

O AMADEO DE ALMADA: DISCURSOS SOBRE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO E ORPHEU

MARTA SOARES
Universidade Nova de Lisboa

RESUMO

Após o ataque a Júlio Dantas, Almada Negreiros inaugura uma série de discursos panegíricos que viriam a mitificar o pintor Amadeo de Souza-Cardoso e a reservar-lhe um lugar de destaque no seio da revista *Orpheu*. Pretende-se aqui focar o modo como Almada constrói uma representação de Amadeo de Souza-Cardoso (influyente nalguma produção historiográfica) que desafia a perspectiva de Pessoa a respeito da pintura. Num segundo momento, abrem-se vias de interpretação baseadas em apropriações do super-homem nietzschiano.

PALAVRAS-CHAVE

ALMADA NEGREIROS | AMADEO DE SOUZA-CARDOSO | ORPHEU | LITERATURA | PINTURA

ABSTRACT

Following the attacks on Júlio Dantas, Almada Negreiros begins a series of panegyric discourse towards Amadeo de Souza-Cardoso. His efforts would contribute not only to mythicize the painter, but also to guarantee him a privileged place in the Portuguese modernist *Orpheu* magazine. This paper will focus on the way Almada's speeches created a representation of Amadeo de Souza-Cardoso (influent in some historiographical production) that defies Fernando Pessoa's perspective concerning the role of painting in *Orpheu*. The second part will open the way to other interpretative possibilities based on Nietzsche's overman appropriations.

KEYWORDS

ALMADA NEGREIROS | AMADEO DE SOUZA-CARDOSO | ORPHEU MAGAZINE | LITERATURE | PAINTING



ÍNDICE



EDITORIAL



ENTREVISTA



DOSSIER



RECENSÕES



NOTÍCIAS



PRINT

Amadeo e Almada é o título do livro de José-Augusto França que resulta da soma das monografias dos dois artistas (França 1985 [1957/1974]) e foi, também, o título da comunicação de António Cardoso no *Colóquio Internacional Almada Negreiros: A Descoberta como Necessidade* (Cardoso 1998 [1996]). Ao contrário da última comunicação, assente no convívio entre Amadeo de Souza-Cardoso e Almada Negreiros, este artigo concentra-se num ponto de intersecção, isto é, foca os momentos em que Amadeo se converte em objecto dos discursos de Almada e contribui para a sua narrativa de *Orpheu*.¹

O artigo organiza-se em três pontos. No primeiro, acompanha-se a consolidação dos discursos de Almada e as suas repercussões interdisciplinares; numa segunda fase, confronta-se a obra de Amadeo com o discurso de Almada; e, por fim, considera-se a presença de alguns tópicos nietzschianos na representação de Amadeo.

1. Para uma “Intersecção” na Historiografia de *Orpheu*²

A foto-montagem “Os Precursores do Modernismo” publicada no *Notícias Ilustrado*, em 1929 [Fig. 1], parece sugerir (perante o título e os homenageados) uma fixação dos rostos do Primeiro Modernismo Português. Um olhar atento não só acusa omissões (como a de Eduardo Viana), mas também aponta para um denominador comum entre figuras retratadas — *Orpheu*. Se pensarmos no elenco completo da revista, notamos inúmeras ausências: Luís de Montalvor, Armando Côrtes Rodrigues, Ronald de Carvalho, Coelho Pacheco (por vezes, apresentado como um heterónimo de Pessoa), Ângelo de Lima, D. Tomás de Almeida, Ruy Coelho³. Amadeo de Souza-Cardoso, que

se encontrava na mesma situação de Coelho Pacheco, D. Tomás de Almeida e de Camilo Pessanha (isto é, de todos os que iriam colaborar na *Orpheu* 3), assegura aqui o lugar que esses perderam.⁴ Além do mérito que lhe é reconhecido actualmente em Portugal e da inscrição de Amadeo de Souza-Cardoso numa narrativa da vanguarda que se identifica com *Orpheu*, não haverá outros factores que contribuem para a construção de uma imagem do pintor de Manhufe associada a Almada, Pessoa, Sá-Carneiro e Santa-Rita?

Orpheu era uma revista literária que contava com a colaboração de um artista plástico (Santa-Rita, no segundo número, Amadeo, no terceiro). O seguinte excerto evidencia bem a demarcação de Pessoa entre a colaboração plástica (episódica) e os colaboradores principais:

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

Enquanto Fernando Pessoa atribui a Santa-Rita uma relevância circunscrita a *Orpheu* 2, a colaboração de

¹ Momentos que também merecem a atenção de José-Augusto França — “Depois de lhe ter apresentado e defendido a exposição recente, num texto famoso (...), Almada eleva o seu amigo aos extremos da idolatria, marcando assim (...) um lugar privilegiado para a expressão pictural na linha herdeira do *Orpheu*” (França 1986 [1957/1974], 204) — e de Osvaldo Silvestre (Silvestre 1990, 124-140). A propósito da relação entre Almada Negreiros e a historiografia de José-Augusto França, será pertinente complementar este artigo com a comunicação de Catarina Rosendo “Para uma ideia do modernismo em Portugal: o lugar da teoria estética de Almada Negreiros no pensamento historiográfico de José-Augusto França”. Sobre os discursos de Almada e de Mário Cláudio sobre Amadeo, leia-se (Silva 1998).

² Revisitação do título da introdução de Maria Aliete Galhoz a *Orpheu* 2: “Para uma Diversidade na «História de *Orpheu*»” (Galhoz 1979, VII-LXVII).

³ Apesar de não ter colaborado na revista, o compositor planeou e concretizou actividades com o grupo. A respeito de Almada e Ruy Coelho, leia-se a comunicação apresentada por Edward Luiz Ayres d’Abreu, no Colóquio Internacional Almada Negreiros.

⁴ Triagem que se deve, em parte, a um entendimento que tende a sintetizar a revista pelas suas manifestações vanguardistas: “O *Orpheu* de que se fala quando se fala de *Orpheu* é o número dois, com a «Manucure» e a «Ode Marítima» e os quatro «hors-textes» futuristas de Santa-Rita Pintor” (França 1975, 17). Sobre o desnível nas colaborações literárias, Arnaldo Saraiva escreve: “Se é desnivelado o valor das colaborações de *Orpheu*, e muito especialmente no número III, também é variada a sua orientação estética, apontada por Pessoa” (Saraiva 1984, XXXVII); “basta lembrar o que escreveu [Sá-Carneiro] em carta de 31 de Agosto de



FIG. 1 "Os Precusores do Modernismo em Portugal". *O Notícias Ilustrado*, Série II, I (n.º 37), 24 de Fevereiro de 1929, p. 8.

Amadeo (nem sequer impressa) merece um tratamento completamente distinto por Almada Negreiros, que coloca a pintura ao nível das letras:

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

Almada rapidamente inscreve estas afirmações numa reacção à crítica literária que não equacionou a pintura na história de *Orpheu*: “Seria escusada esta notificação se a crítica ao *Orpheu* alguma vez tivesse dado conta do encontro actual das letras e da pintura, o qual é no *Orpheu* o seu evidente sentido mesmo.” (Negreiros 1965, 18). A conferência realizada por Jorge de Sena (Sena 1982 [1954], 99-107) e a crítica que Almada lhe faz, em entrevista a Manuel Varela,⁵ denunciam uma tónica na literatura (e uma total omissão de Amadeo, no primeiro caso) que também poderá ter estimulado a *reformulação* de Almada.

É importante compreender que Almada sempre enalteceu Amadeo de Souza-Cardoso (ainda durante a sua vida)⁶ e em torno dele criou um culto do génio pintor, mas essa valorização inicial operava num quadro do Primeiro Modernismo: aquela que se lê em “Modernismo”, (Negreiros 2006 [1926], 133-147), e em “Pioneiros” (Negreiros 1992 [1934], 55-58). Quando escreve sobre *Orpheu*, em 1935, Almada sublinha as dimensões “honradamente” literárias e políticas da revista, sem referir Amadeo.⁷ Da mesma forma

que *1915 Orpheu 1965* intervém numa crítica que descara a relação entre pintura e literatura, o discurso de 1935 reage contra a supressão da política. Portanto, também Almada não equacionou, numa fase, a importância da pintura em *Orpheu*. Foi em reacção à crítica que reformulou os discursos anteriores.

As suas respostas não parecem ser ocasionais ou imprevisíveis. Uma leitura global das conferências de Almada revela que as suas reacções expressam tópicos que lhe são caros: a relação entre arte e política (Negreiros 1992 [1935], 81-6); a valorização da atitude/personalidade do artista, (desenvolvida em “Cuidado com a Pintura” (Negreiros 2006 [1934], 219-235) e pertinente para a compreensão da sua representação de Amadeo de Souza-Cardoso)⁸; e um entendimento alargado (e etimológico) da poesia (criação que não se reduz ao acto de “poetar”, i.e., de “escrever versos”)⁹:

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

Esta homenagem a Amadeo, indissociável da conferência “Poesia é Criação” escrita no mesmo ano (Negreiros 2006 [1959], 287-292), admite duas expressões artísticas — a pintura (visual) e a literatura (auditiva) — dentro da categoria poética.¹⁰ Assim se lançam as bases da sua visão multidisciplinar de *Orpheu* e se legitima a presença

1915: «A colaboração do Bossa urge obtê-la, mesmo por fraca. O limite da fraqueza deve ser a novela do Dr. Leal inserta no *Orpheu 2*. Daí para baixo nem poemas interseccionistas do Afonso Costa». A «colaboração fraca» podia ser suportada pela «colaboração forte» que, na ausência da de Camilo Pessanha, ficou talvez reduzida às produções do trio Pessoa, Sá-Carneiro e Almada, que bastaria para justificar a saída — e fortuna do *Orpheu*.” (Saraiva 1984, XXXVI).

⁵ Entrevista integrada no documentário *Almada e Tudo*, de Manuel Varela.

⁶ Leia-se o panfleto *Exposição Amadeo de Souza-Cardoso Liga Naval de Lisboa*, de 1916. (Negreiros 2006 [1916], 17-20).

⁷ “Mais extraordinário parecerá ainda quando se disser que *Orpheu* era exclusivamente literário, que não tinha o mais pequeno vislumbre político, que não era como os jornais e revistas literárias portuguesas da actualidade, nas quais é afinal a política que se mascara de letras. *Orpheu* era honradamente literário!” (Negreiros 1992 [1935], 60).

⁸ “Julgavam que eu ia falar de pintura?!... Vou falar de pintura. E estou a falar de pintura! A pintura não é — nem a tela nem os pincéis. Nem as cores. Nem o que se apreende. Nada disso! A pintura é... uma atitude de homem!...” (Negreiros 2006 [1969], 328).

⁹ “Para já, Poesia e Poetar (há as duas palavras) são duas coisas. Nós queremos apenas uma: a primeira. Poesia é criação. Poetar é fazer versos. Não é de modo algum condição de criação caber em versos. Como não é sequer de modo algum condição de *Logos* ser discurso ou palavra. Mas há a afinidade, a simpatia, e até a oculta subjugação nos versos pelos modos do criar.” (Negreiros 2006 [1959], 290)

¹⁰ A comunicação de Sílvia Laureano Costa “A Radiotelefonía e o Teatro”: uma palestra radiofónica de Almada Negreiros” insere-se, igualmente, neste âmbito. Para uma discussão mais alargada em torno da Poesia como Criação, em Cesariny, leia-se (Almeida 2010).

de Amadeo de Souza-Cardoso, que *pode ser um poeta* — “O encontro das letras e da pintura em *Orpheu* não é encontro apenas de poetas das letras, nem apenas de poetas da pintura. É só de ambos, é encontro de poetas” (Negreiros 1965, 20). De um modo subtil, Almada transita da anedota sobre um Pessoa pouco heróico em dias de trovoadas¹¹ para as seguintes afirmações que introduzem a pintura e Amadeo:

“Os outros companheiros do *Orpheu* também iam reganhando título de diferentes de quem quer que existisse, contactando com todos.

O que se comemora não é a pontaria que *Orpheu* logo levanta de entrada?

Os queridos companheiros do *Orpheu* não estão todos nos dois números saídos incluindo o terceiro quase todo impresso.

Há quem persista em que *Orpheu* foi início de um epocal das letras quando afinal era já a consequência do encontro das letras e da pintura. (...)

Os dois grandes poetas do *Orpheu*, um é das letras e outro da pintura: Mário de Sá-Carneiro, Amadeo de Souza-Cardoso.”¹² (Negreiros 1965, 8-9)

Desta forma, a publicação dos quatro *hors-textes* de Amadeo (selecção de quadros ainda hoje desconhecida) não compromete, no discurso de Almada, a sua importância para *Orpheu*. É facilmente acolhido por uma concepção de poesia favorável à pintura, que se estrutura no pensamento de Almada e que ele aplica à sua escrita sobre *Orpheu*.

Tanto as suas afirmações, como a carta de Pessoa que anuncia a colaboração de Amadeo legitimaram¹³ legitimaram, de formas implícitas ou explícitas, a inserção de Amadeo na narrativa de *Orpheu* na História da Arte Portuguesa (França 1985, 1986, 1979, Gonçalves 1988, Silva 1988, Almeida 1993, Alfaro 2007)¹⁴, nas introduções às edições da *Orpheu* realizadas pela Ática (Galhoz 1971 [1959], 1979, Saraiva 1984), e em outros autores (Castro 1987 [1980], Alge 1989, Ferreira 2007). Todavia, outras publicações (Júdice 1986, Morna 1987 [1982], Lisboa 1986 [1980], Rocha 1985, Silva 2008)¹⁵ não incluem Amadeo de Souza-Cardoso nesse discurso.¹⁶ Desses exemplos de omissão infere-se que estamos perante a delimitação de um campo estritamente literário da poesia, distante das propostas de Almada, e de um certo receio (compreensível) em avançar convergências entre a obra do

¹¹ De modo a contrastar o seu temperamento com o de Pessoa, Almada conta: “Nisto rebenta subitamente tremenda e memorável tempestade. O Terreiro do Paço ficou logo ligado ao Tejo. Chuva e mais chuva barulhenta, vento, relâmpagos, trovões, um não parar. Não me contive e vim à porta. Gritei para fora: — Vivam os raios! Vivam os trovões! Viva o vento! Viva a chuva! Quando voltei à mesa ele não estava. Mas estava um pé debaixo da mesa. Era ele todo. Puxei-o. Pálido como defunto transparente. Levantei-o. Inerte senão morto. Pus-lhe os gestos a sentar-se e apoiar-se de bordo sobre a pedra da mesa. Querem mais diferentes que estes dois?” (Negreiros 1965, 8)

¹² Embora as homenagens de Almada a Amadeo nunca passem pela invocação explícita das obras, este excerto parece aludir a elementos emblemáticos da obra de Amadeo: a “pontaria” dos alvos dos insectos e a inscrição “Entrada”. Do mesmo modo, a escolha da expressão “Parto da Inteligência”, no manifesto “Exposição (...) Liga Naval de Lisboa” pode remeter para *Parto da Viola*.

¹³ Carta de Pessoa a Armando Cortes Rodrigues, 4 de Setembro de 1916 (Pessoa 2009 [1916], 400).

¹⁴ A História da Arte portuguesa nunca ignora o relacionamento de Amadeo com os artistas de *Orpheu*, mas coloca-o à distância. Ainda assim, a residência em Manhufe não o isola como se esperaria, pois revela, sobretudo quando envia um postal a Almada antes de o conhecer pessoalmente, estar a par dos desenvolvimentos do grupo de *Orpheu*. Cf. (Negreiros 2006 [1969], 325-6).

¹⁵ Clara Rocha classifica *Orpheu* como uma revista *estritamente* literária: “As revistas literárias podem inserir unicamente criação literária (por exemplo, *Orpheu*), ou então criação e colaboração ensaística (...) como acontece na Presença.” (Rocha 1985, 28).

¹⁶ A omissão não é necessariamente uma exclusão. Quando os autores não se pronunciam sobre Amadeo de Souza-Cardoso podem simplesmente estar concentrados na vertente literária, sem qualquer intenção de o rejeitar. Contudo, a ausência do pintor nesta selecção bibliográfica não deixa de ser um *sintoma* de um lugar que ainda está pouco consolidado no contexto académico, não por falta de provas de colaboração e de defensores (como Almada), mas por falta de um discurso que relacione a sua obra na produção teórica e artística que envolve a revista. Até ao momento, apenas dois estudos brasileiros (num artigo e num capítulo) o fizeram (Daunt 2007, Ferreira 2007).

pintor e a produção literária (e teórica) de *Orpheu*, uma vez que tal proposta exige uma prática interdisciplinar.¹⁷

As teorias de Fernando Pessoa sobre *Orpheu* e o Sensacionismo também pouco se coadunam com o pedestal em que Almada coloca Amadeo. Segundo Pessoa, a literatura coroa, sempre, uma hierarquização das artes (próxima das de Kant, Hegel ou de Bergson),¹⁸ enquanto a pintura nunca sai muito favorecida desses sistemas.¹⁹

Mas a versão de Pessoa é, por vezes, eclipsada pela de Almada, quer na bibliografia sobre *Orpheu* (Quadros 1989), quer nos registos da cultura geral, de um público (e para um público) não especializado nos estudos sobre *Orpheu*. No documentário dedicado ao *Livro do Desassossego* (da série *Grandes Livros*, emitida pela RTP2), sintetiza *Orpheu* em seis nomes: “Fernando Pessoa e Álvaro de Campos, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Amadeo de Souza-Cardoso, Santa-Rita Pintor.” Amadeo abafa novamente uma série de escritores que colaboraram nos números impressos.

Ambicionemos o choque de visões de *Orpheu* (Martins 1997) e as interferências das teoria/discurso nas releituras das obras literárias e plásticas, algo já concretizado por Ellen W. Sapega na aplicação do sensacionismo pessoano à literatura de Almada Negreiros (Sapega 1992) e avançado numa comparação entre Amadeo e Pessoa (Daunt 2007).

2. “Escrita na Paisagem”²⁰

Como vimos, Amadeo de Souza-Cardoso “serve”, nalguns discursos de Almada, para equilibrar o lugar da pintura na revista *Orpheu* e, conseqüentemente, para propor uma determinada via de entendimento de *Orpheu* e da Poesia. De modo a evitar que o pintor fique reduzido a um papel neutro

(algo que não é, de modo algum, desprestigiante nos moldes em que Almada o faz) torna-se, igualmente, importante alterar o prisma da discussão, recorrendo à obra de Amadeo, que pode resistir a certas projecções de Almada, aos discursos de Pessoa e à própria teoria da arte moderna. Notemos um excerto de *1915 Orpheu 1965*:

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

Este tipo diálogo não é inédito se evocarmos algumas “batalhas” entre a literatura e a pintura ao longo da história do *Ut Pictura Poesis* (Markiewicz e Gabara 1987). Embora uma primeira leitura pareça extrair da resposta de Amadeo uma defesa da inefabilidade da imagem visual, rapidamente nos apercebemos de que a anedota não é só uma competição profissional pela representação do mesmo referente. *Aquilo que Amadeo contraria não é uma descrição verbal da paisagem,²¹ mas sim um acréscimo, a narrativa épica que o escritor (muito provavelmente Pascoaes) inscreveu nas montanhas do Marão. A resposta do pintor aproxima-se, assim, de mecanismos modernistas de fuga à*

¹⁷ Os exemplos de integração de Amadeo em *Orpheu* pouco desenvolvem além da enumeração. Até ao primeiro exercício comparatista (Daunt 2007), apenas Rui-Mário Gonçalves, Bernardo Pinto de Almeida e Fernando Rosa Dias tinham fornecido algumas pistas: o primeiro viu em Amadeo algumas das sinestésias de Sá-Carneiro (Gonçalves 2006, 28); os últimos apontaram para a pluralidade em Amadeo e Pessoa (Almeida 2003 [1993], 29; Dias 2011, 83).

¹⁸ Mark Antliff demonstra como Albert Gleizes e Jean Metzinger se apropriaram de alguns aspectos de Bergson para defender a pintura, contrariando a hierarquização do filósofo, que elegia as artes auditivas — literárias ou musicais. Cf. (Antliff 1993, 65-6).

¹⁹ “Os cubistas e futuristas são também, de certo modo, precursores; mas estes infelizes, além de insuficientemente lucidos, são escravos de terem pintores e escultores entre si, de julgarem pintura e escultura artes.” (Pessoa 2009 [s.d.], 116). Almada, em “Arte e Artistas”, também irá definir uma hierarquização onde a pintura impera, mas a questão dos géneros artísticos (pintura, literatura, escultura, dança, etc.) será superada pela valorização do *espectáculo*, a *primazia da visão*: “(...) não é a pintura, não é a escultura, não é nenhuma arte especial. O que me interessa a mim é o ESPECTÁCULO! Espectáculo quer dizer ver. O Espectáculo pode estar onde quiserem, mas que esteja e que seja visto!” Entrevista a Almada conduzida por Manuel Varella e integrada em *Almada e Tudo*.

²⁰ Escrita na Paisagem é o título de um festival de *performance* e artes da terra, em Évora, criado pela Coleção B — Associação Cultural.

²¹ A propósito da grelha e da sua hostilidade à narrativa, Rosalind Krauss escreve: “Silence, exile, and cunning,” were Stephen Dedalus’s passwords: commands that in Paul Goodman’s view express the self-imposed code of the avant-garde artist. The grid promotes this silence, expressing it moreover as a refusal of speech. The absolute stasis of the grid, its lack of hierarchy, of center, of inflection, emphasizes not only its anti-referential character, but — more importantly — its hostility to narrative. This structure, impervious both to time and to incident, will not permit the projection of language into the domain of the visual, and the result is silence.” (Krauss 1986, 7)

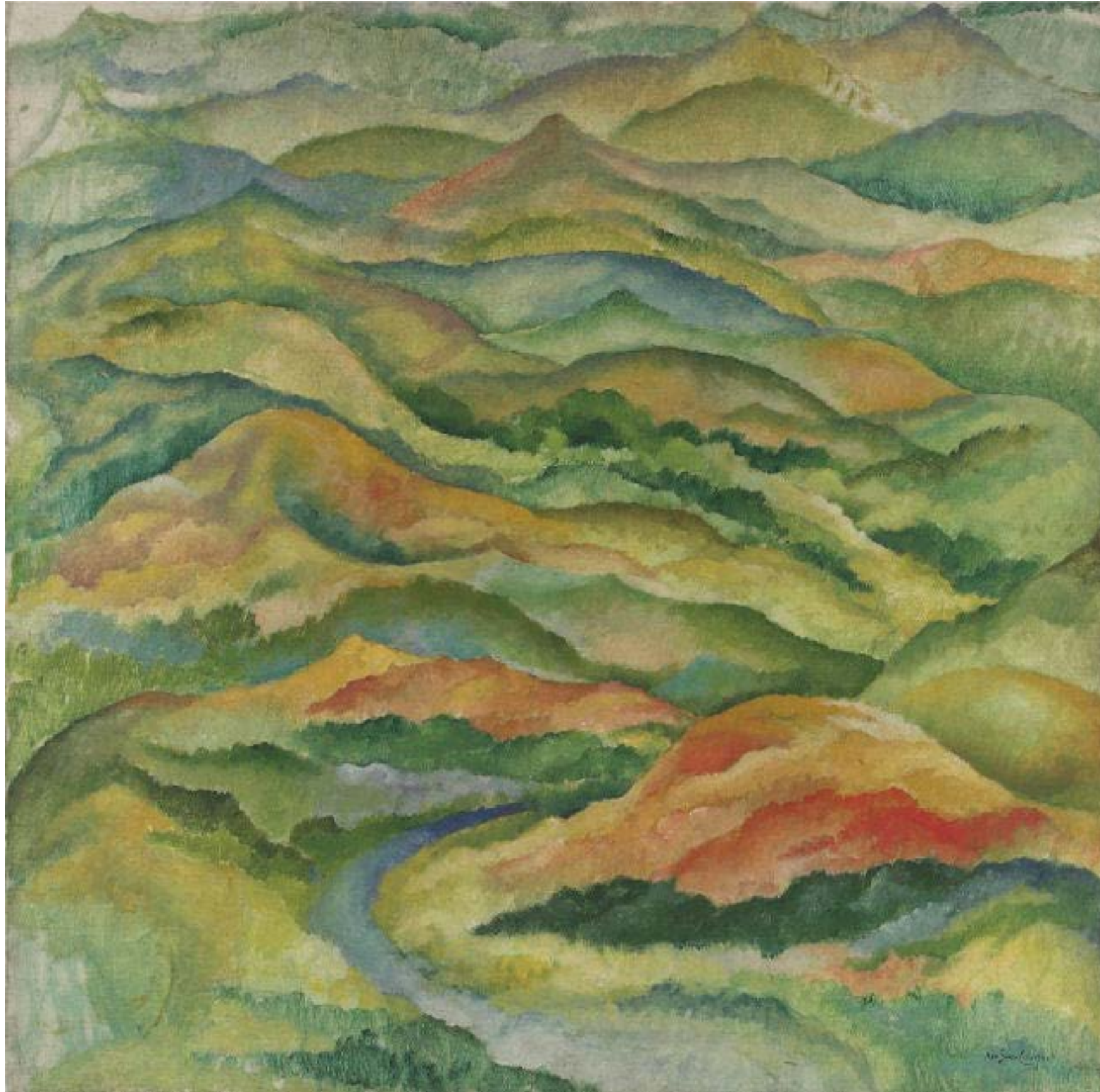


FIG. 2 Amadeo de Souza-Cardoso —Título Desconhecido (Montanhas), 1912 (CAM/FCG)

narrativa e à palavra, encaradas como ameaça num campo puramente visual, propenso a pesquisas e abordagens formalistas que tendem a valorizar a abstracção (Krauss 1986, Mitchell 1989).²²

Amadeo de Souza-Cardoso tem, efectivamente, vários quadros (sobretudo de 1913) que se coadunam com esta transição da paisagem à abstracção²³ e, na sua correspondência com Lucie, refere-se ao “estilo de linhas

[das montanhas] que dá vontade de lhes passar a mão pelo dorso”,²⁴ algo que acentua a sua sensibilidade formal [Fig. 2]. Mas será que a pintura de Amadeo se opera *estritamente* ao nível das formas e das cores? Será Amadeo *somente* “o poeta das cores” ao lado “do poeta das letras” (Mário de Sá-Carneiro), como Almada afirma?

Perante uma vasta produção que coincide com a estadia de Amadeo de Souza-Cardoso em Portugal (1914-1918) e

²² W. J. T. Mitchell sonda os mecanismos de elisão da linguagem verbal nos discursos de Clement Greenberg, Michael Fried e Rosalind Krauss sobre o Modernismo. Segundo Mitchell, a palavra torna-se presente perante a obra modernista através da teoria, ou seja, o contacto com uma pintura abstracta é, inevitavelmente, mediado pela verbalização (a escrita teórica sobre a abstracção). (Mitchell 1989).

²³ Sobre essa relação, consulte-se o catálogo da exposição *Mondrian. Amadeo. Da Paisagem à Abstracção*, que teve lugar em Serralves. (Gonçalves 2001)

²⁴ Carta de Amadeo de Souza-Cardoso a Lucie Pecetto, 1910. Espólio BA ASC 12/15.

o contacto com elementos de *Orpheu*, damos conta da sua forte preocupação com os títulos. Muitos são longos, bilingues e podem remeter para a mesma história (como *Crime Abismo Azul Remorso Físico e Mulher Decepada*, *Brisement de la Grace Croisée de Violence Nouvelle*) ou para um tópico em desenvolvimento (como *O Larápio do Quadrado Encarnado* e *A Ascensão do Quadrado Verde...*, em que uma figura abstracta dialoga com a figuração, e *Luxúria do Violino...*, *Parto da Viola...*, *Vida dos Instrumentos*, dedicados ao animismo dos instrumentos musicais). Estamos muito longe, neste caso, de uma *Composição X*, de um *Estudo Y* ou de um *Sem Título* adversos aos efeitos de ancoragem barthesiana (Barthes 2009 [1964]). E mesmo quando não há título, a palavra pode irromper, a dada altura, na tela²⁵ (algo igualmente visível no cubismo) e reconstituir narrativas, como “ENTRADA”, lançando a hipótese de se ler uma alusão à entrada na Primeira Guerra Mundial sugerida por vários signos (Leal 2010, 2013).

Seria, portanto, expectável que Amadeo, pintor modernista convocado para uma “batalha” contra a literatura permanecesse num registo abstracto, reforçando a especialidade do seu *medium* (Greenberg 1978 [1960]). Mas será que as suas opções (ou inclusões) comprometem, de alguma forma, uma atenção aos materiais, ao desenho, à paleta e aos signos visuais que *um título não prevê*? Será possível equacionar um trabalho do *texto-imagem*²⁶, capaz de enriquecer a obra em todas as suas frentes e sem cair nos preconceitos da ilustração?

O título da tela *Promontório cabeça indigo MARES D'OSSIAN rose orange* [Fig. 3] parte de um excerto das *Iluminações*, de Rimbaud:

«Du détroit d'indigo aux mers d'Ossian, sur le sable rose et orange qu'a lavé le ciel vineux viennent de monter et de se croiser des boulevards de cristal habités incontinent par des jeunes familles pauvres qui s'alimentent chez les fruitiers. Rien de riche. — La ville ! »²⁷ (Rimbaud 2010 [1886], 231)

O primeiro contacto com o quadro transporta-nos para as máscaras africanas e para a composição de planos em jogo nas guitarras de papel de Picasso.²⁸ É um traço que, apesar da explícita citação textual, muito dificilmente poderá ser menosprezado. Neste ponto, é possível adoptar duas leituras distintas ou interligá-las: uma análise formalista/estruturalista/semiótica encerrada na bibliografia predominante sobre o cubismo (Kahnweiler 1949 [1920], Greenberg 1959, Bois 1987, Krauss, 1998); a assumpção do texto como uma fonte explicativa de toda a obra (Panofsky 1989 [1955]); ou uma concatenação harmoniosa entre o trabalho verbal e plástico, entre palavra e imagem.

Ao formar o título, Amadeo extrai palavras da frase original, tornando-a altamente fragmentária e enumeradora. Três delas são cores (índigo, rosa e laranja). Deixaram de ser atributos do estreito ou da areia para preencherem planos justapostos que dominam a composição. O vislumbre da costa inglesa²⁹ e das avenidas “de cristal”, tal como

²⁵ O exemplo mais radical de inscrição da palavra na tela é *A Canção de Açude*, c. 1916 (CAM-FCG), em que Amadeo transcreve versos de uma cantiga popular de Amarante.

²⁶ “Traditional, iconographic Art History may suffer from underestimating the readerly quality of its own work. But at the same time, overemphasis on the novelty of word-and-image studies encourages the repression of the verbal aspects of traditional art history, hence making difficult the insertion of traditional work within the new paradigm. And word-and-image studies may undermine their own project in the way they accuse their predecessors of failing: The very phrase ‘word and image’ suggests that two different, perhaps incompatible things are to be shackled together; the phrase emphasizes the difference, not the common aspects of the two. This dichotomistic fallacy continues to weaken the renewal word-and-image studies promise.” (Bal 1991, 27)

²⁷ Na tradução portuguesa de Cesariny: “Do estreito de índigo aos mares d'Ossian, na areia rosa e laranja que o céu vinhento lavou, acabam de erguer-se e de cruzar-se avenidas de cristal imediatamente ocupadas por jovens famílias pobres que se alimentam do que compram nas lojas de hortaliça. Nada de grandioso. — A cidade!” (Rimbaud 1972 [1886], 70).

²⁸ Sobre a associação entre a Máscara Africana e as Guitarras em Papel de Picasso, leia-se (Kahnweiler 1949 [1920]) e (Bois 1987). Amadeo parece indicar essa relação num quadro em que a máscara e o instrumento são ligados por uma vara (*Título Desconhecido (Pintura)*, 1917), ou ao criar uma simbiose entre ambos (o animismo dos instrumentos dado pelos buracos-olhos e por características humanas ou animais que os títulos enunciam: *a Luxúria do Violino...*, *o Parto da Viola...*).

²⁹ A respeito do quadro, José-Augusto França comenta: “«Oceano» será, para Amadeo, uma aproximação fonética do «Ossian» dos românticos que baptiza, no catálogo de 1916, uma pintura a cera, em termos mitológicos que nada têm que ver com a sua diligência; a passagem terá sido feita em provável confusão ou ignorância, pelo francês «Océan» que é título assim mesmo atribuído a outras peças de então. Certos elementos caligráficos (o desenho das órbitas, da boca, das sobancelhas) são comuns a estas máscaras e marcam mesmo aquela que termina geometricamente a série.” (França 1986, 92-3) Recentemente, Fernando Rosa Dias avançou a possibilidade de Amadeo retratar rostos de pescadores nesta série “Ossian” (Dias 2011, 63).

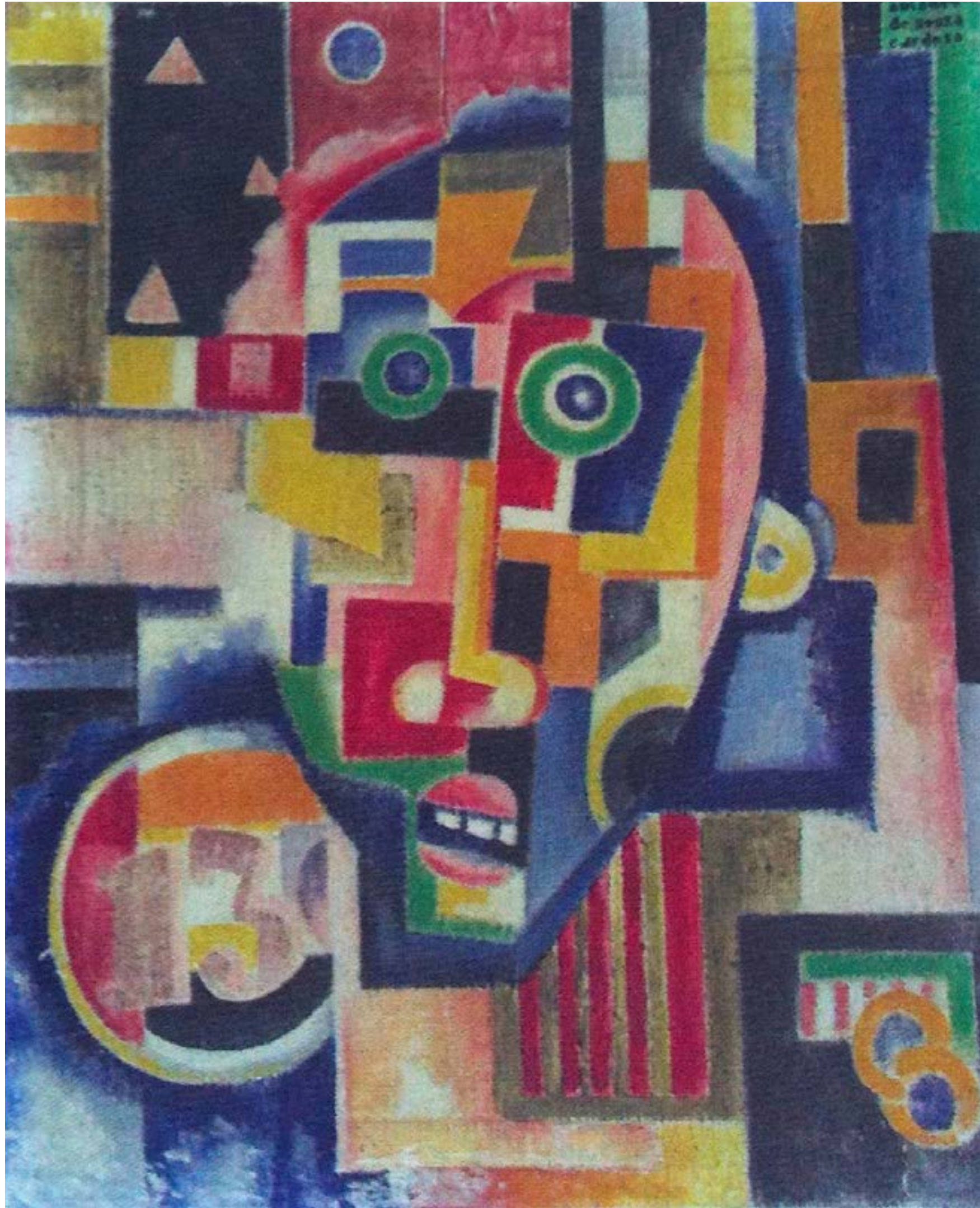


FIG. 3 Amadeo de Souza-Cardoso
— Promontório cabeça indigo
MARES D'OSSIAN Rose orange,
c. 1916 (Colecção Particular)

a representação das famílias pobres foram elididos. No entanto, os números inscritos (13 ou 130) numa circunferência atrás da máscara e outras duas pequenas circunferências alaranjadas, no canto inferior direito, podem aproximar-se de moedas,³⁰ assinalando, subtilmente, o comentário à pobreza e à riqueza que o texto admite. Leiamos outro excerto:

« **Lève la tête : le pont de bois, arqué ; les derniers potagers de Samarie ; les masques enluminés sous la lanterne fouettée par la nuit froide ; l'ondine niaise à la robe bruyante, au bas de la rivière ; les crânes lumineux dans les plans de pois — et les autres fantasmagories — la campagne.** »³¹ (Rimbaud 2010 [1886], 232)

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

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

À falta de título, todo este exercício seria impraticável, o que mostra que, em Amadeo, *é possível trabalhar com*

a narrativa e com a palavra através de escassos signos e *conciliar essa dimensão da palavra-imagem com a abstracção*, muitas vezes no fundo. A palavra, que alguns modernistas queriam riscar da tela, também pode ser uma cor. E Almada também a usa nas suas ficções: muito verde e azul.

3. O Anunciador do Relâmpago³²

Depois de propor que Amadeo de Souza-Cardoso, nos discursos de Almada, veicula uma determinada ideia de *Orpheu* e que a observação da sua obra pode lançar novas pistas sobre os desafios da pintura (resistindo às expectativas de Almada relativamente a Amadeo e a vários discursos modernistas), resta perguntar se a representação de Amadeo por Almada poderá, ainda, estar sujeita a contaminações nietzschianas.

Uma das referências mais claras à leitura de *Assim falava Zarathustra* é dada por uma carta que publica no *Diário de Lisboa*, na sequência de um desacato com Leal da Câmara durante “O comício dos «Novos»”:³³

**“Antes de fechar a carta devo dizer que tanto o senhor Leal da Câmara como quasi todos os oradores fizeram calorosa e facciosamente a apologia do século XIX, exactamente o século mais estéril, na opinião de Frederic Nietzsche, o mais evidente precursor da hora presente!!!... (...) Quando entrei em casa, a seguir ao comício intelectual, abri o *Zarathustra*, Frederic Nietzsche tinha, entretanto, escrito com o próprio punho:
«Tu deves ser o martelo, eu pus o martelo na tua mão!»
Para quê, Zarathustra? para quê, o martelo?!
«Pour cesser d’être des hommes qui frient, pour devenir des hommes qui bènissent».»³⁴**

³⁰ Existe, na colecção do CAM (FCG), uma pequena aguarela muito semelhante intitulada *Tête Ocean* [Fig. 4]. Tratar-se-á, muito possivelmente, de um esboço do quadro, visto que é pequeno e pouco preenchido. As diferenças residem na inscrição do número 13 (ou 130) num fundo branco que não se fecha num contorno circular (perdendo a sugestão da moeda), uma grelha axadrezada substitui as circunferências alaranjadas no canto inferior direito do quadro e o rosto é ferido por varas (tal como acontece nas guitarras de Amadeo).

³¹ Na tradução de Cesariny: “Levanta a cabeça: esta ponte de madeira, arqueada; as últimas hortas de Samaria; estas máscaras de iluminura sob a luz fustigada pela noite fria; a ondina tonta de vestes farfalhantes no leito do rio; os crânios luminosos nas empas de ervilhas — e as outras fantasmagorias — o campo.” (Rimbaud 1972 [1886], 70-71).

³² “Amo todos aqueles que são como pesadas gotas caindo, uma a uma, da nuvem escura que paira por cima dos homens: anunciam que vem aí o relâmpago e, como anunciadores, eles perecem. Olhai, eu sou um anunciador do relâmpago e uma pesada gota caída da nuvem: esse relâmpago, porém, chama-se super-homem.” (Nietzsche 1998 [1883-1885], 16-7).

³³ Almada Negreiros, “A reunião dos Novos”, in *Diário de Lisboa*, 21121921, p. 3.

³⁴ Outra referência a Nietzsche leva-nos à conferência “Direcção Única”: “E depois ainda veio Nietzsche e quis também ele sozinho chegar até ao Homem! e mais para lá também até ao Super-Homem, mas quem sabe? se calhar é capaz de lá ter chegado. Nós é que já nunca mais soubemos nada dele. O pobre Nietzsche, de repente, pôs-se a falar sozinho com a sua loucura.” (Negreiros 2006 [1932], 173)



FIG. 4 Amadeo de Souza-Cardoso — Tête OCEAN, 1915 (CAM-FCG)

O “homem superior” anunciado por Zaratustra viria a converter-se em inúmeras revisitações globais. Como João Barrento esclareceu, grande parte da produção artística modernista insere-se num primeiro momento de recepção nietzschiana, muito marcado por *Assim Falava Zaratustra*, por apropriações recorrentes, “abusivas”, “superficiais” e “mediadas pelo Futurismo” (Barrento 1989, 65-6). Esta

síntese leva-nos a considerar a hipótese de ler, no manifesto da *Exposição na Liga Naval de Lisboa* e na dedicatória de *K4 O Quadrado Azul*,³⁵ um Amadeo de Souza-Cardoso “génio-herói”³⁶ (não muito distante de uma reconfiguração de um “homem superior”), que desperta a “pátria entrevada” e anacrónica para o século XX, através da sua obra:

“Algumas das raras energias mal comportadas que ainda assomam à tona d’água pertencem alucinadamente a séculos que já não existem e quando Um Português, genialmente do século XX, desce da Europa, condoído da pátria entrevada, para lhe dar o Parto da sua Inteligência (...).³⁷ Pois, senhores, a Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa é o documento conciso da Raça Portuguesa do Século XX.” (Negreiros 2006 [1916], 19)

Outros autores, como Mark Antliff e Patricia Leighton (Antliff 1993, 63; Antliff e Leighton 2008, 152-3), relembram que certas apropriações do super-homem nietzschiano (e de algumas reflexões sobre os artistas em *A Vontade de Poder*)³⁸ podem favorecer uma concepção elitista dos artistas, superiores por criarem novos valores, ou melhor, novas condições perceptivas (Antliff 1993, 43). Num registo mais crítico (diferente dos níveis de idolatria do manifesto de Almada), Albert Gleizes termina um artigo em defesa de Jean Metzinger citando um excerto de *Zaratustra*:

“I have refrained, in this study of an artist whose efforts are dear to me, from trying to write literature. I wanted to speak simply as a painter about a painter, and I took little care in shaping my sentences. (...)

³⁵ “A Amadeo de Souza-Cardoso substantivo ímpar 1, o detentor da Apologia Masculina, o que me possui em tatuagem azul na sensibilidade, o Amante preferido da Luxúria e do Vício. (Vide génio Pintor).” (Negreiros 2002 [1917], 57)

³⁶ Em “Cuidado com a Pintura”, Almada afirma: “A pintura é a verdadeira arte para heróis. Aí ou se morre ou se vence, ninguém se acomoda. E para tornar ainda mais heróica a pintura estamos nos dias de hoje, esta idade violenta onde terminou uma época e onde começa triunfante a seguinte.” (Negreiros 2006 [1934], 234). Sobre “Cuidado com a Pintura”, consulte-se a comunicação “Cuidar da Pintura”, apresentada por Mariana Pinto dos Santos, no Colóquio Internacional Almada Negreiros.

³⁷ Osvaldo Manuel Silvestre vê, em Amadeo, uma “figura redentora” que compensa o esquecimento do passado (Silvestre 1990, 133), o “símbolo” do nascimento (“parto”) de uma geração “anti-histórica” (Silvestre 1990, 125).

³⁸ “Our religion, morality, and philosophy are decadence forms of man. The countermovement: art.” (Nietzsche 1968, [1888], 419).

In spite of that, I will apologize, and will conclude with a quotation I culled from Nietzsche's *Thus Spake Zarathustra*, and which I find admirably suited for the situation:

“But this is the truth: the Righteous must be Pharisees, they have no choice.

“The Righteous must crucify the man who invents his own virtue for himself, this is the truth.

It is the creator they hate the most, the man who breaks the tablets and the old values, the breaker, it is him they call ‘criminal.’

“For the Righteous cannot create; they are always the beginning of the end.

“They crucify the man who writes new values, they sacrifice the future for themselves. (...)

And is that not why Metzinger, who brings us so many new values — and not just him, but also those having similar aspirations — must expect only a relentless opposition on the part of the Righteous, critics and artists who, powerless to create, keep the men they ought to lead toward the future in a state of sweet drowsiness and satisfied beatitude?” (Gleizes 2008 [1911], 151-2)

Tanto Osvaldo Manuel Silvestre, Américo Enes Monteiro e António Azevedo identificaram tópicos nietzschianos em Almada (Silvestre 1990,³⁹ Azevedo 2005, Monteiro 1997), mas essa aplicação só transitou de forma subtil para o panegírico de Amadeo de Souza-Cardoso numa insinuação de José-Augusto França:

“A ‘pátria portuguesa do século XX’, cuja necessidade Almada proclamava, e que, menos cronologicamente, Pessoa-Álvaro de Campos exigia incarnada num ‘super-Camões’ nietzscheano, tinha afinal a realidade possível na pintura de Amadeo e na pintura de Santa-Rita” (França 1991 [1979], 36).

Seria forçado defender que França encontra laivos nietzschianos nos textos de Almada sobre Amadeo, mas não deixa de sugerir uma relação entre o supra-Camões e os pintores de *Orpheu*. Mas um vislumbre camoneano pode,

como Helmut Wohl sugeriu (Wohl 1982, 172-173), constar no manifesto da Exposição na Liga Naval: “a Descoberta do Caminho Marítimo para Índia é menos importante que a Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa.” (Almada 2006 [1916], 20) Perante a analogia, a exposição de Amadeo, capaz de reactivar a Descoberta, ganha uma dimensão épica para o século XX português. Com isto, não estará Almada a assumir para si o *papel de narrador de uma gesta (ou a dialogar com ela)* sempre que homenageia Amadeo, quando revisita os *Lusíadas*, em “Histoire du Portugal par Cœur”, e quando tece as considerações finais de “Arte e Artistas”?

“Uma colectividade [em harmonia com a pintura de Nuno Gonçalves] donde saiu o Génio do Mar, Vasco da Gama, o maior marinheiro do Mundo; o Génio das Letras, Luís de Camões, autor do mais perfeito poema colectivo do Ocidente; e o Génio da Pintura [Nuno Gonçalves], de quem estamos falando.” (Negreiros 2006 [1932], 211).

Perante este percurso, muito longe de esgotar o potencial dos discursos e das obras, conclui-se que Almada Negreiros assume um papel activo na construção de representações de Amadeo de Souza-Cardoso e da revista modernista (tratados isoladamente, no início, e convergindo, a partir de 1965); que a sua versão de *Orpheu* está sujeita a alterações e se modela em função das lacunas da crítica; que a sua defesa da pintura de Amadeo se aproxima, nalguns momentos, de um discurso modernista que exclui a palavra do seu campo de actuação (algo que a obra do pintor pode contrariar); e, finalmente, que a representação de Amadeo de Souza-Cardoso, no manifesto de 1916, não será indiferente a um eco nietzschiano propenso à sobrevalorização dos artistas. Importa sublinhar que sempre que Amadeo de Souza-Cardoso é remetido para a história de *Orpheu* o devemos, em grande parte, à *visão* de Almada.

³⁹ Nas palavras de Osvaldo Manuel Silvestre: “Passa-se então a uma segunda fase, já de teor injuntivo, na qual se exorta a geração à experiência vital intensa, numa palavra, à plenitude: “Insultai o perigo. (...) / Divinizai o Orgulho. / Rezai a Luxúria (...) / Tentai vós mesmos o Homem Definitivo”. Tanto o homem definitivo como o homem completo, paradigmas da plenitude, são claros avatares do Super-Homem nietzschiano, filósofo ao qual Almada vai buscar afinal os elementos fundamentais — estilemas, símbolos, filosofemas — para a constituição das suas retóricas que estruturam os seus textos.” (Silvestre 1990, 139)

BIBLIOGRAFIA

- ALGE, Carlos D'. 1989. *A Experiência Futurista e a Geração de Orpheu*. Lisboa: ICALP.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. 2003 [1993]. "O Futurismo em Portugal". in *Pintura Portuguesa no Século XX*. Porto: Lello, pp. 23-41.
- ALMEIDA, Emília Pinto de. 2010. Para a consideração de um plano de criação poética na obra de Mário Cesariny. (Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Filosofia, área de especialização em Estética). Retirado a 9-06-2013, de <http://hdl.handle.net/10362/5251>
- ANTLIFF, Mark. 1993. "Du Cubisme between Bergson and Nietzsche". *Inventing Bergson*. Princeton: Princeton University Press, pp. 39-66.
- ANTLIFF, Mark e Leighton, Patricia (eds.). 2008. *A Cubism Reader. Documents and Criticism, 1906-1914*. Chicago: The University of Chicago Press.
- AZEVEDO, António. 2005. *Pessoa e Nietzsche: Subsídios para uma leitura intertextual de Pessoa e Nietzsche*. Lisboa: Instituto Piaget.
- BAL, Mieke. 1991. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge: University Press.
- BARRENTO, João. 1989. "Nietzsche e a literatura do século XX". *Vértice*, II série, n.º 20, (Novembro 1989), pp. 6371.
- BARTHES, Roland. 2009 [1964]. "Retórica da Imagem". *O Óbvio e o Obtuso*. Isabel Pascoal (trad.). Lisboa: Edições 70, pp. 27-45.
- ANTLIFF, Mark. 1993. "Du Cubisme between Bergson and Nietzsche". *Inventing Bergson*. Princeton: Princeton University Press, pp. 39-66.
- BOIS, Yve-Alain. 1987. "Kahnweiler's Lesson". *Representations*, n.º 18, pp. 33-68 (Primavera 1987). Retirado a 10-04-2012, de <http://www.jstor.org/stable/3043750>
- CARDOSO, António. 1998 [1996]. "Amadeo e Almada, substantivos ímpares e a cúmplice modernidade", *Colóquio Internacional Almada Negreiros / A descoberta como necessidade*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.
- CASTRO, E. M. de Melo e Castro. 1987 [1980]. *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*. Lisboa: ICALP.
- DIAS, Fernando Rosa. 2011. *Ecossistemas Expressionistas na Pintura Portuguesa: Entre Guerras (1914-1940)*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- DAUNT, Ricardo. 2007. "Amadeo de Souza-Cardoso e Fernando Pessoa: simultaneísmo órfico e interseccionismo: aproximações." *Vértice*, v. 186, pp. 51-60.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. 2007. *A Mensagem e a Imagem: Literatura e Pintura no Primeiro Modernismo Português*. Recife: Editora Universitária UFPE.
- FRANÇA, José-Augusto. 1986 [1957/1974]. *Amadeo & Almada*. Venda Nova: Bertrand.
- FRANÇA, José-Augusto. 1991 [1979]. *O Modernismo na Arte Portuguesa* (3ª edição). Lisboa: ICALP.
- FRANÇA, José Augusto. "O Significado Histórico do Orpheu (1915-1975)". *Colóquio/Letras*, n.º 26, Julho 1975, pp. 17-8.
- FREITAS, Helena de. 2008. *Amadeo de Souza-Cardoso. Catálogo Raisonné: Pintura*, vol. II, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Assírio & Alvim.
- GALHOZ, Maria Aliete. 1979. "Para uma «Diversidade na História de Orpheu»". *Orpheu 2*. Ática, pp. VII-LXVII.
- GALHOZ, Maria Aliete. 1971 [1959]. *Orpheu*. Lisboa: Ática.
- GALHOZ, Maria Aliete. 1979. *Orpheu 2*. Lisboa: Ática.
- GLEIZES, Albert. 2008 [1911]. "Art and its Representatives: Jean Metzinger". *A Cubism Reader. Documents and Criticism, 1906-1914*. Chicago: The University of Chicago Press, 145-152.
- GONÇALVES, Cláudia (coord.). 2001. *Mondrian. Amadeo: Da Paisagem à Abstracção*. Porto: Asa.
- GONÇALVES, Rui Mário. 1988. "1910-1918. Humorismo. Futurismo. A ânsia de originalidade." *História da Arte em Portugal: Pioneiros da Modernidade*, vol. 12. Lisboa: Alfa.
- GONÇALVES, Rui Mário. 2006. *Amadeo de Souza-Cardoso: A ânsia de originalidade*. Lisboa: Caminho.
- GREENBERG, Clement. 1959. "Collage". Consultado a 12-01-2014, de <http://www.sharecom.ca/greenberg/collage.html>
- GREENBERG, Clement. 1960. "Modernist Painting". Consultado a 12-01-2014, de <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>
- JÚDICE, Nuno. 1986. *A Era do Orpheu*. Lisboa: Teorema.
- KAHNWEILER, Daniel Henry. 1949 [1920] "The rise of Cubism." Consultado a 09-02-2014, de <https://archive.org/stream/riseofcubism00kahn#page/n11/mode/2up>
- KRAUSS, Rosalind. 1986. "The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths". Consultado a 20-12-2013, de web.mit.edu/allanmc/www/kraussoriginality.pdf
- KRAUSS, Rosalind. 1998. *The Picasso Papers*. London: Thames & Hudson.
- LEAL, Joana Cunha. 2010. "Uma Entrada para Entrada: Amadeo, a Historiografia e os Territórios da Pintura." *Intervalo*, n.º 4, pp. 138-158. Retirado em 2011, de: http://www.academia.edu/208717/Uma_entrada_para_Entrada._Amadeo_a_historiografia_e_os_territorios_da_pintura
- LEAL, Joana Cunha. 2012. "Apropriação, Deslizamento, Deslocação. (Sobre a Representação na Pintura de Amadeo de Souza-Cardoso)". *Revista de História da Arte n.º 10: Práticas da Teoria*. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- LEAL, Joana Cunha. 28 Maio 2013. "Trapped bugs, rotten fruits and faked collages: Amadeo Souza Cardoso's troublesome modernism." *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*. Retirado a 29-05-2013, de: <http://dx.doi.org/10.1080/00233609.2013.794859>
- LISBOA, Eugénio. 1986 [1980]. *Poesia Portuguesa do Orpheu ao Neo-Realismo*. Lisboa: ICALP.

- MARKIEWICZ, Henrick & Gabara, Uliana. 1987. "Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem." *New Literary History*, Vol. 18 (n.º 3), pp. 535-558. Retirado a 12-07-2013, de: <http://www.jstor.org/stable/469057>
- MARTINS, Fernando Cabral. 1997. "Fernando Pessoa no Tempo da Arte Moderna." *Arte Moderna no Tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940* (coord. Paulo Henriques), Zurich: Edition Stemmler, pp. 29-33.
- MITCHELL, W. J. T. 1989. "Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language." *Critical Inquiry*, vol. 15 (n.º 2), pp. 348-371. Retirado a 12-07-2013, de: <http://www.jstor.org/stable/1343589>
- MONTEIRO, António Enes. 1997. "Almada Negreiros". *A Recepção da Obra de Friedrich Nietzsche na Vida Intelectual Portuguesa (1892-1939)*. Dissertação de Doutoramento em Cultura Alemã apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 352-4.
- MORNA, Fátima de Freitas. 1987 [1982]. *A Poesia de Orpheu*. Lisboa: Comunicação.
- NEGREIROS, José de Almada. "A reunião dos Novos", *Diário de Lisboa*, p. 3.
- NEGREIROS, José de Almada. *1915 Orpheu 1965*. Lisboa: Ática.
- NEGREIROS, José de Almada. 1992. *Ensaíos*. Coleção Obras Completas de Almada Negreiros. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- NEGREIROS, José de Almada. 1997. "Amadeo de Souza-Cardoso". *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 1075-1079.
- NEGREIROS, José de Almada. 2002. *Ficções*. Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos (ed.). Lisboa: Assírio & Alvim.
- NEGREIROS, José de Almada. 2006. *Manifestos e Conferências*. Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos, Sara Afonso Ferreira (ed.). Lisboa: Assírio & Alvim.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1968 [1888] "The Will to Power as Art". *The Will to Power*. Walter Kaufmann & R. J. Hollingdale (trad.). New York: Vintage Books Edition, pp. 419-453.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1998 [1883-1885]. *Assim Falava Zaratustra*. Paulo Osório de Castro (trad.). Lisboa: Relógio d'Água.
- PANOFSKY 1989 [1955] "Et in Arcadia Ego". *O Significado das Artes Visuais*. Lisboa: Presença, pp. 185-199.
- PESSOA, Fernando. 2009. *Sensacionismo e Outros Ismos*. Jerónimo Pizarro (ed.). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- QUADROS, António. 1989. *O Primeiro Modernismo Português: Vanguarda e Tradição*, Mem-Martins: Publicações Europa-América.
- RIMBAUD, Arthur. 2010 [1886], «Illuminations». *Poésies. Une Saison en Enfer. Illuminations*. Louis Forestier (ed.). Paris: Gallimard, pp. 205-244.
- RIMBAUD, Jean-Arthur. 1972 [1886] *Iluminações. Uma cerveja no inferno*. Mário Cesariny (trad.). Lisboa: Estúdios Cor.
- ROCHA, Clara Crabbé. 1985. *Revistas Literárias do Século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- SAPEGA, Ellen W. 1992. *Ficções Modernistas: Um Estudo da Obra em Prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: ICALP.
- SARAIVA, Arnaldo (ed. e prefácio). 1984. *Orpheu 3*. Lisboa: Ática.
- SENA, Jorge de. 1982. [1954] "Orpheu". *Fernando Pessoa e Cª heterónima: estudos coligidos*. vol 1. Lisboa: Edições 70, pp. 99-107.
- SILVA, Raquel Henriques. 1999. "Os Anos do Orpheu e do Portugal Futurista". *História da Arte Portuguesa*, vol. 3. Paulo Pereira (dir.). Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 372-377.
- SILVA, Manuela Parreira da. 2008. "Orpheu". *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Fernando Cabral Martins (coord.). Lisboa: Caminho, pp. 564-568.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. 1998 [1996]. "Um pintor e dois olhares: Amadeo entre Almada e Mário Cláudio". *Colóquio Internacional Almada Negreiros / A descoberta como necessidade*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.
- SILVESTRE, Osvaldo. 1990. "Almada Negreiros: amnésia e vanguarda". *A Vanguarda na Literatura Portuguesa: O Futurismo*. Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 124-140.
- WOHL, Helmut. 1982. "The short happy life of Amadeo de Souza-Cardoso". *Fernando Pessoa: The Man who never was*. Providence: Gávea-Brown.

Filmografia

- Almada e Tudo*. Realizado por Manuel Varella. Dulce Simões (prod.). 1996.
- Série Grandes Livros. Episódio 8*. Realizado por João Osório. Companhia das Letras (prod.). 2009.



—
José de Almada Negreiros no
Castelo dos Mouros, Sintra, [196-]