

O VOO DA ÁGUIA II

MUSEU DO
PORTO ↙
ATELIÊ ANTÓNIO
CARNEIRO

17.07.25
-22.02.26

CURADORIA

Bernardo Pinto de Almeida

ARTISTA CONVIDADO

João Queiroz

ANTÓNIO CARNEIRO E A LITERATURA

Porto.



ANTÓNIO CARNEIRO EM HÁBITO DE FRADE, MOSTEIRO DE CELAS, COIMBRA
FOTOGRAFIA DE ROCHA BRITO, C. 1925
IMPRESSÃO A SAIS DE PRATA
ACERVO MUSEU DO PORTO — COL. ATELIE ANTÓNIO CARNEIRO

O VOO DA ÁGUIA II: ANTÓNIO CARNEIRO E A LITERATURA BERNARDO PINTO DE ALMEIDA

A segunda parte da exposição, *O Voo da Águia* que, por motivos de espaço, não foi possível de apresentar em conjunto com a primeira, aborda as longas e profícuas relações que António Carneiro manteve com a literatura portuguesa. Foi, ele próprio, poeta, autor de um livro de sonetos, espírito culto e letrado, em cuja biblioteca se encontravam livros importantes. Assim também, em Paris, onde completou a formação, Carneiro terá procurado educar os seus conhecimentos literários e, muito provavelmente, leu os grandes autores do simbolismo francês, nomeadamente Mallarmé.

Nesta mostra entendemos trazer, por um lado, o seu *Camões* – embora seja de lamentar a ausência do outro retrato, par deste, que está hoje na Pinacoteca de São Paulo, no Brasil – e alguns dos estudos preparatórios para esta grande obra de pintura histórica. O que faz todo o sentido, tanto mais que entra no âmbito das comemorações camonianas, nos 500 anos do seu nascimento, a que a exposição inevitavelmente fica ligada. Será curioso lembrar ainda que existem desenhos, publicados n' *A Águia*, em que Carneiro representou Camões muito antes de chegar à grande série sobre o Épico português do século XVI, o que comprova o interesse, manifestado desde cedo, pelo tema.

Camões Lendo Os Lusíadas aos Frades de São Domingos constitui uma poderosa peça de pintura histórica, porventura a mais representativa que foi pintada em Portugal no século XX. Obra de grande fôlego, comporta igualmente outro elemento de carácter histórico, já que, na mesma, aparecem representados, nas numerosas figuras dos frades, uma série de amigos do Pintor, em que poderemos reconhecer, nestes retratos poderosos, alguns dos intelectuais portuenses contemporâneos de Carneiro. O próprio *Camões*, ao que sabemos, foi modelado no filho mais velho, Cláudio, que repetidamente foi seu modelo.

Neste conjunto, podemos ainda ver não apenas muitos dos estudos preparatórios (cerca de 50), como também a obra final, e, além desta, algumas representações mais pequenas do tema, que o pintor deixou. Existe sobre a obra numerosa correspondência, a publicar adiante no catálogo. De referir, finalmente, que com esta extensa mostra de óleos e desenhos da série que o pintor dedicou a *Camões*, na parte final da sua vida, não apenas poderemos rever certa identificação existencial com o grande Poeta, como aproveitamos para nos associarmos, da forma mais digna, à Comemoração dos 500 Anos de *Camões*, ainda em curso, dando assim sinal dessa efeméride que marca, de um modo constante, não apenas o reconhecimento da importância da Literatura e da Poesia na formação da nossa cultura, como o nascimento da língua portuguesa moderna, tal como a falamos, que é a dívida maior que guardamos para com o Poeta.

As relações literárias de Carneiro não se ficaram por aqui. É conhecida a longa relação de amizade, com um carácter quase mítico, que o ligou ao seu conterrâneo Teixeira de Pascoaes. Com o grande poeta Amarantino, Carneiro haveria de partilhar a direção da revista *A Águia*, órgão por excelência do movimento d'*A Renascença Portuguesa*, entre 1912 e 1916. Nessa revista, de que foi diretor artístico a partir de 1912, Carneiro publicou desenhos, vinhetas e outros elementos que pertencem hoje à melhor tradição da *ex-libris* portuguesa. Esta tão longa amizade, intelectual e pessoal, que levou Pascoaes a referi-lo, depois da sua morte +, como “o mais Frei Agostinho da Cruz de todos os pintores de Portugal”, permitiu manter por longos anos acesa a chama dessa aventura intelectual e estética d'*A Águia*, verdadeiro órgão da estética Simbolista.

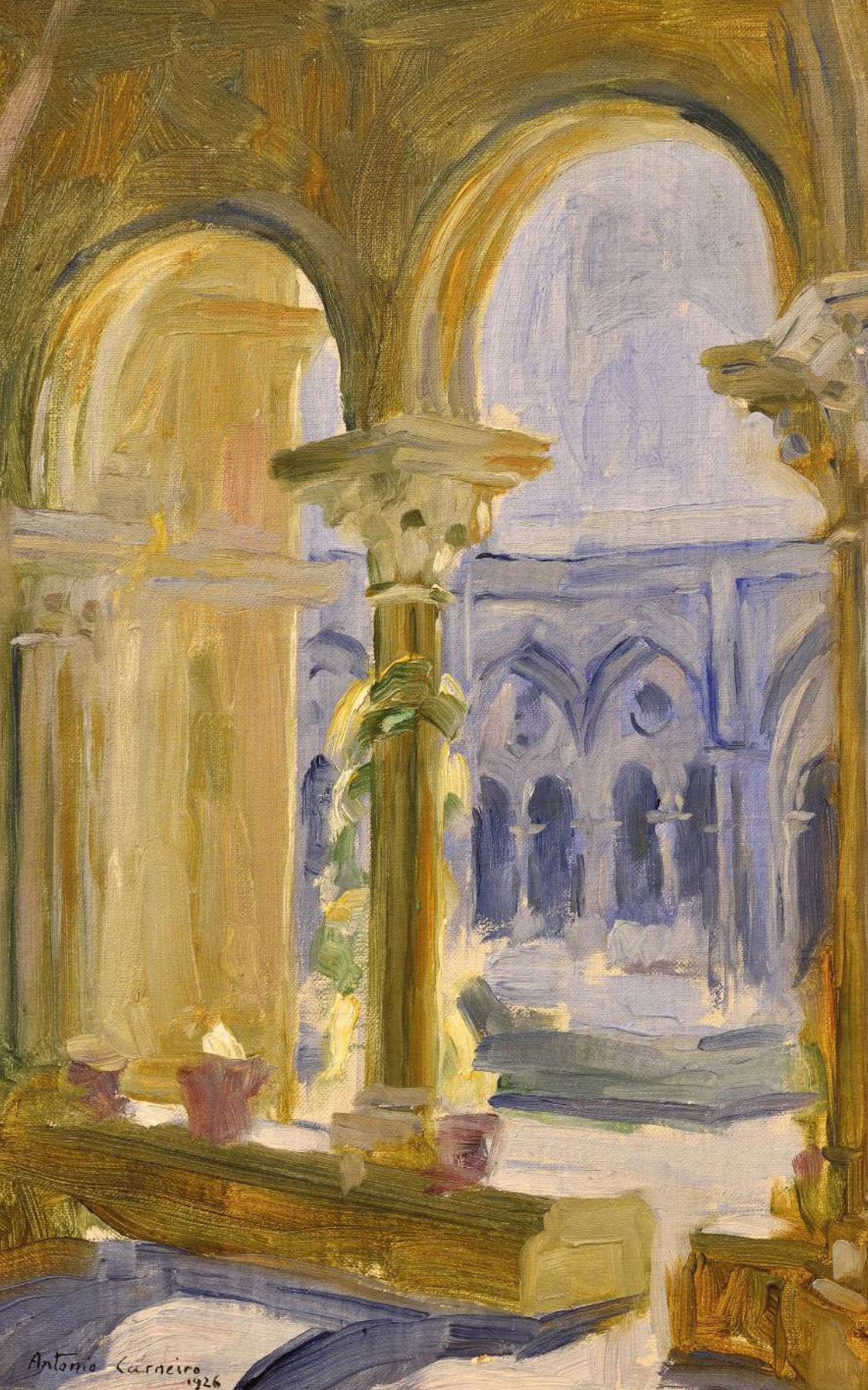
Mostramos ainda um conjunto significativo de obras de Pascoaes anteriormente divulgadas em livro (Assírio & Alvim, 2001), o que permitirá compreender, apesar de todas as diferenças, a proximidade espiritual que ligou os dois artistas. Antes desta relação, porém, Carneiro tinha já tido uma amizade próxima com o grande poeta tardo-romântico Guerra Junqueiro, cujo magnífico retrato executou e com quem colaborou, nomeadamente em ilustrações para publicações do poeta na imprensa diária. Também do grande Antero de Quental deixou ele um retrato poderoso, psicologicamente rico, que não deixa de evocar a retratística de Columbano.

Fica assim fechado um aspeto, quiçá menos conhecido, da obra: o da relação de Carneiro com a literatura, de que as *Ilustrações para O Inferno de Dante* constituem outro exemplo maior.

No que respeita à relação com a arte contemporânea, que, na primeira parte, foi atribuída a Miguel Branco, fica, nesta nova exposição, a cargo de outro grande artista português contemporâneo, João Queiroz. Autor de uma obra destacada na contemporaneidade portuguesa, as suas paisagens, com toda a *invenção plástica* que transportam, vêm encontrar nas de Carneiro um eco distante, mas, todavia, atualizado. Já que, ao montar em conjunto e face a face exemplos das respetivas obras, imediatamente nos apercebemos da riqueza dessa relação distante de um século.

ANTÓNIO CARNEIRO
ESTUDO PARA CAMÕES LENDO OS LUSÍADAS AOS FRADES DE SÃO DOMINGOS
(ARMANDO CRUZ), 1928
CARVÃO E GIZ SOBRE PAPEL
ACERVO MUSEU DO PORTO - COL. ATELIE ANTÓNIO CARNEIRO





I. O CAMÕES DE ANTÓNIO CARNEIRO – NEM ILUSTRAÇÃO, NEM HISTÓRIA. UMA IDEIA NO INVERNO. [EXCERTO] LAURA CASTRO

ANTECEDENTES E AFLUENTES DO CAMÕES DE ANTÓNIO CARNEIRO

Em 1925, a biografia de António Carneiro regista um acontecimento importante: a inauguração do seu *atelier*, cujo projeto preparava há anos com o apoio de amigos. Foi construído na zona oriental da cidade do Porto, onde sempre viveu, desde a infância e juventude passadas no Asilo do Barão de Nova Sintra à Academia de Belas Artes, onde estudou, até à idade adulta que o levaria às ruas do Bonfim, Pinto Bessa e Joaquim António de Aguiar. É nesta geografia que é edificado o *atelier*, mais concretamente na rua de Barros Lima que viria, mais tarde, a ter o nome do artista. O seu espaço de trabalho ganhou importância na cena cultural portuense, quer no curto período em que foi utilizado pelo pintor, entre 1925 e 1930, ano da sua morte, quer no período posterior, com a atividade dos filhos, o compositor Cláudio Carneiro (1895-1963) e o pintor Carlos Carneiro (1900-1971), quer finalmente, como museu municipal, a partir da década de 70.

Foi ali que pôde desenvolver trabalhos que exigiam espaço e tempo, como o projeto de ilustração de *A Divina Comédia*, de Dante, que não seria terminado, tendo apenas realizado a ilustração do *Inferno*, ou as telas de interiores de igrejas, pintadas sobre o motivo e terminadas no *atelier*. E foi ao aproveitar as condições de trabalho que o *atelier* lhe proporcionava, que concebeu o projeto relacionado com a figura de Camões.

O interesse de António Carneiro pelo poeta recua ao tempo do seu envolvimento na *Renascença Portuguesa*. Como diretor artístico da revista deste movimento, *A Águia*, pôde colaborar na homenagem a Camões promovida em 1913. É neste contexto que inclui naquela revista, pelos anos de 1912 e 1913, diversos trabalhos de artistas dedicados ao poeta e a *Os Lusíadas*, entre eles, um projeto de Fernandes de Sá com uma maquete para o monumento a Camões, desenhos de Cristiano de Carvalho, de João Augusto Ribeiro e de Soares dos Reis. O tema inscreve-se na recuperação de tópicos literários e históricos associados à afirmação da cultura portuguesa, promovida pela *Renascença Portuguesa*, numa – e recorro à terminologia de Pascoaes, Raul Proença ou Jaime Cortesão, mentores do pensamento fundador do movimento – missão de resgate das grandes obras da portugalidade, do espírito da terra portuguesa, da alma lusa. Na definição de Pascoaes em *Os Poetas Lusíadas*, Camões é o génio da Raça.

ANTÓNIO CARNEIRO
CLAUSTRO DA SÉ VELHA, COIMBRA, 1926
ÓLEO SOBRE MADEIRA
COL. MUSEU NACIONAL GRÃO VASCO
FOTOGRAFIA DE ALEXANDRA PESSOA, ©MMP/MNGV

António Carneiro respondeu a este ideário através da ilustração e do retrato. Foi assim que surgiu também uma celebrada série de vultos da cultura portuguesa para ilustrar a obra do Visconde de Vila-Moura intitulada *Os Grandes de Portugal*, de 1916. A lápis e a carvão retratou, maioritariamente por fotografia, vinte e três escritores, artistas e pensadores, compondo uma vasta galeria, em parte reproduzida nas páginas de *A Águia* e de outras publicações da época.

Em 1911 realizara já uma representação de Camões para *Versos de João de Deus para o povo e para as crianças*; em agosto de 1913, no número 20 de *A Águia*, publica o extratexto *Camões*, e em 1923, para a capa do livro de Júlio Brandão, *Poetas e Prosadores: à margem dos livros*, voltará ao rosto do poeta.

O ambiente em que o pintor se movimentava e o ideário da *Renascença* concorriam para os temas de história e cultura portuguesas e o seu *atelier* oferecia finalmente as condições para os desenvolver.

Há, no entanto, uma obra relacionada com a *Renascença Portuguesa* que me parece importante referir. Trata-se de uma peça cerâmica de Correia Dias (1892-1935) intitulada *Ânfora do Saudosismo*, sobre a qual escreveu Vergílio Correia, conferindo-lhe uma dimensão programática e simbólica:

“Sobre uma tábua de calcário [...] esculpiu e pintou o artista entre colunas de hieróglifos um busto de faraó – Pascoaes – ascético, hierático [...]. É a representação do sacerdote supremo de uma religião que, na *Ânfora*, encontra todo o desenvolvimento de uma cerimónia cultural.

Sobre o ventre pando de uma ânfora [...] pintou Correia Dias algumas das figuras que à *Renascença* têm dado o melhor das suas horas e dos seus cuidados.

Ao centro [...] espalma-se o desterrado de T. Lopes [Soares do Reis], a Esfinge da Raça como disse algures Pascoaes numa conferência, estilizado à egípcia sobre um fundo de sol nascente e água, que uma caravela enfunada corta ao longe. Em frente começa a desenrolar-se o estranho cortejo dos sacerdotes que vêm depor ante a Esfinge, os seus peitos de adoração. É Teixeira de Pascoaes que levanta os braços longos, seguido de Mário Beirão pequeno e berbere, Augusto Casimiro, alto, adunco, tangendo a lira e tropeçando na espada, Jaime Cortesão, de perfil ruivo, F. Pessoa, aguçado e pernalta, Vila-Moura, faces cavadas de doente da beleza, António Carneiro, barba escura de filósofo grego, Leonardo Coimbra transpondo apenas os umbrais da floresta encantada, o Choupal, onde a *Renascença*, parece, se ideou.”

(Correia, 1914, pp. 121-124).

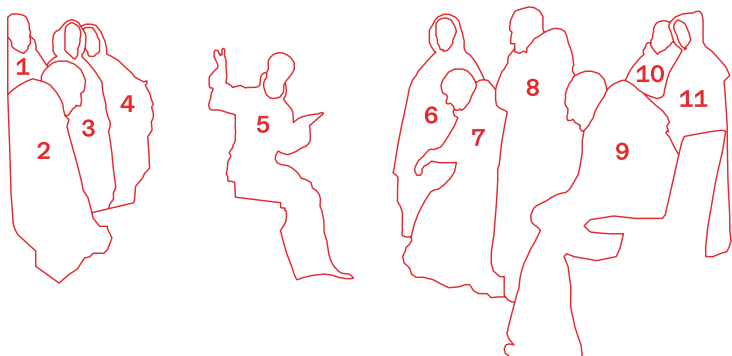
Se, por um lado, o modelo do *Camões* não se filia diretamente nesta *Ânfora do Saudosismo*, nem no seu ar algo caricatural, por outro, não terá sido em vão o conhecimento que o artista tinha desse cortejo de sacerdotes em que se representam membros da *Renascença Portuguesa*. Veremos como no *Camões*, em vez dos sacerdotes há frades, e em vez dos militantes da *Renascença* há uma comunidade culta que frequentava o seu *atelier*.

CAMÕES LENDO OS LUSÍADAS AOS FRADES DE S. DOMINGOS – TUDO MENOS ILUSTRAÇÃO, TUDO MENOS HISTÓRIA

A transformação do projeto de ilustração de cena histórica noutra coisa distinta, dá-se pelo processo de colocar no lugar de cada frade, uma figura do círculo de amigos de António Carneiro, pessoas a quem estava reconhecido. A estratégia não era nova na História da Arte, onde se conhece uma linhagem de artistas que operaram de igual modo, nem era estranha ao pintor que se autorrepresentara em figuras religiosas, concretamente, na de Cristo. Quando o seu rosto se instalou em personagem alheia, a sua obra abriu-se a múltiplas interpretações e foi protagonista de alguns dissabores com encomendas, de que o célebre *Ecce-Homo*, de 1901, é exemplificativo. Não apenas Carneiro sobrepunha autorrepresentação e pintura religiosa, como se autorretratava como frade e se fazia fotografar com o hábito, o que está documentado por fotografias feitas nos mosteiros de Celas e de Santa Cruz de Coimbra, de 1926 e 1927. Tal prática criou uma persona, evocada por críticos e jornalistas, que o associaram a profeta ou apóstolo, semelhante a um “sacerdote evangélico” ou “missionário católico” (Sousa Pinto, 1914), prática extensiva a quantos o rodearam e com ele se recolheram no *atelier*, e ao filho Cláudio Carneiro representado ao piano com o hábito.

pág. seguinte

ANTÓNIO CARNEIRO
CAMÕES LENDO OS LUSÍADAS AOS FRADES DE SÃO DOMINGOS, 1927
ÓLEO SOBRE TELA
ACERVO MUSEU DO PORTO - COL. ATELIE ANTÓNIO CARNEIRO



Identificação

1. Oliveira Cabral
2. Joaquim Freitas Gonçalves
3. Carlos Ramos
4. Não identificado
5. Cláudio Carneiro
6. Não identificado
7. António Queiroz
8. Joaquim Teixeira Bastos
9. Guilherme Faria
10. Luís Costa
11. Cláudio Carneiro

É longa a lista das figuras representadas nas três pinturas, embora não estejam todas devidamente identificadas. No *Camões* sentado, foi Cláudio Carneiro quem serviu de modelo e no *Camões em pé*, foi Ventura Duarte Dias Júnior, pintor. No papel dos frades, surgem, o próprio Oliveira Cabral que endereçou o convite ao artista; Alberto Cerqueira, editor (?); António de Azevedo (1889-1968), escultor, autor de um busto de António Carneiro; António Moura Seixas; António de Queiroz; Armando Cruz; Carlos Carneiro; Carlos Dubbini, compositor e professor de violino que colaborou na criação do Conservatório de Música do Porto; Carlos Ramos; Couceiro da Costa, juiz; Couto Soares; Domingos Rufino, brasileiro de torna viagem, capitalista e mecenas; Gonçalo Sampaio (1865-1937), professor universitário, doutor em Ciências Histórico-Naturais, com vasta obra de botânica e músico autodidata; Guilherme Faria (1907-1929), poeta; Joaquim da Costa Carregal, filho do fundador, com o mesmo nome, da Tipografia Ocidental, e continuador dedicado da sua obra; Joaquim de Freitas Gonçalves, pianista e professor de piano, escritor, autor de monografias sobre grandes compositores, diretor do Conservatório de Música do Porto entre 1934-1939 e 1940-1941; Joaquim José Teixeira Basto Júnior; Loureiro (?); Luís Costa (1879-1960) pianista, compositor e professor; Miguel Braga; Nuno Archer; Ramiro Mourão, bibliotecário no Instituto do Vinho do Porto, editor, conservador adjunto do Museu Nacional de Soares dos Reis; Vasco Nogueira de Oliveira, membro da Comissão Administrativa que dirigiu a Misericórdia do Porto; Visconde de Vila-Moura (1877-1935), escritor e político.

Curiosa é a ideia de António Carneiro distribuir aos seus amigos o papel de censores. Se a ironia fosse uma das características do seu trabalho, o seu *Camões* seria de um supremo sarcasmo. Como não é verdade, teremos de esquecer o estatuto do censor e conservar apenas a condição simbólica do frade e do modo contemplativo de estar no mundo, em austeridade e despojamento.

Não é, como hoje se pretenderia, uma leitura crítica da instituição inquisitorial e suas prerrogativas, nem uma revisão da história que lhe interessa, mas tão-só a possibilidade de eternizar uma geração de intelectuais e de os consagrar num lugar que não lhes estava reservado, numa ambiguidade latente. O recurso à transferência de identidades, é a oportunidade de o artista fazer desaparecer o inquisidor sob uma individualidade, de desmontar o espaço do poder que o contexto censório envolve e de transfigurar a cena de inquirição herética num quadro humanista de homenagem à cultura (aqui parece existir um assomo de ironia).

Ao mesmo tempo que representa frades que procuravam a conformação ortodoxa, envereda pelo caminho da heterodoxia, quebra a fronteira dos géneros artísticos, metamorfoseia o episódio histórico em retrato coletivo, mental e social, seu contemporâneo, por via de um anacronismo assumido. É claro que a obra pode ser lida na justa dimensão ilustrativa,

corpo visual de cena histórica imaginada, mas a opção de enveredar pela pintura (uma e três) já desmentia aquele entendimento do assunto e prenunciava outra coisa. E essa outra coisa é a ideia de uma cultura portuguesa melancólica e saudosista sancionada por um passado que corresponde menos a uma época historicamente precisa, do que a algo irrecuperável e vago.

É tentador imaginá-lo no seu novo espaço, a receber, um a um, os seus grandes amigos, a evitar a conversa de circunstância, a entregar-lhes o hábito que envergavam na sessão de pose, a sentá-los metodicamente no sítio onde a luz incidia como era sua vontade e a iniciar o desenho. Imaginá-lo depois a passar à fase da pintura, sem abandonar as sessões de modelo para fazer evoluir o projeto e a escolher demoradamente os estudos que mereciam reprodução em revistas. Mais tarde, a selecionar as obras para levar ao Brasil e a incluir a grande tela que permaneceria do outro lado do Atlântico onde certamente não ecoava a dimensão personalizada daquela comunidade de “frades” e a duplicidade se perdia.

António Carneiro é neste momento um pintor entusiasmado com os seus projetos tardios de *Camões* e *Dante*, mas um pintor no inverno que não se permite já o sortilégio das paisagens marinhas de outrora, nem a elegância de outros retratos, nem o drama inquietante de obras religiosas. O seu arrebatamento não se reconhece por fora e a elaboração da pintura no *Camões* é desinteressante, falta-lhe modernidade e arrojo. No entanto, é extraordinária a construção da imagem, a sua lenta e oculta formação, a que se dedica no recolhimento do *atelier*. Poderia afirmar-se que António Carneiro é aqui menos pintor e mais artista, que há aqui menos técnica e mais ideia, menos virtuosismo e mais dimensão intelectual, menos carreira e mais vida. Um pintor lúcido que celebra o triunfo da amizade fraterna para o “tempo adormecido” da eternidade, como dizia Pascoaes, e para o exercício da saudade, elo entre passado e futuro. Neste, que é um dos seus últimos projetos, concluído no ano anterior ao da sua morte, presta tributo aos seus amigos e aos seus filhos na forma de um círculo que se completa ou de espiral que se renova e que é, a seu modo, testamento visual de uma geração em que paira a visão crepuscular do mundo.



ANTÓNIO CARNEIRO
RETRATO DE GUERRA JUNQUEIRO, 1907 (?)
ÓLEO SOBRE TELA
ACERVO MUSEU DO PORTO -
COL. ANTIGO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO EM DEPÓSITO NO MNSR
FOTOGRAFIA DE CARLOS MONTEIRO, @MMP/MNSR

II. CARNEIRO E GUERRA JUNQUEIRO [EXCERTO] BERNARDO PINTO DE ALMEIDA

Junqueiro, hábil na retórica e no estilo empolado, *gonflé*, que o tornara credível aos olhos de muitos, por nesse tom lhes soarem verdades indecifráveis, e crente na mística pessoal que o distinguia da vulgata republicana e anticristã, de que não se queria apologista, já que professava o retorno a um cristianismo humilde e quase primitivo, resistiu ao nascimento da República, que aplaudiu criticamente, e talvez isso lhe tenha valido alguma glória póstuma diluída em serões de província e nos manuais escolares que até à democracia serviram para ensinar o povo a ler e a escrever, talvez melhor do que hoje.

Pouco depois, e como bem o poderemos verificar no ensaio biográfico que lhe dedicou e vimos citando, faz notar Henrique Pereira que também alguns d'a *presença* o quiseram fustigar, como Adolfo Casais Monteiro que — ao contrário de Régio e de Gaspar Simões — quis ver o seu humanitarismo como falho de humanidade. Mas foi afinal essa hesitação entre certo irracionalismo e o apostolado convicto por um país mais livre e democrático, muito diferente desse em que, vivendo, não se revia inteiro, o que chamou a simpatia de Pascoaes e o que levou Pessoa, apesar do Futurismo inicial, a estimá-lo com justiça como o grande poeta finissecular que assegurou uma forte continuidade poética na língua portuguesa.

Por outro lado, haverá de ter sido graças a essa Amizade que longamente ligou António Carneiro a Pascoaes, numa relação fraterna de vida e também de trabalho, o que fomentou a aproximação entre as duas figuras, pois decerto Pascoaes os terá apresentado. Nesses anos em que colaboraram, já Junqueiro passara a casa dos sessenta e era glorioso nome, e andava Carneiro nos quarenta, idade que não lhe dera ainda nome definitivo na cultura portuguesa, como merecia: era uma improvável relação a deles, alimentada porém pela sincera admiração do pintor pelo Poeta, o que se vê nos desenhos inspirados e se sente no poderoso retrato que dele fez, e que decerto o Poeta reconhecia igualmente, já que era colecionador e sério e informado amorador de arte.

As sanguíneas nervosas nascidas das mãos de Carneiro não apenas atestam o seu génio do desenho, como captam, em interpretação sentida, a luz poente que vibra na meditação melancólica de um Junqueiro já recolhido, elevando-lhe versos e frases a uma dimensão metafísica, e constituindo um encontro raro, quase sublime, entre imagens e palavras.

A Junqueiro talvez parecesse, e tinha razão nisso, que a interpretação *simbolista* dos inspirados desenhos de Carneiro o ajudaria a transpor as fronteiras do seu tempo, chegando

desse modo a uma nova geração, que este afinal representava, nomeadamente como diretor artístico d'A *Águia* e tornado membro d'A *Renascença Portuguesa* nesse ano de 1912 de que datam a maioria das ilustrações. Por outro lado, é facto que o convívio com a vetusta figura do Poeta de longas barbas, de quem fez notabilíssimos retratos, haveria de aproximar Carneiro dessa grande tradição artística e literária a que sempre quis pertencer e que, como poeta que também era, decerto igualmente admirava. E esse encontro preparou de algum modo, mesmo se discretamente, o clima a que *Orpheu* iria trazer, nos *hors-textes* de Santa Rita Pintor, uma dimensão futurista, transbordante dessa excitação nervosa e quase histórica, própria da recentemente nascida sensibilidade Modernista que alguns por cá ousaram sem sucesso na época.



ANTÓNIO CARNEIRO
ILUSTRAÇÃO DO POEMA CANÇÃO DE GUERRA JUNQUEIRO,
PUBLICADO EM O COMÉRCIO DO PORTO ILUSTRADO (NATAL, 1912)

direita
ANTÓNIO CARNEIRO
RETRATO DE GUERRA JUNQUEIRO
ILUSTRAÇÃO DO POEMA ?... DE GUERRA JUNQUEIRO,
PUBLICADO EM O COMÉRCIO DO PORTO ILUSTRADO (NATAL, 1925)





CAPA DA REVISTA A ÁGUA, N.ºs 55, 56 E 57,
SUMÁRIO JANEIRO A MARÇO DE 1927
ACERVO MUSEU DO PORTO – COL. CASA MARTA ORTIGÃO SAMPAIO

III. SAUDOSISMOS: ANTÓNIO CARNEIRO, A REVISTA A ÁGUA E O MOVIMENTO DA “RENASCENÇA PORTUGUESA” FERNANDO GUIMARÃES

António Carneiro é um nome que aparece ligado ao chamado movimento saudosista onde nomes como os de Teixeira de Pascoaes, António Correia de Oliveira, Leonardo Coimbra, Raul Proença ou António Sérgio ganham por razões diferentes um relevo especial. E desde já se diga que, como veremos, estes dois últimos nomes vêm justificar que se fale justamente no plural em *saudosismos*.

O Saudosismo é sobretudo um movimento literário. Mas ao seu lado, e nele inspirado, desenvolve-se toda uma atividade cultural e de valorização social – por exemplo, através de uma intensa e diversificada atividade editorial, pedagógica, etc. – que representa uma vocação assumida entre a generalidade dos intelectuais ao acompanharem o momento político nacional após a instauração da República com a revolução de 1910.

Há também uma deriva muito especial, assumida por Leonardo Coimbra. Ele procurou, um pouco ambiguamente, dar-lhe um suporte de natureza filosófica, que se alongou sobretudo pelas intervenções de Carolina Michaëllis de Vasconcelos e, mais tarde, de Joaquim de Carvalho ou dos defensores da assim chamada “filosofia portuguesa”. Refira-se, no entanto, a circunstância destas diversas aproximações filosóficas estarem em consonância com um pós-romantismo que se fazia ainda sentir na nossa poesia ao longo das primeiras décadas do século XX.

A revista *A Águia*, cuja primeira série de 10 números se inicia em 1910, vai contar com a colaboração de António Carneiro como “diretor artístico” a partir da segunda série iniciada em 1912 (chegando mais tarde a ser designado apenas como único diretor); é nesta série que a revista se apresenta como “órgão de *A Renascença Portuguesa*”, tendo agora por seu diretor literário Teixeira de Pascoaes. António Carneiro, que já na primeira série colaborara com alguns desenhos – como, por exemplo, retratos de Victor Hugo, João de Deus ou António Nobre –, redobra essa colaboração, sobretudo em numerosos *hors-textes* incluídos nas séries que se seguiram.

Referiu-se há pouco que o Saudosismo está de certo modo cercado pela aura reformista que surge após a implantação da República. Mas importa considerar duas questões para que se evitem possíveis equívocos.

Eis a primeira: a expressão de uma ideologia que fosse de natureza política não passou, pelo menos de uma maneira mais ou menos explícita, para a *linguagem* poética do Saudosismo.

A segunda questão diz respeito ao sentido da colaboração de artistas plásticos na revista que desde o início se fez sentir: Cristiano de Carvalho que fez o desenho da águia da capa da primeira série, o qual de certo modo anuncia um certo expressionismo socialmente reivindicativo que era o seu, Correia Dias a apontar para a Arte Nova, Cristiano Cruz a insinuar um modernismo como se isso desse razão a um artigo de Veiga Simões (no n.º 9 da 2.ª série) em que, a propósito do *Salão dos Modernistas*, já fala em Almada Negreiros. Diversas sensibilidades, ecletismos, opções artísticas diferenciadas, quando muito ambíguas derivas temáticas que podiam chegar de um Saudosismo que era sobretudo literário, muito voltado precisamente para a poesia. Poderíamos, é certo, considerar o caso de uma obra exemplar que é a escultura *O Desterrado* de Soares dos Reis. Mas ela foi realizada em 1872, data anterior algumas décadas ao aparecimento do Saudosismo, podendo então, quando muito, aproximar-se de uma estesia romântica como a de Alexandre Herculano quando em 1831 escreveu *Tristezas do Desterro*.

Falemos agora de António Carneiro. A sua aproximação a um movimento artístico consagrado sente-se desde logo no seu tríptico *A Vida* datado de 1899-1901. É, nitidamente, o da arte simbolista onde pontificava Puvis de Chavannes. Do tríptico citado aparecem, no número 21 da 2.ª série, o desenho de alguns cavalos galopando e, no n.º 55 dessa mesma série, a sanguínea relativa ao painel central. Mais tarde, em 1927, encontramos na 3.ª série alguns estudos para o quadro *Camões lendo Os Lusíadas aos Frades de São Domingos*. E, durante largos anos, são aqueles desenhos geralmente publicados em *hors-textes* a que nos referimos. Mas é possível dizer-se que o Saudosismo não desempenha uma influência decisiva.

No entanto... Aparece no n.º 11 da 2.ª série um desenho de uma cabeça de mulher jovem. Neste caso não é referido nenhum nome ou iniciais desse nome como acontece em muitos outros retratos – geralmente cabeças – que António Carneiro assina. Nos traços deste desenho há algo de evanescente, de impreciso ou esbatido, talvez mesmo de incompleto ou perdido para que seja uma ausência que se torna perfeita, afinal plena. O desenho intitula-se *Silêncio*. Simbolismo? Saudosismo? Em ambos o vago assume um valor expressivo. Mas de um modo diferente. Como veremos, no Simbolismo ele conduz ao próprio símbolo, no Saudosismo aproxima-se da alegoria...

Diga-se que esta noção de vago pode, a partir de agora, ajudar-nos a esclarecer a questão que foi posta. Teixeira de Pascoaes recorre a tal noção quando se refere à “alma portuguesa” ou ao “espírito da Raça” e considera que em ambos será a saudade que se manifesta. Ora a saudade é vista, imaginativamente, como uma “manhã de nevoeiro” ou sombra como se diz numa passagem do seu livro *Poetas Lusíadas*: existem “palavras [que] são como projeções da Saudade ou, antes, a sua própria sombra prolongando-se, em alto relevo, no vago longínquo e nubloso em que tudo, no fim, se perde: as mais

claras estrelas e os mais claros pensamentos...” E um poeta que pertence ao círculo saudosista, Mário Beirão, escreve mesmo no primeiro número da segunda série um soneto intitulado *O Vago*: “O Vago, o Vago é odor que esparso ondeia [...] É não ter voz [...] é o para além do que nós somos.”

Ora no número 16 da mesma série Teixeira de Pascoaes, ao falar do vago faz uma crítica ao Simbolismo, expressamente ao simbolismo francês, citando Verlaine, embora se adivinhe nas entrelinhas que não isenta os poetas simbolistas portugueses que em geral tanto valorizaram Verlaine: “O Simbolismo é feito de *nuance* e vago. [...] Ora o Saudosismo poético procura o mistério que difere da *nuance*. [...] O mistério é próprio da Vida, enquanto a *nuance* traduz o externo: é superficial”. E, neste seu artigo, faz ainda esta afirmação que, como veremos, é extremamente importante, ao referir-se a uma “comunicação apaixonada com as Coisas [...] que prende a alma lusíada à alma da Natureza”, porque esta é, como diz logo a seguir, “a feição original do Saudosismo”.

Tal *sentido* da poesia vai conduzi-la a uma alegorização, a transposições analógicas a que os poetas saudosistas muitas vezes recorrem, sobretudo do tipo *homem-natureza* (por exemplo: lágrimas/chuva, noite/tristeza, os ventos/as vozes, etc.) de tal modo que assim se propicia uma segunda leitura que acaba por conduzir à alegoria. Ora o Simbolismo poético – sobretudo nos grandes poetas como um António Nobre ou um Camilo Pessanha – é no símbolo e não na alegoria que tendem a encontrar nos poemas a sua própria expressão. O símbolo cria na linguagem um diferimento, uma espécie de deiscência ou pluralidade de sentidos, aquela que os linguistas designam por polissemia. E isso acontece também nas artes plásticas, como é o caso excecional do tríptico *A Vida* de António Carneiro. A sequência que geralmente acompanha este título: *Esperança, Amor e Saudade* reporta-se a palavras que não se esgotam em si mesmas, não se fixam na sua literalidade. Elas abrem-se para uma multiplicidade de sentidos que sucessivamente os três quadros através das suas cores, das suas formas, da sua expressividade plenamente visual nos vêm entregar. Há neste tríptico – e, pergunte-se agora, no desenho atrás referido intitulado *Silêncio?* – uma dimensão que é simbólica.

Consideremos um outro aspeto que anda ligado às movimentações saudosistas, o que, mais uma vez, justifica o plural – os *Saudosismos* – a que aqui se recorreu. Trata-se do movimento ou, melhor, da sociedade da *Renascença Portuguesa*. Se folhearmos a publicação *A Vida Portuguesa*, que é um órgão da *Renascença* e, portanto, dos saudosistas, encontramos (no número 22, publicado em 1914) dois manifestos escritos três anos antes e que surgiram no contexto da formação da referida sociedade. Ambos, aliás, de sentido bem diferente. Um é de Teixeira de Pascoaes e intitula-se *Ao Povo português. A «Renascença Lusitana»*. Há neste manifesto um alor reformista sem dúvida marcado pelo advento do então novo regime republicano: “A *Renascença Lusitana* é uma associação



ANTÓNIO CARNEIRO NO SEU ATELIÊ
FOTOGRAFIA DE AUTOR DESCONHECIDO, C. 1929
IMPRESSÃO A SAIS DE PRATA
ACERVO MUSEU DO PORTO - COL. ATELIÊ ANTÓNIO CARNEIRO



ANTÓNIO CARNEIRO
A SOMBRA, 1912

ILUSTRAÇÃO PARA O POEMA A MORTE E O DOIDO DE TEIXEIRA DE PASCOAES,
PUBLICADO NA REVISTA A ÁGUIA, N.º 13, 2.ª SÉRIE, JANEIRO DE 1913
ACERVO MUSEU DO PORTO – COL. CASA MARTA ORTIGÃO SAMPAIO

de indivíduos cheios de esperança e fé na nossa Raça”. Daí a referência histórica aos lusitanos e, com entusiasmo e orgulho, ao passado do povo português. Prosseguindo, refere-se a uma “alma portuguesa” que sente “esta ansiedade duma maneira própria e original, o que se nota facilmente analisando os cantos populares, as lendas, a linguagem do povo, a obra de alguns poetas e artistas e, sobretudo, a suprema criação sentimental da Raça – a Saudade!” Eis como principia a nascer o Saudosismo...

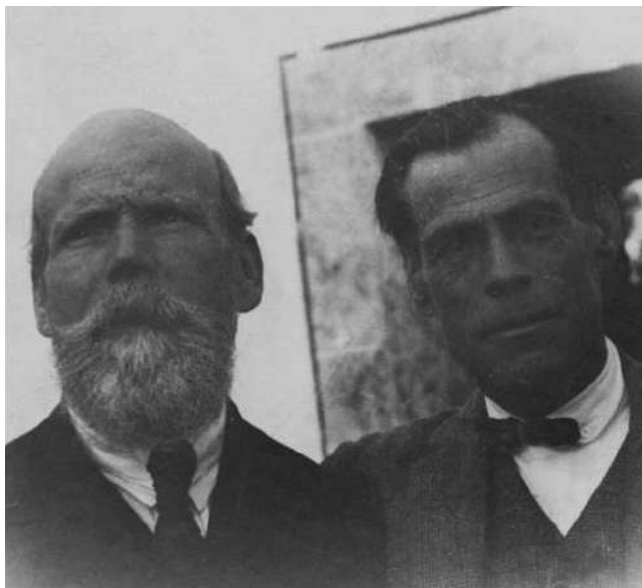
Mas... No mesmo ano foi redigido um outro manifesto, em que logo se esquece os lusitanos, e se intitula: Ao Povo. A «*Renascença Portuguesa*», sendo redigido por Raul Proença. O tom é outro, pautado por um sentido didático, racionalista, o qual tem em vista a realização das “ideias fundamentais que formamos da vida”. E acrescenta: “os problemas são variadíssimos: educativos, económicos, morais, literários, artísticos, financeiros, militares, coloniais”. Nenhuma referência à saudade, ao nascente Saudosismo...

Já se faz sentir aqui uma deriva que se manifesta mais cortante quando em 1913 António Sérgio publica nas páginas de *A Águia* o que foi uma verdadeira crítica ao Saudosismo: “a saudade é imobilismo, inércia, contemplação do passado, amor de cristalizar ou mumificar o que já foi”. E prossegue pondo em questão o ideário saudosista. O registo que se fez notar no manifesto de Raul Proença ganha corpo com esta intervenção de Sérgio, a qual dá origem ao desenvolvimento de uma polémica com Teixeira de Pascoaes. A pouco e pouco Proença e Sérgio afastar-se-ão do Saudosismo e irão aparecer, com outros saudosistas, numa nova revista fundada em 1921, a *Seara Nova*.

Seja como for a *Renascença Portuguesa* desenvolveu durante longos anos uma ação cultural meritória no campo social, educativo, editorial (por exemplo, a criação logo de início de uma *Biblioteca da «Renascença Portuguesa»* onde saem obras de Leonardo Coimbra, Teixeira de Pascoaes, Jaime Cortesão entre outros), organização de conferências, etc. E esta é, afinal, uma das outras faces do Saudosismo...



ANTÓNIO CARNEIRO
EX-LÍBRIS DE A ÁGUIA, 1912



ANTÓNIO CARNEIRO E TEIXEIRA DE PASCOAES
FOTOGRAFIA DE AUTOR DESCONHECIDO
ACERVO MUSEU DO PORTO — COL. ATELIE ANTÓNIO CARNEIRO

TEIXEIRA DE PASCOAES
O MORTO E O SEU FANTASMA, SEM DATA
GRAFITE SOBRE PAPEL
CÂMARA MUNICIPAL DE AMARANTE -
COL. MUSEU MUNICIPAL AMADEO DE SOUZA-CARDOSO

CARNEIRO E PASCOAES [EXCERTO] BERNARDO PINTO DE ALMEIDA

O Saudosismo, creio, é apenas isto: o reencontro, através do sonho que penetra o homem de uma capacidade de vidência, dessa dimensão violenta do sagrado, para retomar a terminologia de René Girard.

A natureza não ensina, é, e sobre esse *ser*, ou melhor, no interior desse *ser*, o homem pode existir e reencontrar-se a si mesmo como ser singularizado que se redescobre na sua verdadeira natureza cósmica. Conquanto seja capaz de aceitar que, na sua memória mais profunda, no seu corpo mais interior, mais subtil, digamos assim, é, ele mesmo, forma absolutamente expressiva da própria natureza.

A saudade opera, então, como a ponte imaterial que conduz a essa memória escondida em que o homem reintegra a sua ligação primeira com a ordem do natural. “O mundo sonhado valoriza-se, liberta-se do nada que o aflige, qual demónio só negrume, sem um sorriso na cara. Mas, através do sonho humano, contempla-se como é na sua imagem essencial, porque o sonho é a própria essência do mundo, ou este subtilizado até à máxima ilusão espiritual” (H. U.)

Nesta perspetiva, a saudade seria, portanto, forma privilegiada de restabelecimento do vínculo com o sagrado, cuja manifestação por excelência e cuja única montra — e nisto é que Pascoaes foi panteísta de uma forma essencialmente diversa da de Caeiro/ Pessoa — seria a natureza.

Não a *natureza-jardim*, depois de intervencionada pela cultura, a natureza arcádica, que é uma espécie de ecologia transbordando a capacidade racionalizadora do homem mas, muito pelo contrário, a natureza de contornos brutais e insuspeitos. Cujas falta de moral e cuja irracionalidade transbordantes reaproximam os homens da brutalidade fundadora do mundo, da sua autêntica natureza irracional e até da sua origem. No breve Prólogo ao seu *O Homem Universal*, Pascoaes escreveria: “Que é a amizade, a simpatia, o amor, senão entidades mitológicas, em pleno reino animal, esse reino habitado por fantasmas, como por árvores a terra?”.

Sendo Portugal país de grandes poetas mas, também, lugar onde a poesia não é amada enquanto tal — ou seja, enquanto outra forma de ver as coisas, preferindo-se sempre aos verdadeiros poetas aqueles que versejam o estado mais comum das coisas —, Pascoaes foi rapidamente engavetado em antologias e estantes como uma espécie de Simbolista tardio, que também foi por pertença a um tempo histórico-literário que naturalmente o teria que influenciar. Ou foi tido, também erradamente quanto a mim, como o poeta dos valores rurais e de província por oposição ao Modernismo em que ascendiam os valores de uma nova consciência urbana típica dos tempos modernos e de uma nova consciência estética.



JOÃO QUEIROZ
SEM TÍTULO, 2024
TÉCNICA MISTA SOBRE CAPOTO
ACERVO MUSEU DO PORTO

IV. JOÃO QUEIROZ A SUBSTÂNCIA DA PAISAGEM (ÚLTIMA LIÇÃO) [EXCERTO] BERNARDO PINTO DE ALMEIDA

João Queiroz emergiu, por meados da década de oitenta, na cena da arte portuguesa, já com um projecto plástico singular, sobretudo se confrontado com o essencial das formas (ainda) dominantes nas práticas artísticas correntes, que oscilavam, então, entre a ligação a um frouxo conceptualismo — que não podia, de todo, ter qualquer eco na realidade portuguesa — e a equívoca tentação de um regresso à *pintura*, marcada por influências que hesitavam entre diversas vias: as da *transvanguardia* italiana, da *bad painting* americana e a do neo-expressionismo alemão.

Assim, nomeadamente, porque a sua obra, que jamais se quis fora do estrito domínio da pintura, vinha, inesperada mas corajosa e solitariamente, recuperar algumas formas típicas da própria história dessa arte que, não sem humor, citava, a sugerir a capacidade de uma reinvenção do seu exercício sem todavia aflorar o domínio, exausto já em si mesmo, da representação imediata do visível nem, por outro lado, acerrar o que eram à época os caminhos no campo da abstracção. Pressupunha isto uma consciência profunda do *lugar histórico* da pintura, entendendo como ela já não poderia, em finais do século XX, servir de suporte a meras representações. Figurativa embora, rompia ao mesmo tempo com a tradição *naturalista*, sem se tornar, por isso, em uma arte voltada para uma dimensão abstracta, mesmo se o seu trabalho, no plano da concepção, integrou desde o seu início uma forte vertente *abstractiva*.

Dela se poderia dizer, então, abreviadamente, que se constituía como uma abordagem propriamente filosófica ao acto da *pintura*, feita *em seu louvor*, ao tomar o seu fazer — quando essa questão fundamental não fora ainda levantada no campo teórico — como aberto a novas *práticas da imagem*. Dito de outro modo, a pintura de João Queiroz ensaiava encontrar, assim, um espaço próprio, também filosófico, já que partia de um campo reflexivo, mesmo se infundado ainda, implicado com o desejo de criar imagens que, ecoando da pintura e da sua longa história múltipla de imagens, a conduzia agora para um novo campo, por assim dizer *suspensivo*, tanto da sua relação com o real, como com as suas representações, e em que a imagem ganhava, ao mesmo tempo, vez e *presença*. E já que uma imagem é justamente isso que, operando sobretudo do lado da transfiguração, se revela como intenção e potência de se *fazer presença*. Para o que tem de produzir um afastamento radical relativamente a quanto era o seu referente, cortando, para com ele, os fios da anterior sustentação. Uma imagem jamais é imagem de alguma coisa: ela, simplesmente, é, e só o é enquanto imagem. Só assim se chega a tornar *presença*.

Como ensinou Godard, *il n'y a pas des images justes, il y a juste des images*.

[...] Nenhuma obra de João Queiroz obedece, assim creio, ao cumprimento de um qualquer projecto preexistente. Ela realiza-se, antes, no próprio acto de ser feita, uma vez que o Artista aprendeu, no fazê-la, quais são os seus próprios mecanismos internos, os movimentos e os gestos que requer, ou exige, qual o momento exacto em que deve suspender o acto de que nasce cada quadro.

Na década de noventa, à medida que foi estabilizando e definindo o seu consistente modo de fazer, o seu *estilo*, digamos assim, a sua pintura assumiu, de uma forma cada vez mais ampla e mesmo programática, o modelo que parecia herdado do *gênero* (clássico) da paisagem — e depois consagrado conceptualmente, como vimos, pelo romantismo, em inícios do século XIX — como *idea* central ao desenvolvimento de todo o seu trabalho. Procurando-se, através dele, como o

próprio referiu, mobilizar não apenas visão e pensamento mas, também, o corpo e as memórias vividas da experiência sensível (háptica) que este incorpora.¹⁷ Paradoxalmente, aí se realiza a dimensão *metafísica* da sua paisagística, uma vez que é através dela que se relaciona a suspensão da representação de um referente e se introduz a percepção do corpo, mesmo se difuso, e do seu lugar sensível, no interior de cada quadro.

ANTÓNIO CARNEIRO

RIO, 1915

AGUARELA SOBRE CARTÃO

ACERVO MUSEU DO PORTO – COL. ATELIE ANTÓNIO CARNEIRO



