



## AS EXPOSIÇÕES BRASILEIRAS DE ANTÓNIO PEDRO E SUA RECEPÇÃO CRÍTICA<sup>i</sup>

### *ANTÓNIO PEDRO'S BRAZILIAN EXHIBITIONS AND ITS CRITICAL RECEPTION*

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Annateresa Fabris<sup>ii</sup>

**RESUMO** – Este artigo tem como objetivo analisar a recepção crítica das duas exposições que o pintor português António Pedro apresentou no Rio de Janeiro (abril-maio de 1941) e em São Paulo (agosto de 1941). A leitura dos artigos dedicados às duas exposições permite averiguar como o movimento surrealista era avaliado no Brasil e como a contribuição do artista português era discutida por figuras como Sérgio Milliet, Emiliano Di Cavalcanti, Lourival Gomes Machado e Mário de Andrade.

**PALAVRAS-CHAVE** – António Pedro; surrealismo; Sérgio Milliet; Mário de Andrade.

#### **A exposição no Museu Nacional de Belas Artes**

Ao noticiar a saída do vapor **Serpa Pinto**, com destino ao Rio de Janeiro, o **Correio da Manhã** destaca entre os

**ABSTRACT** – This paper aims to analyze the critical reception of the two exhibitions that the Portuguese painter António Pedro presented in Rio de Janeiro (April-May 1941) and São Paulo (August 1941). The reading of the articles concerning the two shows allows us to verify the ways the surrealist movement was appreciated in Brazil and the ways the contribution of the Portuguese painter was discussed by personalities such as Sérgio Milliet, Emiliano Di Cavalcanti, Lourival Gomes Machado, and Mário de Andrade.

**KEYWORDS** – António Pedro; Surrealism; Sérgio Milliet; Mário de Andrade.

passageiros embarcados em Lisboa, no dia 23 de janeiro de 1941, o poeta e pintor português António Pedro, “inventor da teoria do ‘dimensionismo’”. Entrevistado pelo jornal carioca, o artista afirma estar viajando para a capital do



Brasil para satisfazer um sonho de infância e porque “conhecer a luz e os coloridos da natureza brasileira é um complemento tão necessário, como o jovem movimento da pintura e literatura brasileira é necessário para a formação de um artista português” (S. A<sub>1</sub>, 1941, p. 5).

Em 15 de fevereiro de 1941, **O Jornal** e **A Noite** anunciam seu desembarque no dia anterior e evidenciam os objetivos da viagem: “realizar uma exposição entre nós” (S. A<sub>2</sub>, 1941, p. 7) e “fixar na tela recantos pitorescos cariocas” (S. A<sub>3</sub>, 1941, p. 11). A exposição a que os jornais se referem será realizada no Museu Nacional de Belas Artes (19 de abril-6 de maio), constando de vinte e nove trabalhos realizados entre 1937 e 1941. Como António Pedro não era conhecido do público brasileiro, a imprensa carioca publica breves notas sobre ele, apresentando-o como “o vanguardista da moderna geração de pintores de Portugal” (S. A<sub>4</sub>, 1941, p. 5); um “grande pintor português e a mais discutida revelação da moderna geração lusa” (S. A<sub>5</sub>, 1941, p. 12); “uma forte personalidade de intelectual e artista”, dono de uma expressão “originalíssima e inconfundível” (S. A<sub>6</sub>, 1941, p. 13). Ao caracterizá-lo como um jovem que “manifesta grande cultura artística e literária, pois alia a pena ao pincel”, a **Gazeta de Notícias** destaca que, entre livros e opúsculos, ele era autor de catorze obras, dentre os quais **Devagar** (1929), **Máquina de vidro** (1931), **Casa de campo** (1938) e **Grandeza e virtude da arte moderna** (1939), além de ter sido objeto de duas publicações, **De**

**Marinetti aos dimensionistas** (1936)<sup>1</sup>, de Francisco de Paula Dutra Faria, e **A poesia de António Pedro: ensaio de crítica literária** (1936)<sup>2</sup>, de Garcia Domingues (S. A<sub>7</sub>, 1941, p. 12).

A inauguração da mostra põe fim ao namoro da imprensa carioca com o visitante. A observação de Jorge de Lima de que António Pedro era o artífice de “uma pintura inteligente, construída mais com a substância do cérebro do que com o sangue” (S. A<sub>8</sub>, 1941, p. 2)<sup>3</sup> serve de deixa para acusá-lo da prática de uma arte hermética, inacessível ao grande público. É o que demonstra o artigo de C. T. P. (1941, p. 12), publicado na **Gazeta de**

<sup>1</sup>Trata-se de uma conferência proferida em junho de 1936, na **Exposição de Artistas Modernos Independentes**, concebida em oposição ao Salão organizado por António Ferro no mesmo período (FRANÇA, 2007, p. 16-17). Na conferência, que foi publicada pelas Edições Acção, Dutra Faria, que fora companheiro do artista em seu período de adesão ao nacional-sindicalismo, defende a necessidade de aplicar à arte o “princípio heraclítico da identidade de contrários”, deixando de encarar a poesia e a pintura “como polos opostos”. Usando um trecho de uma conferência proferida por André Breton em 1935, no qual se defendia a integração entre verbal e visual, o autor conclui que António Pedro já “tomara a iniciativa e lançara a teoria daquilo a que chamou, primeiro do que qualquer outro, **poesia dimensional** ou **dimensionismo**” (MARTINHO, 2009, p. 142).

<sup>2</sup>O arabista Garcia Domingues propõe uma visão geral da obra poética de António Pedro, destacando sua “originalidade temática e técnica” e classificando-a como “super-realista”, por superar o realismo de expressão” (FRANÇA, 2007, p. 8).

<sup>3</sup>Jorge de Lima escreveu o texto de apresentação da exposição carioca. O documento, porém, não foi localizado nem na biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes, nem no Arquivo Literário da Fundação Casa de Ruy Barbosa (Rio de Janeiro).



**Notícias**, no qual a exposição do pintor português serve de pretexto para desfechar um ataque virulento contra a arte moderna em geral. Depois de argumentar que António Pedro é filiado à “escola que procura degradar o gosto público, apresentando absurdos, sem gosto, sem pé nem cabeça, visando a decadência dos costumes com imoralidades sem nome, e, o que é pior, sabendo o que está fazendo”, o articulista investe contra o hermetismo de sua obra: “é preciso ser iniciado, [...] ser inteligente, para compreendê-la”. Para que não parem dúvidas sobre o que considera uma impostura, C. T. P. assevera que Candido Portinari dissera numa roda de íntimos que “a pintura extravagante que faz é só uma troça, só para ver os que nada entendem de arte se incharem e interpretarem seus quadros como enigmas que só eles penetram”.

O artigo, que não se detém em nenhuma obra da exposição, apresenta um desdobramento político explícito. Além de afirmar que a “tendência comunizante é visível”, seu autor invoca a censura e faz uma clara proclamação de antissemitismo:

Essa pintura deve ser proibida, **maximé** dentro do regime do Estado Novo. [...] O certo é que não podemos admiti-la numa cidade que se preza de civilizada, que se orgulha de compreender a arte, e num momento em que se constrói o Brasil grande, e em que se zela pela educação moral da Juventude Brasileira e do Povo em geral.

Notamos entre os presentes, engalanados, numerosos Moisés,

Meyer, Léons, etc. Naturalmente. Era dia de festa na colônia.<sup>4</sup>

Pois a decadência do gosto, a derrocada da arte, a desmoralização dos costumes é patrocinada por eles. Ninguém o ignora (C. T. P., 1941, p. 12).

A questão do hermetismo permeia igualmente o artigo de Puck (1941, p. 4), para quem o visitante da mostra de António Pedro necessitaria de “um cicerone, sem o que, dificilmente seus trabalhos podem ser compreendidos”. Essa afirmação taxativa é logo em seguida atenuada com a constatação de que, passado o choque inicial, o espírito consegue aclimatar-se, levando a pensar na possibilidade de “um dia chegarmos a admitir tudo aquilo como a coisa mais natural das artes...”. O articulista, que atribui o desconcerto do público à filiação surrealista do artista, volta ao argumento utilizado no início do artigo e se aventura no espinhoso território da psicopatologia: “como não há um número suficiente de guias, equivalente aos grupos de visitantes, quase todos saem batendo com as portas, confessando a sua surpresa por verificar que António Pedro, tendo viajado tanto, ainda não tenha sido recolhido a nenhum hospício...”. A falência do surrealismo “vem precisamente do seu egoísmo. Nele não houve uma imprescindível ligação entre o artista e o público. Era uma expressão de arte compreendida apenas pelo executor e pelos amigos íntimos, conhecedores do seu temperamento”. Ao englobar o “dimensionismo” no mesmo

<sup>4</sup>A exposição foi inaugurada num sábado.



fenômeno e ao afirmar que lhe faltava a “espontaneidade” do surrealismo, o articulista não percebe ter enveredado pelo mesmo hermetismo que imputava ao artista, pois não oferece nenhuma explicação ao leitor a respeito da nova terminologia empregada.

Embora sem explicar o que seria o dimensionismo, Puck define “100% dimensionista”, sem que isso lhe tire o interesse, a tela **Da minha janela** (1940) e afirma que **Procissão do enterro** (1940) mostrava estar fora da tendência, sem levar em conta o que o pintor tinha declarado na entrevista publicada em **Dom Casmurro**. Nesta, António Pedro tinha afirmado taxativamente:

Ao Brasil, por exemplo, não trago nenhuma das obras do período dimensionista<sup>5</sup> e no entanto, ainda antes de chegar já noticiava a **Gazeta** de S. Paulo, por intermédio dum telegrama da “Havas”, que eu era o autor da teoria dimensionista<sup>6</sup> (GUSMÃO, 1941, p. 11).

<sup>5</sup>Um exemplo de obra dimensionista, por abolir a fronteira entre as artes, é **Poema no espaço** (1935), constituído de uma mão ligada a um espelho circular, “cuja leitura é feita rodando em torno de um soco cúbico, em cujas faces se sucede, em jogo rítmico, uma frase em quatro linhas compostas que dizem e se alternam: ‘libélulas liberam-se do lunar liame’, como ‘do liame de libélulas libera-se o luar’” (FRANÇA, 2007, p. 25). António Pedro confere três possibilidades de leitura à frase “Libélulas liberam-se do lunar liame”: “Lunares as libélulas liberam-se em liame”, “Do liame de libélulas libera-se o luar” e “Um liame lunar de liberadas libélulas” (ANTÓNIO PEDRO, 1979, p. 72, 104).

<sup>6</sup>Em 14 de fevereiro, o jornal paulistano tinha noticiado a escala do navio em Santos, ocorrida no dia anterior, e dado destaque, entre os passageiros, ao “pintor e poeta português António

As ressalvas iniciais do autor atenuam-se diante de certas obras, pois este reconhece em António Pedro um maior apuro técnico em relação ao surrealismo. Assim, **A teia de aranha** (1939) é apreciada por seu “formidável efeito de luz e perspectiva”. Pertencente a uma “fase intermediária muito curiosa”, **O avejão lírico** (1939) apresenta uma qualidade suplementar: é “compreensível sem a explicação do seu criador”. **Princípio** (1939) tem como característica principal “uma linda sinfonia de cores”, o que faz dele “o mais sugestivo dos seus trabalhos por ser de percepção muito fácil e imediata”. O balanço final é ambíguo:

Nota-se, porém, em tudo, um certo desejo de **épater**. António Pedro deve ter se assustado tanto com os seus quadros como nós, quando os vemos pela primeira vez. Habitou-se, porém, conseguindo até explicá-los razoavelmente. Quem sabe se não acabaremos lá?... (PUCK, 1941, p. 4).

Uma primeira sensação de estranhamento está também na base da leitura de José Augusto de Macedo Soares (1941, p. 5), para quem o visitante da mostra fica “ligeiramente desnordeado pela surpresa. As telas expostas são por demais imprevistas, pela execução e pelas

Pedro da Costa, inventor da ‘teoria do dimensionismo’”. O jornal informava também que o artista “vai conhecer o Rio de Janeiro e entrar em contato direto com as figuras mais destacadas da moderna pintura e literatura brasileiras” (S. A., 1941, p. 12).



ideias que traduzem para permitir a compreensão imediata”. Decorridos alguns instantes e familiarizado com “essa atmosfera estranha”, o observador começa a entender o artista, que lhe parece inscrever-se na vertente surrealista. Essa impressão não é de todo correta, pois António Pedro parte do “princípio subconsciente”, mas, ao contrário dos surrealistas, que privilegiam o instinto, “emprega todos os recursos possíveis dentro da sua plena significação artística e técnica”. Por possuir “um incontestável conhecimento dos elementos da ciência do desenho” e “o domínio do colorido”, o artista tem, até certo ponto, “o direito de ser louco”.

Essa “surrealidade” mental traduz-se em obras de diferentes qualidades. Soares não aprecia o geometrismo e a repetição simétrica de um mesmo motivo em **Sabat, dança de roda** (1936); e o artificialismo e a falta de espontaneidade de **Calor, cantou um galo** (1940) e de **Paz inquieta** (1940). Este último incomoda-o sobremaneira pelo “efeito granguinholesco muito elementar”, que faz com que o pintor falhe “o seu objetivo lamentavelmente, não chegando a ser nem interessante nem sugestivo”. Outros quadros, ao contrário, recebem avaliações positivas. O autor aprecia o “conjunto feliz de tonalidades suaves e bem equilibradas” de **Intervenção romântica** (1940), que aproxima de certas composições renascentistas; “a imensa qualidade do natural e do espontâneo” de **Repasto imundo** (1939), que define “obra de obsessão e de pesadelo”; o “belo efeito de profundidade

luminosa”, conseguido em **A teia de aranha** “sem o auxílio dos elementos de perspectiva usuais”; o “colorido e execução perfeitos” de **Procissão do enterro**. Se em **O avejão lírico**, António Pedro alcançou “plenamente uma difícil conciliação de sensações antagônicas, ao traduzir a suave brutalidade da noite citadina”, a melhor obra do conjunto é **Princípio** “pelas qualidades da composição e bom gosto do colorido, bem como pela sua agradável e sincera naturalidade” (SOARES, 1941, p. 5).

Assim como Puck, Soares (1941, p. 5) acaba por emitir um juízo dicotômico sobre António Pedro, “pintor antirracionalista e poderosamente original”, cuja exposição provocará “uma tempestade de reações favoráveis algumas, hostis a maioria”. Todas elas são “salutares para o progresso da arte, e muito preferíveis ao tédio e ao bocejo”. Uma nota de crítica social reponta no artigo quando o articulista escreve que o pintor deve estar acostumado com tais percalços, pois ninguém “ofende impunemente os sentimentos temíveis do pequeno burguês pacato que tais audácias escandalizam”. Apesar das restrições feitas à mostra, Soares declara a própria simpatia por António Pedro e congratula-se com Osvaldo Teixeira, diretor do Museu Nacional de Belas Artes, que demonstrou ter compreendido a “verdadeira essência do ideal artístico”.

Para comemorar “um fato notável na vida artística da cidade: a inauguração da Exposição do pintor português António Pedro, no Museu Nacional de Belas Artes”, a revista **Dom Casmurro** publica



uma longa entrevista realizada por Clóvis de Gusmão. Nela, o artista comenta o movimento moderno em seu país, que se iniciou com a revistas **Centauro**, **Orfeu** e **Portugal Futurista**, dentre outras, e traça um panorama da pintura atual, que divide em seis grupos:

1 – “botas de elástico”, ou seja, acadêmicos, que “fazem pêssegos, fazem tigelas, fazem horrores”;

2 - retratistas de sociedade: Medina e Malta, conhecidos no Rio de Janeiro;

3 – modernos “decorativos”: Jorge Barradas (que andou pelo Brasil quando moço), Júlio Santos, Maria Adelaide Lima Cruz e Abel Manta;

4 – decoradores oficiais: Carlos Botelho, Tom (nascido no Brasil), Bernardo Marques, Estrela Faria, que têm talento, mas confundem decoração com pintura. A primeira é uma arte de “habilidade e bom gosto”. A segunda exige “uma paixão, uma devoção, um ofício que enche a vida toda”<sup>7</sup>;

5 – independentes de diferentes tendências: Sara Afonso, Ofélia Marques, Mário Eloy, Eduardo Viana;

---

<sup>7</sup>Apesar das ressalvas feitas aos artistas do terceiro e do quarto grupo, António Pedro tinha inseridos vários deles – Manta, Botelho, Tom, Bernardo Marques e Barradas – na exposição coletiva que inaugurou a Galeria UP em março de 1933, ao lado de Almada Negreiros e dos “independentes” Eloy, Ofélia Marques e Sara Afonso. Fundada por António Pedro e Castro Fernandes, aos quais se juntou Tom (Thomaz de Melo), a UP foi a primeira galeria de arte com atividade comercial de Lisboa. Ativa até 1936, organizou várias mostras individuais, como a de Vieira da Silva (junho de 1935) e publicou **UP: revista de vulgarização e cultura do bom-gosto**, cujo primeiro número (Natal de 1933) teve a capa desenhada por Almada Negreiros (S. A<sub>10</sub>, s. d.).

6 – verdadeiros modernos: dentre eles, destaca-se Maria Helena Vieira da Silva Szenes, cuja pintura é “uma coisa inteiramente nova e uma coisa inteiramente séria”. Além dela, são lembrados os nomes de dois surrealistas, António Dacosta e Julio. A pintura do primeiro é “uma coisa quase sempre trágica e atormentada. Não se pode dizer que pinta sonhos – sonha pintando”. Julio faz “coisas líricas e violentas” que, embora destituídas de uma grande qualidade pictórica, são “cheias duma poesia, diria duma ‘fuga’ que as torna boas” (GUSMÃO, 1941, p. 12).

A questão do dimensionismo ocupa boa parte da entrevista. António Pedro esclarece que essa “aventura mental”, esse “ato de consciência da unidade das artes” nasceu da convicção de que toda arte é poesia, isto é, “a manifestação imperiosa e gratuita dum desejo especial de expressão para o qual não era suficiente a fala correntia e natural”. A partir dessa percepção, começa a intercalar formas e cores em seus poemas, a definir “estados poéticos por essas criações de imagens e de palavras”, a utilizar “a **mise en page** na realização da poesia” em experiências que denomina “poemas dimensionais”. Ao expor no **Salon des Surindépendants** (25 de outubro – 24 de novembro de 1935) as páginas e alguns projetos e desenhos do livro **15 poèmes au hasard** (1935), entra em contato com o poeta húngaro Charles Sirato, que estava realizando experiência similares com os “electro-plan-poèmes”. Estes se materializariam em cartazes luminosos nos quais as poesias se



desenvolviam simultaneamente “no tempo, pela leitura, e no espaço pela forma e pela luz”. O contato com a pintora Priner, a qual “multiplicava em placas de madeira e arames sobrepostos os planos em que pintava”, e com o escultor Ervand Kotchar, autor de uma pintura que “tinha por base em vez da superfície plana da tela as formas complexas duma folha de cobre modelada”, reforçam as convicções dos dois poetas. De volta a Lisboa, António Pedro realiza uma exposição e explica no prefácio do catálogo o que era a poesia dimensional, lançando, desse modo, o termo “dimensionismo”. O lançamento do **Manifesto do dimensionismo**, ao qual aderiram grandes nomes da arte contemporânea, demonstra a validade da iniciativa, que não conseguiu concretizar-se numa exposição por causa do estado de saúde de Sirato (GUSMÃO, 1941, p. 11).

O artista declara ainda os nomes dos “culpados” por sua viagem ao Brasil. Eles se chamam Adalgisa Nery, Tarsila do Amaral, Jorge de Lima, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Portinari<sup>8</sup>, Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego etc. (GUSMÃO, 1941, p. 11). Muitos desses nomes voltarão a ser evocados numa carta de outubro de 1955, na qual o artista fala de suas relações de amizade. Dentre os brasileiros ou

<sup>8</sup>A passagem do artista por Lisboa, em junho de 1946, será saudada por António Pedro em **O Mundo Literário**: “Pintor brasileiro com lugar marcado entre a primeira dúzia dos pintores contemporâneos. [...] Não passam a toda hora por esta Lisboa à beira-asneira plantada personagens da sua categoria (ROSA, 2016, s. p.).

residentes no Brasil na época das exposições de 1941, são lembrados Giuseppe Ungaretti; Carlos Lacerda, “o jornalista que levou Vargas ao suicídio”; “o neorrealista Segall”; “a inventora da pintura antropofágica Tarsila do Amaral”; Mário de Andrade, Jorge de Lima e Oswald de Andrade, com os quais teve “relações mais demoradas e mais amistosas que as do simples conhecimento ocasional” (SERAFIM, 2014, p. 54).

No número seguinte de **Dom Casmurro**, António Pedro publica uma prosa poética, dedicada a Jorge de Lima, na qual pinta com a pena suas impressões oníricas do Rio de Janeiro:

Quando eu cheguei à cidade<sup>9</sup> rolou-me a cabeça nos pináculos e nos vales e foi um espetáculo maravilhoso. Os olhos rolaram-se-me nas árvores antigas e foram pássaros e folhas brilhando úmidas nos galhos musculosos. Sabes? Havia jardins e gaiolas, peixes e laranjas por toda a parte. Nos jardins as árvores eram velhas e indiferentes. Tinham varizes e às vezes sangravam dos cabelos. Via-se que sabiam histórias, mas não podiam contá-las. Tinham as copas lá em cima muito altas e havia em todas um meneio de desespero que era difícil de adivinhar. [...]

<sup>9</sup>Num artigo publicado em setembro de 1942, o artista volta a lembrar as impressões provocadas pelo Rio de Janeiro: “Quando se chega à Guanabara, o coração vai pesado de suspeita e é só deslumbramento. [...] Nem sequer na boniteza se acredita até o fim, e se nos dizem ser o Rio a cidade mais linda do Mundo, levamos insensivelmente a afirmação à conta de intercâmbio. Mas é então que a Guanabara tira a desforra das dúvidas e do prejuízo – esse espetáculo magnífico, arquitecnográfico da terra e do mar, esse deslumbramento da cidade, essa misteriosa apoteose do céu” (ROSA, 2016, s. p.).



Agora, na minha casa há um cheiro de primavera. [...] O calor esvaziou-me a consciência e esta imaginação adormecida. Quebrou no meu aquário um arranha-céus e o peixe que sobrou da hecatombe anda de andar em andar e vê-se que não sabe a cor das estrelas. [...] Quanto ao Cristo do Corcovado, ainda mais me separa das Igrejas feito árvore de luz entre a neblina, na harmoniosa escabrosidade do monte.

[...] O sol cegou os meus olhos para outra luz que não seja esta de contornos agrestes e de sombras recortadas. (Antônio Pedro, 1941, p. 5).

#### A exposição na Galeria Itá

Em 4 de agosto, a Galeria Itá (São Paulo), que já sediara o **III Salão de Maio** (1939) e a **Exposição de Pintura Francesa** (1941), exhibe cinquenta telas do artista. Mais ampla do que a carioca, a mostra paulistana abarcava todas as fases de sua produção, iniciada em 1934, quando Antônio Pedro adere ao surrealismo, tendo como características a preferência por figuras monstruosas e por uma violência, não raro sexual, além de um interesse manifesto pela metamorfose e pela metáfora. Além das obras mencionadas por Puck e Macedo Soares, foram expostos outros quadros bem significativos: **Le crachat embelli** (1934), **Refoulement** (1936), **Desgosto simulado** (1939), **Madrugada** (1940), **A ilha do cão** (1940). A exposição paulistana apresenta ainda algumas obras realizadas durante a temporada brasileira, como os retratos de Gilda Moraes Rocha, Jorge de Lima, Zora e Rubens Braga,

**Nós os dois no Brasil**<sup>10</sup>, **Flores e dentes naturais** e **Sentimento na planície** (ALMEIDA, 1976, p. 169-170; FRANÇA, 2014, p. 11).

A recém-fundada revista **Clima** patrocina a iniciativa, com o objetivo de trazer à cidade “uma amostra da boa e honesta arte moderna”, da qual o pintor era um de seus representantes mais significativos (CLIMA, 1941, s. p.) A exposição é acompanhada de um catálogo com vinte e cinco reproduções e um ensaio do poeta Giuseppe Ungaretti<sup>11</sup> que, na época, residia no Brasil, na qualidade de professor de Literatura Italiana da Universidade de São Paulo. Depois de traçar um panorama da criação artística no século XX, destituída, a seu ver, de uma “língua própria” e interessada em lançar mão de todo tipo de modelo proveniente do passado – como demonstram os exemplos de Giorgio De Chirico e Pablo Picasso, cujas obras têm

<sup>10</sup>O quadro, que integra o acervo do Museu Nacional de Belas Artes, fez parte da exposição carioca, como demonstra o artigo de Macedo Soares, no qual é usado como ilustração. De acordo com o artista, a obra foi adquirida pelo museu graças à “intervenção pessoal de Carlos Drummond de Andrade” e às diligências do ministro Gustavo Capanema (ANTÔNIO PEDRO, 1979<sup>1</sup>, p. 56).

<sup>11</sup>Raúl Antelo (2010, p. 205) aventa a hipótese de que Paulo Emílio Salles Gomes tenha sido o intermediário da iniciativa, como daria a ver uma carta de Ungaretti a Jean Paulhan. A hipótese de Antelo pode ser corroborada por uma das ilustrações que acompanham a publicação do texto de Ungaretti na revista portuguesa **Variante** (primavera de 1942), pois o quadro **Procissão do enterro** é atribuído à coleção do Dr. Paulo Emílio. É provável que o poeta tenha recebido como retribuição pelo texto o quadro **Se mariposa pousa**, que consta como integrante de sua coleção.



“algo de monstruoso” –, o poeta coloca-a sob o signo de um “extremo romantismo”. Caberia a essa tendência “humanizar o monstro nascido da sua própria humanidade”, transferindo “da natureza para o interior do homem as florestas, os terrores e as tempestades” e reconhecendo que não pode existir “estilo, língua universal de uma época, sem uma certa unidade moral alcançada pelo mundo, a não ser por negação e por assombro” (UNGARETTI, 1941, s. p.).

António Pedro inscreve-se integralmente nessa moldura ao apostar em seus quadros “na expressão da crueldade sofrida e na ferida mortal de um brusco sarcasmo de réplica”. Distinguindo-se por uma procura meticulosa da verossimilhança, o pintor português preza particularmente “o motivo da solidão do homem com a história imensa do universo perdido na cegueira do seu próprio ser”. Motivo recorrente na arte do século XX, na qual adquiriu um tom romanesco em De Chirico, epigramático em Picasso, geórgico em Portinari e Emiliano Di Cavalcanti, a ideia da solidão humana torna-se esópica e até mesmo esquiliana em António Pedro, interessado em afirmar o estilo como um fato histórico. Relacionando-se com imagens “antigas como o mundo”, o pintor quase reporta a ideia de monstro a sua origem latina: “sinal mostrado pela virtude misteriosa das coisas a fim de despertar a atenção e o afeto dos homens, e revelar uma verdade patenteando-a e provando-a ao mesmo tempo”. Se o mal é o monstro que está no homem, António Pedro

revela-se capaz de levar o espectador a amar a dor que “do imperscrutável mistério da vida pode suscitar o encantamento poético de uma pintura tão surpreendente” (UNGARETTI, 1941, s. p.).

Outros elementos pontuam a leitura do poeta italiano. Ora são plásticos, como a atenção dada ao movimento das figuras, emblematizado em **A ilha do cão**; ao colorido, que predomina em **A teia de aranha** e **Se mariposa pouso** (1941); e à negação de toda emoção, como em **Flores e dentes naturais** (1941), baseado na contraposição entre o vaso florido e o copo com dentadura. Ora são temáticos, remetendo ao mito da solidão (**Repasto imundo** e **Da minha janela**, por exemplo) e ao sentido da terra, como em **Natureza assassinada** (1940) e **Sentimento na planície** (1941). Neste, Ungaretti (1941, s. p.) destaca dois elementos: o princípio de metamorfose, presente na estilização do corpo do pássaro transformado numa cornija de madeira, e o “espasmo da verossimilhança”, graças ao qual o pintor manifesta a “ansiedade sensual e aventureira da possessão material das coisas, própria dum povo de camponeses e marinheiros como o português”.

A leitura particular de Ungaretti<sup>12</sup>, que se alicerça numa visão própria da trajetória da arte moderna, alheia a toda ideia de ruptura a fim de afirmar a persistência de uma tradição em parte

<sup>12</sup>De acordo com José-Augusto França (1966, p. 6), Ungaretti foi o primeiro a ver “o fundo encantamento poético e o extraordinário poder de surpresa” da pintura de António Pedro.



inventada, pode ser contrastada com as considerações mais pragmáticas que **Clima** dedica a António Pedro. Em “Intercâmbio e António Pedro”, Antonio Candido<sup>13</sup> destaca o ponto “capital” da obra do artista, o dimensionismo, apresentado como uma manifestação que ia mais longe da síntese das artes auspiciada por Richard Wagner, por perseguir “a formação de uma só Arte, que é a expressão da poesia de todas as coisas”.<sup>14</sup> Além de salientar o “Manifesto dimensionista”, que data de 1936, numa confusão com o “Manifesto resumo do dimensionismo”, lançado por António Pedro em Lisboa, o crítico detém sua atenção em **15 poèmes au hasard**, publicação que não pode ser considerada “própria e puramente de poesia”, uma vez que as composições “**dimensionistas** participam das emoções visuais”. O livro respondia aos

<sup>13</sup>O artigo não é assinado, mas Paulo Mendes de Almeida (1976, p. 169) o havia atribuído a Antonio Candido. No prefácio do livro **A missão portuguesa: rotas entrecruzadas**, o crítico assume a autoria do texto, ao escrever: “No mesmo número publiquei sem assinatura, como coisa da Redação, um artigo sobre ele” (ANTONIO CANDIDO, 2003, p. 18).

<sup>14</sup>No texto de 2003, Antonio Candido (p. 20) lembra ter visto um aparelho fabricado pelo artista, que concretizava o dimensionismo: “Era algo parecido a um **móvil** de Calder, que girava emitindo um certo som, enquanto a gente ia lendo em pequenas folhas coloridas de metal fino palavras formando um poema. Portanto, escultura, pintura, música e poesia fundida ao movimento”. Em 1935, António Pedro havia realizado **Aparelho metafísico de meditação**, que consistia na aplicação da ideia de circularidade a uma frase sobre a relação entre Deus e o homem. Esta ia se transformando e invalidava todos os pontos de partida da especulação teológica e antiteológica.

pressupostos do dimensionismo, já que nele o poema era formado pela cor de cada página e pela fusão de poesia escrita e poesia gráfica. Se bem que o dimensionismo seja considerado por Antonio Candido uma “etapa vencida” (S. A<sub>11</sub>, 1941, p. 60-61)<sup>15</sup>, Lourival Gomes Machado (1941, p. 100-102, 104) dá grande destaque a esse momento da trajetória do artista, baseado na semelhança com uma novidade da Física: a descoberta de uma nova dimensão para além do espaço euclidiano.<sup>16</sup> Tendo, provavelmente, como fonte a entrevista de **Dom Casmurro**, o autor lembra que os poemas de António Pedro expostos em Paris, os “eletro-plano-poemas” de

<sup>15</sup> Em abril de 1941, a **Revista do Brasil** havia publicado o artigo “António Pedro e a poesia dimensional”, de Luiz Forjaz Trigueiros. O autor apresentava a poesia dimensional como o primeiro encontro de António Pedro consigo mesmo numa “ebulição do subconsciente em luta com os valores mentais constantes. Não se trata de pintura poética, expressão que o próprio artista repudia neste caso, mas, na sua própria frase, de ‘uma utilização simultânea do elemento formal e do elemento verbal como meios de realização’” (TRIGUEIROS, 1941, p. 21-22).

<sup>16</sup>O entusiasmo do crítico pelo dimensionismo pode ser aquilatado pela aplicação de seus princípios à escultura de alumínio dobrado e soldado que Jacob Rutchi expôs no III Salão de Maio. Contra as manifestações do público “desavisado”, Machado lembra que os valores da obra não estavam no material utilizado, e sim “nos espaços vazios cercados pelo alumínio”. **Espaços**, de fato, era constituída de puras formas abstratas, de espírito construtivista. Rutchi, um estudante rebelde do Mackenzie, apresenta uma segunda escultura intitulada **Construção linear**, feita de arames. Outra amostra das possibilidades do dimensionismo presente no Salão era um móvil de Alexander Calder, apesar de ter sido “mantido em rigorosa imobilidade” durante a exposição (MACHADO, 1941, p. 104; ZANINI, 1983, p. 585).



Sirato, os quadros em planos justapostos da tchecoslovaca Priner e as “pinturas no espaço” de Kotchar estão na base do dimensionismo<sup>17</sup>, cujo manifesto foi lançado em Paris em 1935. Mesmo não sendo uma revolução, o dimensionismo foi uma tomada de consciência e, depois dele, os artistas “puderam trabalhar folgadamente, fora dos aspectos das especialidades, soltos no âmbito largo da arte”.

A produção pictórica de António Pedro é colocada por Machado (1941, p. 106-107) sob o signo do desejo de aprofundar o sentido da expressão surrealista. Isso explicaria a “aparente contradição entre a liberdade catártica do assunto tratado à surrealista e a rigidez

controlada da forma e das formas. Essa “aparente contradição” é o fio condutor do artigo. O crítico não se cansa de demonstrar a tensão subjacente aos quadros do artista português, nos quais “a amplidão do subconsciente solto, espalhando-se por si mesmo no comprazimento dos desrecales” é contrabalançado por um “propósito consciente que dirige e norteia a criação”. Esse “elemento de controle” gera uma impressão “de ordem e de coordenação onde ‘deveria’, conceitualmente, haver a desordem e a não-relação. Até a disposição compositória, uniformemente circular, insiste em se fechar em figuras acabadas (o círculo, a esfera) ao invés de estacionar no passo precavido da disposição falsamente ocasional”. É tendo em mente esses elementos que Machado vê em António Pedro um artista diferente, capaz de perquirir o surrealismo e de aportar numa “pintura nova de denominação difícil”; um Redon, que “ao invés de ignorar Freud, tivesse esquecido a psicanálise à força de a conhecer”.

Ao fazer tais afirmações, o crítico demonstra ter compreendido as relações tensas que António Pedro mantinha com o surrealismo, cuja maior contribuição atribuía à “descoberta da subconsciência que o automatismo revelava, e, por ela e por ele, o grande encontro do Homem na magia nos seus símbolos”. O artista, que chamava de erro a “grosseira do seu materialismo” e a “descrença total da atividade lúcida”, não era adepto do automatismo, dando primazia ao “controle da inteligência na associação

<sup>17</sup>Redigido por Sirato e assinado por Calder, António Pedro, Ben Nicholson, Blaise Cendrars, Cesar Domela, Enrico Prampolini, Francis Picabia, Jean Arp, Joan Miró, Laszlo Moholy-Nagy, Marcel Duchamp, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Sophie Taeuber-Arp, Vicente Huidobro e Wassily Kandinsky, o “Manifesto dimensionista” coloca em suas origens o cubismo e o futurismo, além das novas noções de espaço-tempo, que fazem com que desapareçam “todos os antigos limites e fronteiras das artes”. Três elementos principais caracterizam a tendência: a conquista do plano pela literatura; a ocupação do espaço pela pintura; o abandono do espaço fechado e tridimensional pela escultura em prol da quarta dimensão. O objetivo do dimensionismo era alcançar a “arte cósmica”. Por ela, o homem “em lugar de olhar as obras de arte transforma-se ele mesmo no centro e no sujeito da criação e a criação consiste nos efeitos sensoriais dirigidos num espaço cósmico fechado”. No “Manifesto resumo do dimensionismo” (1936), António Pedro inclui também o dadaísmo e o surrealismo entre os antecessores da vertente. Destaca as ideias de André Breton de que não existia diferença de ambição entre as criações dos modernos e de que a interpenetração de poesia e pintura era uma tendência atual (SIRATO, s. d. p. 67-69; ANTÓNIO PEDRO, s. d., p. 57-63).



das imagens” e à “aceitação e estudo dos processos técnicos tradicionais”, negados e condenados pelos surrealistas “como restrição à livre expressão individual”. Outros elementos marcavam sua proximidade do surrealismo: “o sonho, os dados irracionais como ponto de partida, [...] o encontro sobre todas as coisas de uma imaginação barroquizante, delirante se for preciso e possível, a única faculdade do espírito que, com certeza, só o homem possui à face da terra” (GUSMÃO, 1941, p. 11).

Igualmente positivo é o artigo que Sérgio Milliet (1941, p. 6) dedica ao artista antes da inauguração da mostra. Depois de apresentá-lo como “um dos pintores mais representativos da moderna geração portuguesa” e como o criador da “escola dimensionista”, norteadada pelo objetivo de “dar à poesia uma nova dimensão”, ou seja, “expressar-se também pela plástica”, o crítico discute as relações de António Pedro com o surrealismo. Não obstante este refutasse o rótulo de surrealista, Milliet aponta a existência de procedimentos semelhantes: “Como os surrealistas incursiona pelo mundo subconsciente e como eles se compraz nos contrastes dos detalhes realistas a serviço de manifestações oníricas”. Apesar de suas ressalvas pessoais contra “o excesso de intelectualismo na pintura, prejudicando as qualidades plásticas do artista”, o crítico reconhece na obra de António Pedro “uma realização pictórica que convence”. Embora seja também poeta e ensaísta, o artista português “permanece integralmente plástico encontrando não raro soluções de

colorido, de composição, de desenho por certo felicíssimas”. António Pedro escapa de outra ressalva pessoal de Milliet. Se é possível que haja “intenções” em sua obra, estas são compensadas pela verve, pela sensibilidade e pela invenção, que permitem abstrair o intelectualismo de que possam estar impregnadas. No balanço final, António Pedro é definido “um belo artista” que merece ser discutido pelo que “sua obra tem de humanidade e expressão própria”.<sup>18</sup>

A leitura de Milliet é, de certo modo, surpreendente, já que ele se distinguia por uma clara tomada de posição contra vertentes como o abstracionismo e o surrealismo em nome das virtudes plásticas. Essa postura tem como corolário a recusa do “intelectualismo fácil que desvirtua o objetivo da arte plástica”, dando-lhe “um campo filosófico-psicológico, muito curioso, mas alheio à pintura e à escultura”, isto é, destituído de preocupações com as cores, o desenho, os volumes, os equilíbrios, em prol do “jogo do papel colado ou dos disparates freudianos. Testes psicológicos talvez e não raro valiosos, mas arte é que não. É uma liberdade que se transforma no abandono da plástica” (RIBEIRO, 2006, p. 71). António Pedro, a julgar pelo teor do artigo, tinha as qualidades plásticas necessárias para ser aprovado no teste de Milliet, defensor de uma arte de caráter realista, alicerçada nos valores da tradição artesanal.

De bem outro teor é o artigo do pintor Emiliano Di Cavalcanti (1941, p.

<sup>18</sup>O artigo é ilustrado com reproduções de sete obras.



4), que não disfarça sua antipatia pelo surrealismo, do qual a teoria dimensionista seria um subproduto. O início do texto fornece a falsa impressão de que Di Cavalcanti vê de maneira positiva a “substância poética” que caracterizava a obra de António Pedro, justificando sua existência “fora de uma concepção professoral rudimentarmente estética e material da arte de pintar”. Essa impressão desfaz-se pouco depois quando o leitor se depara com essa assertiva taxativa: António Pedro não é um pintor. “Ele é um literato que se utiliza da pintura. Nem se pode dizer que seja um poeta. Talvez o senhor António Pedro se julgue poeta que pinta ou talvez alguém o julgue assim. Vejo, porém, na pintura desse lusitano só literatura”.

Como se isso não bastasse, o pintor brasileiro ataca sem rodeios o dimensionismo, definindo-o destituído de sentido depois da afirmação do movimento surrealista:

Não há necessidade de uma teoria para sustentar a pintura do senhor António Pedro. Ela é filha legítima da teoria que nos deu Max Ernst e Salvador Dalí. A criação do dimensionismo veio à cabeça do pintor português porque lhe desagradava a condição de discípulo. Essa dialética só criou o dimensionismo para dourar com um título o seu pendor literário pela pintura surrealista. Ele próprio deve estar certo de que o seu dimensionismo é divulgação indireta do surrealismo, do qual não passa de uma deturpação indireta (DI CAVALCANTI, 1941, p. 4).

Para que não parem dúvidas sobre sua antipatia pelo dimensionismo, o articulista chega a lançar mão da metáfora da doença, habitual entre os detratores da arte moderna: “Poderíamos dizer, de outra maneira, que no hospital cerebral do senhor António Pedro o surrealismo é a doença e o dimensionismo a enfermagem” (DI CAVALCANTI, 1941, p. 4).

Depois de destacar um traço ibérico na expressão do artista – a ingenuidade –, Di Cavalcanti (1941, p. 4) recorre a seu nascimento na Cidade da Praia (Cabo Verde) para justificar um dado positivo em sua produção: “O que há de bom na pintura do senhor António Pedro é o que lhe deu o vento africano: a cor. E para a sua estética a cor é pouco”. A questão ibérica demonstra ser central na leitura proposta pelo pintor brasileiro, que define Dalí “o surrealista mais próximo de António Pedro” por uma questão geográfica, revestida, contudo, de uma roupagem cultural: “Ambos estão a fazer surrealismo por atitude”. O que Di Cavalcanti entende por “atitude” é assim explicado: “A bendita brutalidade animal que se entranha no homem ibérico é a negação do cerebralismo parisiense que produz surrealismo, cubismo, etc. coisas de cidadãos”. Para escapar dessa falsa condição o artista português deveria buscar “o alimento espiritual” na “magia” de Goya e no “misticismo de Santa Teresa, coisas da terra e do mar”.

Homem que “só sabe laborar num grande equívoco”, António Pedro é reduzido à condição de cronista, levando Di Cavalcanti (1941, p. 4) a imaginar sua



capacidade de “descrever bem um quadro de Max Ernst”. Autor de “verdadeiras páginas de literatura”, o expositor coloca “o elemento descritivo em tudo”, demonstrando ser “mais cronista do que pintor”, o que não é nada positivo na avaliação do articulista.

### A visão de Mário de Andrade

Di Cavalcanti não é o único exemplo de leitura negativa da mostra na imprensa paulistana. O clima de unanimidade, que cercava o empreendimento de **Clima**, já tinha sido quebrado por Mário de Andrade. Numa carta dirigida a Portinari em 7 de setembro, este faz referência a um “portuga sobrerrealista, bastante errado e cheio de cartas de recomendação. Escrevi um artigo puxado a sustância sobre ele, mostrando tudo em que ele estava errado, mas sempre com muita seriedade e delicadeza” (ANDRADE, 1995, p. 91). Trata-se do artigo “António Pedro”, publicado no **Diário de S. Paulo** de 12 de agosto, que pode ser considerado uma súmula do pensamento artístico do escritor, haja vista a presença dos temas centrais de seu sistema: importância do assunto para evitar o risco do formalismo; crítica ao individualismo da criação moderna; defesa de uma arte dotada de um significado e uma dimensão coletivos. O início do artigo é enganador. Andrade elogia o pintor por revalorizar “o assunto” e por “não confundir arte com beleza; e muito menos com a beleza objetiva, isto é, com a técnica de realização duma arte por meio dos seus materiais” (ANDRADE, 1941). Essa

ideia tem relações com um **leitmotiv** que percorre toda a sua obra: a beleza não é o objetivo da arte e sim uma consequência, alicerçada numa finalidade social antes do advento da era moderna, que a transformou num valor em si (JARDIM, 2015, p. 43, 155-156).

O parágrafo seguinte, dedicado à iconografia do artista – constituída de quadros alheios à representação do mundo visível, de “imagens lógicas e conscientes” ajuntadas “sem correlação lógica em puro associativismo subconsciente”, ou de figuras que remetem ao “domínio dos sonhos” –, estabelece um elo entre sua poética e a “incompreensibilidade da música e da coreografia pura”, as “associações libertas da concatenação lógica do consciente, que é como o assunto pode se manifestar em poesia ou na prosa de feição apocalíptica”. Por servir-se “da pintura para fazer Arte”, António Pedro é elogiado pelo crítico, que detecta nele um designio ambicioso: “um tal ou qual desejo de poderio fundido num bom saudosismo luso”, visível na opção por certas simbologias e no tratamento pictórico de algumas obras (ANDRADE, 1941).

A concordância com a poética do pintor cede lugar a uma crítica acerba no terceiro parágrafo. A libertação das “restrições pictóricas” e da “lógica consciente dos assuntos historiados” levou-o a colocar-se “na maior exacerbação do individualismo [...] que tantas vítimas tem feito na arte contemporânea”. O que Andrade condena nele é a adesão a uma forma de



arte “em que o artista almeja comover pela representação do seu mundo interior”, cujos elementos, “incontroláveis” pelo observador, só podem valer “pela sua sugestividade lírica, pela sua qualidade temática e, concomitantemente, pelos valores já agora exclusivamente pictóricos” com que essa temática é capaz de prendê-lo. O “estado lírico” pessoal, desencadeado por tais obras, requer uma verificação acerca da “validade itinerante” dessa concepção de arte. Nesse momento, o escritor demonstra sua discordância não apenas com António Pedro, mas sobretudo com o surrealismo, o qual, embora não nomeado, paira como uma sombra sobre o artigo. O risco de o quadro tornar-se “permanentemente itinerante” assenta-se em dois dados: “valor analítico de elementos que não se ligam logicamente” e associações íntimas discrepantes nos diversos observadores. É por causa disso que “tal manifestação de arte se torna profundamente relativa, individualista ao extremo e orgulhosamente associial. António Pedro é um representante legítimo do caos estético em que nos debatemos, e de que só mesmo uma nova **Sachliechkeit** socializada poderá nos tirar” (ANDRADE, 1941).<sup>19</sup>

Várias questões que interessam de perto o crítico imbricam-se nessa análise, a começar pelo questionamento do individualismo e do formalismo da expressão moderna, derivado da leitura de **Art et scolastique** (1920), de Jacques Maritain (JARDIM, 2015, p. 159). O

<sup>19</sup>Sobre o assunto ver VIRAVA (2014, p. 260-263).

ensaio “O artista e o artesão” (1938), que condensa algumas teses elaboradas desde a década de 1920, é um libelo contra o individualismo que, surgido no Renascimento, “veio se acentuando sempre cada vez mais, até culminar no desbragado experimentalismo contemporâneo, que tanto experimenta objetivamente com o cubismo e os abstracionistas, como subjetivamente com o expressionismo e os super-realistas”. O processo de desidealização e de materialização da beleza transforma-a em objeto de uma pesquisa “de caráter objetivo”. É difícil afirmar se esse processo determinou o individualismo ou se este é uma consequência daquele. Uma certeza, no entanto, guia a reflexão do escritor: a “inflação” do individualismo, da estética experimental e do psicologismo “desnortearam o verdadeiro objeto da arte. Hoje, o objeto da arte não é mais a obra de arte, mas o artista. E não poderá haver maior engano” (ANDRADE, 1963, p. 22-23, 32). É para contrastar esse estado de coisas que Andrade propõe uma “nova **Sachliechkeit** socializada”, ou seja, uma tomada de posição contra o subjetivismo da arte do século XX, o engajamento numa “obra de relação”, cujo representante poderia ser o Segall dos anos 1920, consciente da própria individualidade e da própria função e, por isso mesmo, voltado para a busca de uma “solução humana e artística” (FABRIS, 2006, p. 25).

A crítica ao surrealismo, explicitada na missiva dirigida a Prudente de Moraes Neto em 25 de dezembro de 1927,



insere-se nesse quadro de questões. Nela é retomado um argumento caro ao escritor, já abordado na correspondência com Sérgio Milliet (1924) e na “Carta aberta a Alberto de Oliveira” (1925): o de que a arte brasileira deve ser “de intenções práticas, interessada, [...] muito misturada com a vida” para que a realidade e a psicologia nacionais possam ir se formando e transparecer (CHIARELLI, 2007, p. 72; ANDRADE, 1925, p. 339). Arte “quintessenciada”, que poderia tê-lo atraído se não tivesse se dado uma função mais de acordo com a civilização e o lugar em que vivia, o surrealismo é apresentado pelo escritor como um “momento de fadiga” da arte francesa, “com séculos de tradição organizada nacionalmente, atrás dela”. Se ele é “a consequência lógica e a quintessência de arte dum país que nem a França”, [...] não adianta nada no Brasil”, no qual urge criar “uma arte de caráter interessado que como todas as artes de fixação nacional só pode ser essencialmente religiosa (no sentido mais largo da palavra: fé pra união nacional, psicologia familiar social religiosa sexual)”. A evocação de uma arte religiosa é bem significativa das intenções de Andrade, defensor de uma manifestação de caráter coletivo, capaz de assumir “uma atitude estética disciplinada, apaixonadamente insubservível, livre mas legítima, severa apesar de insubmissa diante da vida” (ANDRADE, 1985, p. 247-248; ANDRADE, 1983, p. 32-33).

A crítica à “validade itinerante” da poética de António Pedro desdobra-se na

crítica ao abuso de “simbologias facilíssimas”<sup>20</sup>, que impedem em certos casos – **Princípio** (1939), **Anjo da guarda** (1939), **Aveção lírico**, **Nós os dois no Brasil** e **Objetos melancólicos** (1939) – a manifestação da livre imaginação do espectador em virtude do predomínio do tema. Este não se impõe “por qualquer força imaginativa ou plástica”, mas por “convenções de simbólica, por se reduzir a grafismos convencionais arquiconvencionados, prescindindo de qualquer validade criadora, quer lírica (o pintor), quer plástica (o quadro)”. Andrade rechaça a hipótese de que essa “simbologia à flor da pele” se dirija ao povo, ao definir a obra de António Pedro “uma arte de cultura [...] que revela muito pensamento e um refinamento tão grã-fino como o meu”. A evocação do quadro de Francis Picabia presente na coleção de Paulo Prado, no qual o choque psicológico pretendido pelo artista reverbera no observador, despertando nele um “estado de poesia”, permite-lhe traçar um contraponto com a atitude do pintor português, incapaz de

<sup>20</sup>Numa carta anterior a outubro de 1941, enviada de Santos, António Pedro concorda com a crítica do escritor, quando afirma: “O reparo que você amigavelmente me põe quanto à simbologia – esses borrões que vou involuntariamente ‘explicando’ o que não tem nada por explicar – é inteiramente justo, coisa que ando há dias com ele na consciência”. Na mesma ocasião, o pintor envia a Andrade “um guachinho”, “uma lembrança que é insignificante”, a ser guardada “como tal... em envelope”, caso não fosse de seu agrado. Trata-se de **Bicho verde** (1940), que integra a coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Agradeço a Rui Moreira Leite o envio da transcrição dessa carta, localizada no Arquivo Mário de Andrade do IEB/USP.



transmitir a “revalorização do lugar-comum e do símbolo, tão eficientemente empregada em certas orientações da arte contemporânea” (ANDRADE, 1941).<sup>21</sup>

Não faltam no artigo considerações de caráter propriamente plástico. Ao mesmo tempo que elogia a qualidade pictórica de quadros como **Transmissão** (1940), **Suave linguagem** (1936) e **Quando Cristo vira estrela** (1941), os quais apresentam “realizações de matéria, pesquisas de valores, sincronizações luminosas” dignas de menção, o crítico não deixa de manifestar o próprio descontentamento com a “facilidade e mesmo fraqueza técnica” das soluções pictóricas que caracterizam **Calor, cantou um galo, O encantamento na paisagem** (1941), **Sentimento na planície** e **Desintegração** (1941). Neles estaria patente o “conflito entre essa

obediência aos imperativos do mundo interior e essa outra obediência mais artesanal às sugestões da própria matéria plástica”. Artista sincero, dotado de um “ascetismo ascensional”, António Pedro é a própria encarnação do artista moderno, presa da “inflação do individualismo e dos dramas individuais”. Um e outro são “manifestações de classe”, a lembrarem que, no momento atual, o artista não é mais “um servidor de classes” como no passado, mas “uma vítima delas” (ANDRADE, 1941).

A visão crítica da qualidade pictórica de parte das obras de António Pedro não pode deixar de ser relacionada com a reflexão de Andrade sobre a participação do lirismo e da inteligência na criação artística. Em **A escrava que não é Isaura** (1925), o escritor propusera uma fórmula para a poesia: ela deveria conter o máximo de lirismo e o máximo de crítica para assegurar o máximo de expressão. Ou seja, embora o poema seja inicialmente apenas lírico, registrando de maneira descontrolada “tudo o que o meu inconsciente me grita”, é necessário submetê-lo, num segundo momento, ao crivo da crítica para que a obra de arte não seja apenas um amálgama de emoções do artista. Não se trata de uma tarefa fácil, como o próprio Andrade reconhece ao relatar a Manuel Bandeira o conflito que se instaura no momento da criação entre as exigências da “vida de baixo” e suas tendências instintivas e as da “vida de cima”, consciente e elevada. Eduardo Jardim (2015, p. 53-54, 125-126) assim descreve a busca desse equilíbrio difícil:

<sup>21</sup>Num artigo de 1943, António Pedro (1979, p. 59-60) retoma a polarização entre as constantes clássica e barroca, proposta por Eugénio d’Ors, estabelecendo uma relação entre a segunda – território do “primado do imaginoso e do irracional” – e o mau gosto. Dotado de uma “expressão violenta”, de uma “possibilidade aliciante, irônica e explosiva”, que humanizam a “atitude legalista, clássica, grega, jurista”, o mau gosto tem um exemplo paradigmático num reclame de uma padaria paulista: “Juntavam seus empregados ao embrulho dos pãezinhos deliciosos uma reprodução da Mona Lisa tendo por baixo esta legenda insinuosa: **sempre frescos como o sorriso da Gioconda**. O padeiro que não lera Freud dava assim ao retrato a categoria de um apetite alimentar que o absolve de todos os calendários”. Essa reivindicação é reforçada por Fernando Lemos (1966, p. 6), para quem António Pedro pinta “com a coragem do mau gosto que só pode ser popular e autêntico, deixando ficar sempre atônitos os demagogos e os aristocratas que jamais conseguem chegar a uma conclusão sobre se a arte deve ser para o povo, do povo ou com o povo”.



A personalidade de Mário de Andrade se formou no contato com o embate entre forças conflitantes. Ele perseguiu, certamente, uma solução para o conflito com suas múltiplas feições, mas que pode ser resumido na oposição entre, de um lado, o polo da consciência, da moralidade e do compromisso com a coletividade e, de outro, o polo instintivo, vital e de afirmação da individualidade. O primeiro foi geralmente favorecido, embora nunca tenham sido eliminadas as tendências individualistas. Apesar das tensões que experimentou e que o faziam definir-se como um vulcão de complicações, foi a presença dos aspectos impulsivos, vitais e, até muitas vezes, sombrios, que garantiram o vigor das iniciativas do escritor e impediram que sua criação literária se tornasse um frio artifício da inteligência.

#### Uma leitura crítica do artigo de Andrade

Depois de tentar relacionar as reflexões sobre António Pedro com o ideário artístico de Andrade impõe-se outra tarefa: averiguar se essa leitura consegue dar conta da proposta do artista e detectar suas possíveis limitações. A primeira questão a merecer reflexão é a visão unitária da trajetória do pintor, quando, na realidade, as obras expostas em São Paulo representavam diferentes momentos de um diálogo com o surrealismo, concebido, a princípio, como uma renovação do imaginário, alicerçada na exploração do inconsciente. É o que comprovam **Le crachat embelli**, **Transmissão** e **Refolement**. Neles, o artista traduz visualmente as forças do desejo, recorrendo ao informe (**Le**

**crachat embelli**) e a uma concepção mecanicista evocadora das máquinas de Picabia (**Refolement**). Tais obras parecem ser ditadas por uma urgência em exteriorizar as configurações do desejo, que se plasmam, de acordo com María Jesús Ávila (2001, p. 12-14), “com a irracionalidade própria de formas que pertencem ao âmbito de uma outra razão, o inconsciente”. Com elas, António Pedro pretendia confrontar-se com os academismos modernistas então vigentes em Portugal e com os modos de vida de uma sociedade medíocre e reprimida, asfixiada por um regime totalitário e conservador. Essas primeiras obras trazem outra marca diferencial: a primazia dada às necessidades de expressão independentemente de problemas técnicos ou estilísticos, evidenciada por certa inabilidade e pelo desconhecimento de macetes de ateliê.

Entre 1936 e 1940, o artista afasta-se ainda mais da figuração tradicional, concentrando-se em figuras insólitas e ambíguas, que introduzem em seus quadros uma ordem do delírio e do mistério a fim de pôr a descoberto uma concepção do mundo como “seara de fantasmas”.<sup>22</sup> A metamorfose torna-se o

<sup>22</sup>Há autores como Bernardo Pinto de Almeida que contestam o caráter surrealista da obra de António Pedro. Nos quadros de 1940, o autor detecta a presença de “um entendimento superficial e bonômico” do surrealismo, que não foi além da forma. Essas obras “de surrealismo só tem a aparência bizarra do curioso amador, faltando-lhes para ser realmente surrealistas a dimensão onírica e a estranheza do que chega verdadeiramente de dentro ou do fundo torvelinho que habita cada um”. Publicada em 2005, essa reflexão havia sido antecedida de uma



eixo principal de sua poética: as personagens perdem sua estrutura física real – objetos e animais são antropomorfizados, as figuras humanas hibridam-se com os segundos ou com órgãos, que tomam o lugar dos rostos como máscaras grotescas –, mas “permanecem num mundo tenazmente apegado à realidade, a modo de cenário teatral, que desperta um confronto com a cena que sobre ela se desenvolve”. Da metamorfose e da hibridação nascem os monstros sublinhados por Ungaretti, portadores de uma carga grotesca, violenta e profundamente sexual, cuja função era contestar a cultura burguesa e pôr em xeque a associação entre arte e elegância (JESÚS ÁVILA, 2001, p. 13, 27; LEÃO, 2005, p. 55, 57). Pertencem a esse momento **O avejão lírico**, em que António Pedro assume conscientemente o surrealismo a fim de dar corpo às inquietações latentes desde 1934 (JESÚS ÁVILA, 2001, p. 19); **A ilha do cão**, marcado por uma concepção teatral e pelo predomínio do grotesco e da hibridação; **Paz inquieta**, definido por Jesús Ávila (2001, p. 27) uma cena “de possessão latente e de fome desejante”; **Intervenção romântica** e **Natureza assassinada**, evocações da guerra que assolava a Europa naquele momento.

---

avaliação positiva do pintor, na qual Almeida destacava “uma valorização onírica que lhe permite a projeção de uma dimensão fantasmática obsessiva, povoada de figuras estranhas, em que se respira, a par de uma certa sensualidade, um clima algo angustiante, evocador da pintura metafísica”. (ALMEIDA, 2005, p. 6; ALMEIDA, 1993, p. 96).

**O avejão lírico**, colocado por Andrade (1941) sob o signo de uma “compreensibilidade angustiosa de tão lógica” é, ao contrário, uma obra complexa, alicerçada numa concepção de beleza convulsiva, já que se estrutura por contrastes, a começar pelo título. A imagem de um espectro gigantesco, de vestes vermelhas, que sobrevoa uma cidade noturna, traz em si uma dose de humor pelo exagero de sua configuração física. Representação dos fantasmas que povoam a mente humana, o avejão traz uma flor numa das mãos, enquanto com a outra aponta um dedo ameaçador para um minúsculo casal presente na cena. A mão é o elemento central da composição, levando José-Augusto França (1979, p. 17) a evocar para ela as figuras da asa, da árvore, da nuvem, do pássaro, da cabeça, do móvel, da aflição e do pesadelo.

Se **O avejão lírico** desagradou ao crítico brasileiro pela primazia concedida ao assunto, obras como **Intervenção romântica** e **A ilha do cão** são analisadas de maneira positiva por libertarem a imaginação do espectador, deixando-o à vontade na tarefa de decifrar seu significado. O entusiasmo pela narrativa explícita de **Intervenção romântica** não deixa de causar perplexidade. Num cenário de guerra, povoado de figuras de soldados, que mais parecem autômatos, e de corpos femininos deformados ou desproporcionais, destacam-se uma mulher nua montada num cavalo erguido sobre as patas, agitando uma bandeira branca, um homem acéfalo carregando a própria cabeça e uma ave negra, de asas



abertas, segurando uma grande chave nas garras. A presença de elementos metamórficos como a mão-vegetação ou o animal-forma geométrica não é suficiente para retirar a obra do âmbito de uma representação bastante convencional. Bem diferente é o caso de **A ilha do cão**, no qual a concepção teatral está a serviço de uma cena de extrema violência. A luta de duas mulheres nuas em primeiro plano é observada por uma serpente enlaçada numa estrutura híbrida e grotesca – árvore-mulher, cujo ramo, metamorfoseado em mão, aponta para a cena violenta. Isabel Vaz Ponce de Leão (2001, p. 12-14) detecta nela a presença/ausência do cão do título, que seria representado pela figura da mulher caída e sovada. Outra forma híbrida – mão-pássaro, encimada por uma pequena cabeça recortada – completa a cena, na qual o caráter impositivo da mão estendida pode ser interpretado como uma metáfora da morte e da violência.

Não cabe aqui enveredar por uma especulação psicanalítica e indagar por qual razão Andrade deixou fora de sua análise quadros mais claramente freudianos como **Le crachat embelli**, **Refoulement** e **Paz inquieta**. Neste, amor e morte formam um par indissociável, haja vista a crueldade da cena. Um homem, com um olho pendente e outro arregalado, cujo rosto lembra uma máscara grotesca, sujeita por trás uma mulher de olhos semicerrados, que lhe morde a perna de pau. Os motivos do canibalismo e da máscara servem para exprimir a manifestação de

uma força sexual, concebida como desejo de aniquilação do outro.<sup>23</sup>

Não se pode deixar de estranhar também que **Nós os dois no Brasil** não tenha merecido uma análise mais atenta do escritor, que poderia ter detectado sua inequívoca proximidade de algumas composições de Ismael Nery, sobretudo do **Autorretrato** de 1927. A estrutura das duas composições é bastante semelhante. Tendo como fundo uma paisagem – compósita a de Nery, carioca a de António Pedro –, os dois quadros representam corpos fundidos entre si e com o ambiente exterior. O motivo da cabeça flutuante no espaço é outro elemento comum, levando a indagar se o pintor português não teria visto a obra de Nery. Andrade nada diz a esse respeito. Limita-se a ver em **Nós os dois no Brasil** uma nota de saudosismo, a lamentar que não haja nele pesquisa de cor, dados psicológicos e lirismo, a detectar no motivo do Pão de Açúcar um “grafismo de convenção tradicional”, um “valor simbólico, tão desesperadamente esperado e não criado”. Ao contrário do que ele escreve há no quadro elementos psicológicos. A atitude ensimesmada da figura feminina, o corpo acéfalo, incapaz de ordenar o que está à sua volta, a cabeça flutuando para baixo, liberta das leis comuns, as flores cortadas, a lembrarem um estado edênico perdido, as mãos – uma firmemente

<sup>23</sup>Adquirida de Paulo Emílio Salles Gomes em 1971, **Paz inquieta** integra a coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. No catálogo **António Pedro: 1909-1966** (1979, p. 64), a aquisição do quadro pelo museu é datada erroneamente de 1941.



pousada no ombro da mulher, num gesto de dominação, outra, aberta e incapaz de segurar qualquer coisa – parecem ser elementos suficientes para delinear uma condição de desenraizamento e perplexidade, quando não uma dilaceração profunda.

O crítico não deixa de ter razão quando destaca certa imperícia técnica em várias obras expostas na Galeria Itá, que dariam a ver a preocupação do artista em “aferrar o seu assunto e o cingir de tão perto” para que sua mensagem “se apresente pura, despida de quaisquer enfeites e disfarces outros que não ela mesma” (ANDRADE, 1941). Uma ideia semelhante pode ser encontrada em Raquel Henriques da Silva (1995, p. 399), para quem **Le crachat embelli** e **Sabat, dança de roda** são “pinturas plasticamente frouxas, como todas as que viria a realizar, mas de considerável dimensão provocativa, em relação a um meio cultural provinciano, pelo modo como assumiam a desconstrução dos corpos e a apoteose de signos sexuais primários”. Jesús Ávila (2001, p. 22), por sua vez, afasta os procedimentos de António Pedro do automatismo, do acaso e da arbitrariedade. Seu surrealismo

adotava uma outra via. Valendo-se de sistemas representativos tradicionais, para os quais estava oficialmente pouco preparado, procedia à elaboração de enigmáticas composições em que a angústia, a agressividade, o idílico ou a simples ampliação de um pormenor eram os canais de exteriorização metafórica das imagens do inconsciente.

A questão do domínio técnico em António Pedro não é uma prerrogativa da historiografia contemporânea, já que constitui um **leitmotiv** nas análises dedicadas a sua obra. José-Augusto França (1970, p. 7) fala da mistura de um “naturalismo exato, copiado na maior aplicação” com uma “habilidade nem sempre demonstrada”, que tem sua razão de ser. Trata-se da afirmação da sua

impossibilidade de acerto com a vida permanentemente variada. O tal-e-qual não é para Pedro mais do que um logro em que gostosamente cai, só para se provar pelo absurdo. O **trompe-l’oeil** é para ele uma aposta metafísica: prova a existência do **natural** para concluir pelo seu absurdo, dentro do **real**. É nisso que consiste o seu surreal, exigência “exaltante” do ser, para além da sua aparência formal.<sup>24</sup>

Ao recordar a exposição de 1940, Fernando de Azevedo (1979, p. 38) reporta a aparente não-habilidade de seus quadros a uma outra linguagem

em si mesma [...] suficiente para se autossignificar. Alguma coisa do domínio do hábil havia que pôr de parte para falar doutro domínio do espírito e, doutra maneira, de ‘uma exaltação dos sentidos’, criar e personalizar uma figuração carnal nela nascida, entregue ao seu próprio existir

<sup>24</sup> Em outro texto, França (1966, p. 6) faz referência ao “pintor inábil, em propositada luta com uma matéria que dificilmente dominava, improvisando uma técnica não aprendida – e assim, fraquejando aqui e acolá nesta ou naquela parte de um quadro, sempre se defendendo de uma frouxidão acadêmica de um simples gosto plástico”.



lúdico no prazer ou no drama, sem constrangimento ou obediência. E, sobretudo, situar em termos do 'visível' as formas do desejo.

O próprio artista não deixava de assinalar esse aspecto, ao afirmar:

Eu não tenho nem nunca cultivei, desde a consciência, nenhuma espécie de habilidade. O que me exigia a cultura pictural que fazia por obter e o que eu queria da pintura não tinha meios técnicos de o conseguir. Como todos os falhados, fazia crítica. Parece que não a fazia mal de todo (GUSMÃO, 1941, p. 12).

O fato de Andrade denunciar o individualismo do pintor não significa que ele seja infenso a toda manifestação artística brotada do inconsciente. O artigo dedicado às fotomontagens de Jorge de Lima, em novembro de 1939, demonstra seu interesse por esse “processo de criação lírica”. Colocada, de início, sob a égide da brincadeira, a fotomontagem é apresentada em seguida como uma “verdadeira arte”, capaz de revelar “nossas tendências mais recônditas, nossos instintos e desejos recalcados, nossos ideais, nossa cultura”. A questão do individualismo explicita-se no confronto proposto entre dois “temperamentos diversos”, os quais, no repertório de recortes à disposição, “escolherão as imagens que lhes são mais gratas, descobrirão combinações diferentes, movidos pelas suas verdades e instintos”. O poeta insere-se nesse contexto como o “maior criador de fotomontagens que temos no Brasil”.

Algumas composições são destacadas no artigo. Uma, de caráter religioso, é considerada alusiva à “aparição assombrada” e ao “grito prodigiosamente sofredor do Crucificado”. Outra, que representa uma mulher dormindo, é apresentada como “uma das invenções mais encantadoras” de Lima. A que mais agrada ao crítico é a da piscina, por dois motivos: “pela concatenação e o inesperado dos elementos e o lindo (desculpem...) e moderníssimo monstro do primeiro plano” e pela distribuição da luz, cujos jatos criam ritmos “serenos e equilibrados”. “Espécie de introdução à arte moderna”, a fotomontagem habilita seus praticantes “a entender certas doutrinas artísticas da atualidade e a distinguir o que há de valor técnico em um quadro cubista e o que há de sugestividade psicológica e sonhadora no Sobrerrealismo” (ANDRADE, 1992, p. 71-75).

Como explicar a benevolência para com a fotomontagem de viés surrealista, passível de tornar-se “uma força de importância para a cultura artística da atualidade” (ANDRADE, 1992, p. 76), e a crítica cerrada aos quadros de António Pedro? A resposta esteja talvez na natureza analógica da fotografia, que se coadunaria aparentemente com as exigências de uma estética de caráter realista, tão prezada pelo crítico no âmbito das artes visuais. Isso fica evidente no artigo “O homem que se achou”, publicado em janeiro de 1940, no qual é resenhada a mostra do fotógrafo Jorge de Castro. Embora defina a fotografia “uma arte ainda mais realística



e mais fantasmagórica que o desenho” e localize seu “destino essencial” na tarefa de “registrar a realidade enquanto luz”, Andrade (1992, p. 79-81) não deixa de manifestar seu desassossego com as experiências abstratas e surrealistas que, a seu ver, “fatigam facilmente, desprovidas da sugestividade da cor, ou confundidas com manifestações pictóricas... fotografadas”. Seu pensamento sobre a fotografia pode ser resumido na caracterização de Castro: “Fundamentalmente realista, amando as visões da vida, ele as interpreta, porém, captando o momento e o ângulo rico, ou compondo o ambiente em que a realidade capitula diante da luz e se converte numa expressão sugestiva e bela”.

Uma última consideração é necessária antes de encerrar a análise do “caso António Pedro”. Ao falar de um artista “vítima” das classes sociais, o crítico evidencia não ter captado o significado político de sua atitude. Pouco antes da temporada brasileira, o pintor, na companhia de António Dacosta e da escultora inglesa Pamela Boden<sup>25</sup>, havia realizado uma mostra numa loja de móveis, em contraposição à **Exposição do Mundo Português**, inaugurada em junho de 1940 no espaço cenográfico de Belém. Com o objetivo de celebrar dois marcos da história nacional – 1140

(fundação do reino) e 1640 (restauração) –, a mostra oficial articulava-se numa série de pavilhões que exaltavam a história e a cultura nacional, tendo como ponto alto a identificação do salazarismo com a eternidade numa Europa mergulhada na guerra (SILVA, 1995, p. 393). É a essa exaltação de um regime opressor que se contrapõe a mostra, inaugurada em 11 de novembro de 1940, por cujo intermédio António Pedro critica também o envolvimento dos modernistas no empreendimento.<sup>26</sup>

Na avaliação de França (1966, p. 6), a participação do artista nessa exposição emblemática representa a “consciência da realidade mundial de então” graças ao

<sup>26</sup>A trajetória política de António Pedro é bastante acidentada. Monarquista em 1928, torna-se, três anos mais tarde, diretor do semanário **Acção Nacional**, que se proclama anticonservador, anticapitalista, antiburguês, antiliberal, antidemocrata e antiindividualista. Entre 1932 e 1933, chefia a redação de **Revolução**, de tendência nacional-sindicalista, cuja plataforma aspirava à união revolucionária do **fascio** italiano de Benito Mussolini e do martelo de Moscou. O artista revê a adesão ao fascismo, definida por França “atitude romântica, imatura, meio estética, meio mítica, vagamente religiosa, [...] também vagamente imbuída d[e] integralismo”, durante a temporada parisiense (1934-1935). O fascismo e o posterior socialismo, ao qual o artista se converte em 1948, depois da experiência londrina (1944-1945), tiveram, segundo França, um denominador comum: “uma visceral repugnância pelo frio provincianismo paternal de Oliveira Salazar e pela impante mesquinhez do seu regime recém-instalado em 34, abalado nas incertezas de 1948” (FRANÇA, 1979, p. 43). Adolfo Casais Monteiro (1966, p. 6) aventa a hipótese de que a Guerra Civil Espanhola possa ter sido fundamental na transformação política do artista. A transferência para Londres para assumir a função de locutor na seção portuguesa da BBC marca o desaparecimento do “nacional-sindicalista” e o surgimento de um “cidadão do mundo”.

<sup>25</sup>Na exposição havia dezesseis quadros de António Pedro, dez de Dacosta e seis esculturas abstratas de Boden, definidas por José-Augusto França (1979, p. 22) “madeiras duramente talhadas, pedras e tijolos de expressão informal”. O pequeno catálogo que a acompanhava trazia uma reprodução de cada artista e citações de Charles Baudelaire, André Breton e Nicolas Calas.



“apelo à imaginação, à coragem, ao senso moral da liberdade”. Tais características eram evidenciadas por composições monstruosas,

teatro clamoroso, entre a tragédia e a ópera. Encenação de gigantes livres, violentos, cruéis, plenos de humor, de carne e de sexo, a pintura de António Pedro resolvia-se porém numa espécie de solidão, à beira da angústia mais profunda. Um mundo de fantasmas líricos, mundo céltico do Minho, formava-se ali, assumindo proporções de delírio.

Não se pode esquecer também que a opção pelo surrealismo no Portugal salazarista era uma afirmação de liberdade, ao apontar por meio dessa “*mise-en-scène*” de gigantes monstruosos e violentos a possibilidade de reinventar a realidade, ainda que de maneira solitária e “à beira da mais profunda angústia” (FRANÇA, s.d., p. 48). A opção pelo informe, pelo onírico, pelo enigmático, pelo violento e pelo anômalo era uma maneira de contrastar o discurso patriótico e de opor-se à atemporalidade do regime pela via do imaginário. Como assinala França (2001, p. 19), a pintura de António Pedro era “eminentemente social”: ao lançar mão de uma “mensagem individual exacerbada”, marcava o início da decadência do discurso estético oficial. Uma ideia semelhante é defendida por Adolfo Casais Monteiro (1966, p. 6), que detecta no surrealismo português o ponto de encontro entre a “reivindicação imaginativa” e a “ação política”. A versão pessoal do artista, forjada nos anos

parisienses, é por ele definida como “uma expressão da consciência do momento e a procura duma integração”.

A ideia de uma arte social está também presente num depoimento de Dacosta, o qual reporta os meios técnicos utilizados pelo companheiro “a uma espécie de **bricolage** de amador; daí o aspecto aparentemente inábil da sua pintura”. Marcada por “uma nostalgia acadêmica pela grande ‘pintura’ e a ânsia de uma dimensão mítica”, a obra de António Pedro é apresentada como uma “atitude olímpica de defesa contra a realidade rasteira que envolvia a inteligência portuguesa” ou como “uma fuga do real” para melhor atacá-lo. Seus quadros podem ser vistos como uma tomada de posição contra “o obscurantismo dos horizontes da sociedade portuguesa denunciada sem ilusões místicas por uma espécie de decadência moral e desprezo por tudo o que estava reduzindo o horizonte” (ANTELO, 2010, p. 218). Empenhado na defesa de uma arte nacional, Mário de Andrade não percebe que existiam outras possibilidades de engajamento e que o surrealismo, longe de ser uma manifestação “quintessenciada”, era uma tomada de posição contra o **status quo**, movida pelo desejo de reconstruir a realidade a partir do inconsciente e, logo, das forças mais inventivas do sujeito.

As observações sobre os efeitos de uma ressaca, contidas numa carta escrita a Tarsila do Amaral em 7 de janeiro de 1925, enfeixam muito bem o que ele demanda à arte. Se a boca está “com um gosto de tacho do Alexandrino [...] o resto é Chagall legítimo. Tudo está



virando e separado. Até parece que deixei uma perna lá na cama. Não sinto ela viver comigo. Agorinha mesmo uma roda do bonde lá da Rua das Palmeiras veio correndo, entra que não entra, entrou no meu quarto e botou tudo de cabeça pra baixo” (AMARAL, 2001, p. 91). O que se deduz da comparação da ressaca com a visualidade de Marc Chagall é a dificuldade do escritor em aceitar abertamente um universo moldado pela metáfora, no qual foram abolidas as barreiras entre os elementos e os reinos e no qual o objeto se libertou das leis do peso e da gravidade. Artista que transfigurou o “tormento moderno”, mesmo mantendo a primitiva ingenuidade em relação ao que na natureza proclama o princípio do prazer (flores e expressões do amor), Chagall (BRETON, 2002, p. 89) necessitaria do contrapeso de Pedro Alexandrino no sistema de Andrade, que não abre mão de um lirismo controlado pela razão e que, por isso mesmo, não confere valor político às manifestações brotadas do inconsciente.

### Reatando os fios

A fortuna crítica de António Pedro no Brasil está indissociavelmente ligada ao debate sobre o surrealismo, o qual não tinha uma acolhida fácil num ambiente artístico como o nacional, vinculado sobretudo a tendências realistas. Com exceção de C.T.P., que se vale da mostra carioca para escrever um libelo contra a arte moderna, e de Mário de Andrade,

que transforma a figura do pintor português numa oportunidade para apresentar aos leitores seu ideário estético, os demais artigos exibem posturas diferentes perante o fenômeno surrealista. Puck e Macedo Soares oscilam entre a surpresa e a tentativa de compreensão de uma expressão artística que fugia das convenções, embora não se esquivassem ao uso de termos próprios da psicopatologia, no que serão seguidos, aliás, por Di Cavalcanti. Crítico do “excesso de intelectualismo”, que percebe em algumas obras da mostra paulista, Milliet consegue, porém, perceber qualidades positivas na poética geral do pintor, na qual destaca relações com procedimentos próprios do surrealismo como o domínio do inconsciente e o jogo tenso entre uma visualidade realista e o registro da dimensão onírica.

“Etapa vencida” para Antonio Candido, o dimensionismo é, no entanto, central nas avaliações de Di Cavalcanti e Gomes Machado. Subproduto do surrealismo, cujo resultado é uma pintura de caráter literário, na visão de Di Cavalcanti, o dimensionismo é, ao contrário, bem valorizado por Gomes Machado, o qual, num artigo posterior (outubro de 1941), afirmará que o disneyano **Fantasia** (1940) poderia ser inserido na proposta de António Pedro por estar baseado na fusão de vários ramos da arte numa única manifestação criativa (FABRIS, 2016, p. 69-70).



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. **Mário Cesariny: a imagem em movimento**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Pintura portuguesa no século XX**. Porto: Lello e Irmãos, 1993.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Aracy (org.). **Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral**. São Paulo: EDUSP/IEB-USP, 2001.
- ANDRADE, Mário de. António Pedro. **Diário de S. Paulo**, 12 ago. 1941 (recorte, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP).
- \_\_\_\_\_. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- \_\_\_\_\_. Carta aberta a Alberto de Oliveira. **Estética**, Rio de Janeiro, n. 3, jan.-mar. 1925, p. 332-339.
- \_\_\_\_\_. **Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto – 1926-36**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Será o Benedito!** São Paulo: Educ/Giordano/Ag. Estado, 1992, p. 71-76, 77-81.
- \_\_\_\_\_. **Portinari, amico mio**. Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- ANTELO, Raúl. **María com Marcel: Duchamp nos trópicos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ANTONIO CANDIDO. Prefácio. In: LEMOS, Fernando; LEITE, Rui Moreira (org.). **A missão portuguesa: rotas entrecruzadas**. Bauru: Edusc; São Paulo: Editora da Unesp, 2003, p. 15-20.
- ANTÓNIO PEDRO. Autobiografia. In: **António Pedro: 1909-1966**. Caminha: Câmara Municipal; Porto: Centro de Arte Contemporânea Museu Nacional de Soares dos Reis; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ago.-dez. 1979<sub>1</sub>, p. 54-58.
- \_\_\_\_\_. Carta a Mário de Andrade, ant. out. 1941 (Fundo Mário de Andrade, Série Correspondência, IEB-USP).
- \_\_\_\_\_. Manifesto resumo do dimensionismo. In: PETRUS (org.). **Os modernistas portugueses: escritos públicos, proclamações e manifestos**. Porto, C.E.P, s. d., v. III, p. 57-63.
- \_\_\_\_\_. Poder aliciente, irónico e explosivo do mau gosto. In: **António Pedro: 1909-1966**. Caminha: Câmara Municipal; Porto: Centro de Arte Contemporânea Museu Nacional de Soares dos Reis; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ago.-dez. 1979<sub>2</sub>, p. 59-60.
- \_\_\_\_\_. Última folha de um diário de viagem. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 197, 26 abr. 1941, p. 5.
- AZEVEDO, Fernando de. O ensaísta. In: **António Pedro: 1909-1966**. Caminha: Câmara Municipal; Porto: Centro de Arte Contemporânea Museu Nacional de Soares dos Reis; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ago.-dez. 1979, p. 38-40.
- BRETÓN, André. **Le surréalisme et la peinture**. Paris: Gallimard, 2002.



- C. T. P. Exposição António Pedro. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 22 abr. 1941, p. 12 (Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro).
- CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- CLIMA. [Apresentação]. In: **António Pedro: primeira exposição em S. Paulo**. São Paulo: Galeria Itá, 1941.
- DI CAVALCANTI, E. Apontamentos em torno de uma exposição de quadros. **O Estado de S. Paulo**, 13 ago. 1941, p. 4 (Hemeroteca do Arquivo Público do Estado de São Paulo).
- FABRIS, Annateresa. Moderno, mas não brasileiro. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Crítica e modernidade**. São Paulo: Associação Brasileira de Críticos de Arte/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 17-35.
- \_\_\_\_\_. Olhares cruzados: **Fantasia** na revista **Clima**. In: Catani, Afrânio Mendes et al. (org.). **XIX Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Anais de textos completos**. São Paulo: Socine, 2016, p. 67-72. Disponível em: <[socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2015\(XIX\).pdf](http://socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2015(XIX).pdf)>. Acesso em: 3 nov. 2022.
- FRANÇA, José-Augusto. Os anos 40 na arte portuguesa. In: JESÚS ÁVILA, María; CUADRADO, Perfecto (org.). **Surrealismo em Portugal: 1934-1952**. Lisboa: Museu do Chiado: Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2001, p. 19
- \_\_\_\_\_. **António Pedro**. Lisboa: Artis, 1970.
- \_\_\_\_\_. António Pedro. In: **António Pedro: 1909-1966**. Caminha: Câmara Municipal; Porto: Centro de Arte Contemporânea Museu Nacional de Soares dos Reis; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ago.-dez. 1979<sub>1</sub>, p. 17-23.
- \_\_\_\_\_. António Pedro, nascido em 1909 e morto em 1966. **O Estado de S. Paulo**, 26 nov. 1966, Suplemento Literário, ano XI, n. 505, p. 6 (Hemeroteca do Arquivo Público do Estado de São Paulo).
- \_\_\_\_\_. António Pedro pintor. **Portuguese Cultural Studies**, v. 5, n. 1, 2014, p. 4-16. Disponível em: <<https://scholarworks.umass.edu/p/vol5/iss1/2>>. Acesso em: 14 set. 2015.
- \_\_\_\_\_. **A arte e a sociedade portuguesa no século XX**. Lisboa: Livros Horizonte, s.d.
- \_\_\_\_\_. **O essencial sobre António Pedro**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- \_\_\_\_\_. O político e o jornalista. In: **António Pedro: 1909-1966**. Caminha: Câmara Municipal; Porto: Centro de Arte Contemporânea Museu Nacional de Soares dos Reis; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ago.-dez. 1979<sub>2</sub>, pp. 43-45.
- GUSMÃO, Clóvis de. A arte moderna em Portugal. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 196, 19 abr. 1941, p. 11-12.
- JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade: eu sou trezentos. Vida e obra**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.



JESÚS ÁVILA, María. Surrealismo nas artes plásticas em Portugal. In: JESÚS ÁVILA, María; CUADRADO, Perfecto (org.). **Surrealismo em Portugal: 1934-1952**. Lisboa: Museu do Chiado: Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2001, p. 5-181.

LEÃO, Isabel Vaz Ponce de. Uma poética do feio (António Pedro: poesia e artes plásticas). In: **HOMEM**, Rui Carvalho; LAMBERT, Maria de Fátima (org.). **Olhares e escrita: ensaios sobre palavra e imagem**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p. 53-64.

LEMONS, Fernando. Português: ser ou estar (em memória de António Pedro). **O Estado de S. Paulo**, 26 nov. 1966, Suplemento Literário, ano XI, n. 505, p. 6 (Hemeroteca do Arquivo Público do Estado de São Paulo).

MACHADO, Lourival Gomes. A segunda realização de “Clima”: a exposição António Pedro. **Clima**, São Paulo, n. 2, jul. 1941, p. 100-109.

MARTINHO, Fernando J. B. Para um estudo da posteridade do Futurismo na poesia portuguesa contemporânea. **Estudos Italianos em Portugal**, Lisboa, nova série, n. 4, 2009, p. 129-152. Disponível em: <[https://doi.org/10.14195/0870-8584\\_4\\_10](https://doi.org/10.14195/0870-8584_4_10)>. Acesso em: 28 out. 2022.

MILLIET, Sérgio. António Pedro. **O Estado de S. Paulo, Suplemento em Rotogravura**, n. 186, 2ª quinzena de julho de 1941, p. 6 (Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo).

MONTEIRO, Adolfo Casais. O animador da vanguarda. **O Estado de S. Paulo**, 26 nov. 1966, Suplemento Literário, ano XI, n. 505, p. 6 (Hemeroteca do Arquivo Público do Estado de São Paulo).

PUCK. Exposição António Pedro. **A Noite**, Rio de Janeiro, 24 abr. 1941, p. 4.

RIBEIRO, Niura Legramante. Rossi Osir e a crítica de arte. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Crítica e modernidade**. São Paulo: Associação Brasileira de Críticos de Arte/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 55-72.

ROSA, Vasco. António Pedro, o gigante esquecido (17 ago. 2016). Disponível em: <[observador.pt/especiais/antonio-pedro-o-gigante-esquecido](http://observador.pt/especiais/antonio-pedro-o-gigante-esquecido)>. Acesso em: 28 out. 2022.

S. A<sub>1</sub>. Personalidades em viagem para o Brasil a bordo do “Serpa Pinto”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 29 jan. 1941, p. 5 (Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro).

S. A<sub>2</sub>. De passagem pelo Rio o presidente Smetana, da Lituânia. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 15 fev. 1941, p. 7 (Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro).

S. A<sub>3</sub>. Vão pintar aspectos brasileiros. **A Noite**, Rio de Janeiro, 15 fev. 1941, p. 11 (Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro).

S. A<sub>4</sub>. [Anúncio da inauguração da exposição do pintor António Pedro no Museu Nacional de Belas Artes]. **A Noite**, Rio de Janeiro, 7 abr. 1941, p. 5 (Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro).



- S. A<sub>5</sub>. Arte. **A Noite**, Rio de Janeiro, 13 abr. 1941, p.12 (Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro).
- S. A<sub>6</sub>. Exposição António Pedro. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 6 abr. 1941, p. 13 (Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro).
- S. A<sub>7</sub>. Exposição António Pedro. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 9 abr. 1941, p. 12 (Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro).
- S. A<sub>8</sub>. Exposição António Pedro. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 22 abr. 1941, p. 2 (Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro).
- S. A<sub>9</sub>. Passou por Santos o ex-ministro da Lituânia. **A Gazeta**, São Paulo, 14 fev. 1941, p. 12 (Hemeroteca do Arquivo Público do Estado de São Paulo).
- S. A<sub>10</sub>. Inauguração da Galeria UP (Lisboa). Disponível em: <gulbenkian.pt/biblioteca-arte/chronology-block/inauguração-da-galeria-up-lisboa>. Acesso em: 2 nov. 2022.
- S. A<sub>11</sub>. Intercâmbio e António Pedro. **Clima**, São Paulo, n. 2, jul. 1941, p. 58-62.
- SERAFIM, Fernando Mendonça. António Pedro, (d)escritor de si. **Desassossego**, n. 12, dez. 2014, p. 54-64. Disponível em: <https://ds.doi.org/10.116/issn.2175-3180.v6i12p54-64>. Acesso em: 26 out. 2022.
- SILVA, Raquel Henriques da. Sinais de ruptura: “livres” e humoristas”. In: PEREIRA, Paulo (org.). **História da arte portuguesa**. Lisboa: Temas e Debates, 1995, p. 393-403.
- SIRATO, Charles Manifesto do dimensionismo. In: PÉTRUS (org.). **Os modernistas portugueses: escritos públicos, proclamações e manifestos**. Porto, C.E.P, s. d., v. III, p. 67-69.
- SOARES, José Augusto de Macedo. Dá-me licença?... **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 22 abr. 1941, p. 5.
- TRIGUEIROS, Luiz Forjaz. António Pedro e a poesia dimensional. **Revista do Brasil**, São Paulo, n. 34, abr. 1941, p. 20-23.
- UNGARETTI, Giuseppe. [Sem título]. In: **António Pedro: primeira exposição em São Paulo**. São Paulo: Galeria Itá, 1941.
- \_\_\_\_\_. António Pedro: o prefácio da sua exposição em São Paulo. **Variante**, Lisboa, primavera 1942, p. 65-72.
- VIRAVA, Thiago Gil. **Uma brecha para o surrealismo**. São Paulo: Alameda, 2014.
- ZANINI, Walter. Arte contemporânea. In: ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983, v. II, p. 499-821.



---

<sup>i</sup> Agradeço a colaboração de Rui Moreira Leite e dos funcionários das seguintes instituições: Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo; Arquivo Público do Estado de São Paulo; Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo; Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa); Biblioteca e Setor de Coleções do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro); Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa); Biblioteca Paulo Mendes de Almeida do Museu de Arte Moderna de São Paulo; Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade (São Paulo); Real Gabinete Português de Leitura (Rio de Janeiro); Seção de Catalogação/Documentação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

<sup>ii</sup> Professora aposentada da ECA/USP. Pesquisa atualmente as relações entre fotografia e artes visuais na contemporaneidade. E-mail: [annateresafabris@gmail.com](mailto:annateresafabris@gmail.com).