonné: Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Assírio & Alvim.

- _____. 1965. *Orpheu 1915-1965*. Lisboa: Ática.
- _____. 1992. *Ensaio*. Lisboa: INCM.
- _____. 2002. *Ficções*. Fernando Cabral Martins, Luis Manuel Gaspar, e Mariana Pinto dos Santos (ed.). Lisboa: Assírio & Alvim.
- . 2006. *Manifestos e conferencias*. Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos, e Sara Afonso Ferreira (ed.). Lisboa: Assírio & Alvim.
- . 2013. *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*. Sara Afonso Ferreira (ed.). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Owens, Craig. 1980. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism." *October*, nº 12: 67–86. doi:10.2307/778575.
- Pamplona, Fernando. 1983. "Jogo de Escondidas Ou Duelo de Fantasmas." In *Chave Da Pintura de Amadeo: As Ideias Estéticas de Sousa-Cardoso Através Das Sus Cartas Inéditas*, 49–54. Lisboa: Guimarães.
- Panofsky, Erwin. 1934. "Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait." *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, nº 372.
- . 1989. "'Et in Arcadia Ego.'" In *O Significado Das Artes Visuais*, 185–99. Lisboa: Presença.
- Patrício, Rita. 2012. *Da Teorização Estética Em Fernando Pessoa*. Braga: Húmus.
- Pereira, Sara. 2011. *Ecoss Do Fado Na Arte Portuguesa XIX - XXI*. Lisboa: Museu do Fado: EGEAC.
- Persson, Per. 2003. "Voyeurism." In *Understanding Cinema: A Psychological Theory of Moving Imagery*, 138–41. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pessoa, Fernando. 1966. *Páginas Íntimas E de Auto-Interpretação*. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho (ed.). Lisboa: Ática.
- . 1990. *Poesias Inéditas (1919-1930)*. Lisboa: Ática.
- . 2011 [1998]. *Livro do Desassossego*. Richard Zenith (ed.). Lisboa: Assírio & Alvim.
- . 1999. *Correspondência (1905-1922)*. Manuela Parreira da Silva (ed.). Lisboa: Assírio & Alvim.

- . 2009. *Sensacionismo e outros ismos*. Jerónimo Pizarro (ed.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Pimenta, Alberto. 1984. “Almada Negreiros E a Medicina Das Cores.” *Revista Colóquio/Letras*.
- Pimenta, Alfredo. 1983 [1916]. “Numa Exposição.” In *Chave Da Pintura de Amadeo: As Ideias Estéticas de Sousa-Cardoso Através Das Sus Cartas Inéditas*, 52–53. Lisboa: Guimarães.
- Pizarro, Jerónimo. 2009. “Introdução.” In *Sensacionismo E Outros Ismos*, 9–20. Lisboa: INCM.
- . 2011. “Fernando Pessoa: Not One but Multiple Isms.” In *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, 24–41. London: Legenda.
- Poggi, Christine. 1993. “Frames of Reference: Table and Tableau in Picasso’s collages and constructions”, in *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, 58-88, New Haven : Yale University Press.
- Quadros, António. 1989. *O Primeiro Modernismo Português: Vanguarda E Tradição*. Mem Martins: Europa-América.
- Ramos, Afonso. 2013. “Cozinha Da Casa de Manhufe.” [Em linha] Reirado de: <http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?langId=1&visual=2&article=69549&ngs=1&queryParams=,autor%7CAmadeo%20de%20Souza-Cardoso&queryPage=18&position=5>.
- Reis, Carlos. 1984. “Fradique Mendes: Origem E Modernidade de Um Projecto Heteronímico.” *Cadernos de Literatura*.
- Rimbaud, Arthur. 1972. “Iluminações.” In *Iluminações; Uma Cerveja No Inferno*, translated by Mário Cesariny. Lisboa: Estúdios Cor.
- . 2010. *Poésies ; Une saison en enfer ; Illuminations*. Edited by Louis Forestier. [Paris]: Gallimard.
- Rubin, William. 1989. *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*. New York : Boston: Museum of Modern Art; Bulfinch Press.
- Sá-Carneiro, Mário de. 2001. *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Edited by Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- . 2010. *Verso e prosa*. Edited by Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.

- Salgueiro, Ana Rita. 2012. "A Arte Em Portugal No Século XX (1911-1961) José-Augusto França E a Perspetiva Sociológica." Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. <http://run.unl.pt/handle/10362/9242>.
- Santos, Mariana Pinto dos. 2011. "Eduardo Batarda - *Requiem* Pela Pintura." In *Arte & Melancolia*, 401–406. Lisboa: IHA-EAC; CECL.
- . 2012. "A Resistência Do Objecto À História Da Arte Contemporânea - Sobre a Persistência Do Legado de José-Augusto França Na Escrita Da História Da Arte Em Portugal." Comunicação apresentada no IV Congresso de História da Arte: Homenagem a José-Augusto França. Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 2012. "Rosalind Krauss, Walter Benjamin e o Paradigma da Cópia." *Revista de História da Arte: Práticas da Teoria*, nº 10.
- Sapega, Ellen W. 1992. "A Transitividade Do Sujeito Literário: *K4 O Quadrado Azul* como o culminar do projecto sensacionista." In *Ficções Modernistas: Um Estudo Da Obra Em Prosa de José de Almada Negreiros, 1915-1925*, 1. ed, 55–71. Identidade. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- . 1992. "Os Limites Da Narrativa Almadiana: Da Influência Simbolista Em *Frisos* À Experiência Futurista de *Saltimbancos*." In *Ficções Modernistas: Um Estudo Da Obra Em Prosa de José de Almada Negreiros, 1915-1925*, 14–34. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Saraiva, Arnaldo (ed.) 1984. *Orpheu* 3. Lisboa: Ática.
- Sartre, Jean-Paul. 1993. "'O Olhar.'" In *O Ser E O Nada: Ensaio de Fenomenologia Ontológica*, translated by Casais Branco, 264-312. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Seabra, José-Augusto. 1983. *Orpheu* 3: *Provas de Página*. Porto: Nova Renascença.
- Segel, Harold B. 1995. *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, Automaton and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Sena, Jorge de. 1982. "Orpheu." In *Fernando Pessoa E C.^a Heterónima: Estudos Coligidos*. Vol. 1. Lisboa: Edições 70.
- Silva, Manuela Parreira da. 2008. "Orpheu." Edited by Fernando Cabral Martins. *Dicionário de Fernando Pessoa E Do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho.
- Silva, Raquel Henriques da. 1999. "Os Anos Do Orpheu E de Portugal Futurista." In , vol. 3:372–77. História Da Arte Portuguesa. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Silva, Teresa Cristina Cerdeira da. 1998. "'Um Pintor E Dois Olhares: Amadeo Entre Al-

- mada E Mário Cláudio.” In *Actas Do Colóquio Internacional Almada Negreiros / A Descoberta Como Necessidade*, 95–111. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.
- Simmel, Georg. 2002 [1903]. “The Metropolis and Mental Life”. In *The Blackwell City Reader*, 11-19. Gary Bridge; Sophie Watson (ed.). Oxford and Malden: Wiley-Blackwell.
- Sousa-Cardoso, Amadeo de. 1990. “Carta N° 9 - Amadeo de Sousa Cardoso a José Pacheco.” In *Portugal Futurista: Edição Facsimilada*. Lisboa: Contexto.
- Sousa-Cardoso, Amadeu de, and Gustave Flaubert. 2006. *A lenda de São Julião Hospitaleiro de Gustav Flaubert*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian : Assírio & Alvim.
- Souza-Cardoso, Amadeo de. 1983. “Onze Cartas Inéditas Ao Tio.” In *Chave Da Pintura de Amadeo: As Ideias Estéticas de Sousa-Cardoso Através Das Sus Cartas Inéditas*, 55–71. Lisboa: Guimarães.
- Torrado, António, and Maria Alberta Menéres. 1984. *Histórias Em Ponto de Contar: Sobre Desenhos de Amadeo de Souza-Cardoso*. Lisboa: Comunicação.
- Uribe, Jorge, and Pedro Sepúlveda. 2012. “Sebastianismo E Quinto Império: O Nacionalismo Pessoano À Luz de Um Novo Corpus.” *Pessoa Plural*, nº1.
- Vasconcelos, Ricardo. 2013. “Painting the Nails with a Parisian Polish: Modern Dissemination and Central Redemption in the Poetry of Mário de Sá-Carneiro.” *Pessoa Plural*, nº 4.
- Vilarigues, Márcia et al. 2008. “Uma Mão cheia de Cores: O século XX e o nascimento da Arte Moderna.” In *Catálogo Raisonné: Amadeo de Souza- Cardoso: Pintura*, 81–104. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- White, Hayden. 2001. “O Texto Histórico Como Artefacto Literário.” In *Trópicos Do Discurso: Ensaios Sobre a Crítica Da Cultura*. São Paulo: EDUSP.
- Wohl, Hellmut. 1982. “The Short Happy Life of Amadeo de Souza-Cardoso.” In *Fernando Pessoa: The Man who never was*, 167–83. Providence: Gávea-Brown, Center for Portuguese and Brazilian Studies.
- . 1985. “Paris-Lisbon: The Cubist Work of Amadeo de Souza-Cardoso.” *Persona*, nº 11/12.
- Woll, Dieter. 1968. “A Poesia do Sensacionismo.” In *Realidade e Idealidade na Lírica de Sá-Carneiro*, pp. 97-123. Lisboa: Delfos.
- Woll, Dieter. 1968. “Sensacionismo sem Mundo Exterior. Simbolismo Contemplativo.”

In *Realidade e Idealidade na Lírica de Sá-Carneiro*, pp. 149-174. Lisboa: Delfos.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

Obra de Amadeo de Souza-Cardoso na Coleção do Centro de Arte Moderna.

[Em linha] Disponível em:

<http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?headline=94&visual=2&pesquisar=1&autor=Amadeo%20de%20Souza-Cardoso&langId=1>

Arquivo Pessoa. Obra Édita. [Em linha] Disponível em: <http://arquivopessoa.net/>

Revista Colóquio Letras. [Em linha] Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/>

FILMOGRAFIA

AA.VV. 2010. *Arte República - Dez Para Cem*. Festival Monstra; Comissão para as Comemorações do Centenário da República.

Almeida, António José de. 2012. *À Velocidade Da Inquietação - Amadeo de Souza-Cardoso*. Panavídeo.

Rocha, Paulo. 1988. *Máscara de Aço Contra Abismo Azul*. Documentário. Secretaria de Estado da Cultura; RTP.

Varela, Manuel 1999. *Almada e Tudo*. RTP; Instituto Camões.

