

## BREVES NOTAS DE APROXIMAÇÃO ENTRE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E AMADEO DE SOUZA-CARDOSO

Viviane Vasconcelos\*

O artista Amadeo entre nós se planta, na construção que o tempo vai estoirando, com toda a certeza que advém de ter vida vivida, cronologia que nada pode abalar. Há anos que falamos dele, até nos saturarmos de assim o trazermos no convívio de quem não lhe pertence, atribuindo-lhe uma astúcia nossa. (CLÁUDIO, 1984, p. 26)

Falar de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) e de Amadeo de Souza-Cardoso (1897-1918) será, de alguma maneira, sempre uma retomada de contextos que unem os dois artistas, como o fato de terem pertencido à primeira geração de modernistas portugueses ou de terem deixado importantes obras, apesar das mortes precoces. Após estudos fundamentais nas áreas da Literatura e da Artes Plásticas, podemos mencionar, ainda, determinados elementos que parecem convergir, a exemplo da plasticidade do texto de Sá-Carneiro ou dos objetos que sintetizam a busca pelo movimento e pelas sensações dos quadros de Amadeo de Souza-Cardoso. Almada Negreiros foi um dos primeiros a destacar o diálogo e a afirmar do lirismo que havia nas duas obras:

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 arte não precoce. Os dois mundos da Poesia actuante em que o protagonista é o autor, e não ficção. Ceifados ambos. A Mário de Sá Carneiro já não lhe era possível mais, senão o mal-menor da grande obra que sucede e fica aquém, e é sempre quase o grito inicial da espontaneidade. Ele recusa a grande-obra. A Amadeo de Souza Cardoso é a vida que lhe recusa a grande-obra por ele mesmo anunciada em grito de poeta mobilizado “cantor-de-dia na alegria do mundo”. “Amadeo de Souza Cardoso é a primeira descoberta de Portugal no século XX”, escreveu-se a tempo, em vida do pintor. Havia de terem sido entre nós estes dois gritos de Poesia. Foram eles. Depois deles prosseguiu o grande-frete da Poesia: fazer do antigo o novo, do actual o princípio, o eternamente presente, o constantemente perfectível (...) (NEGREIROS, 1997, p.1075)

Vale repetir as últimas considerações do fragmento citado: “fazer do antigo o novo, do actual o princípio, o eternamente presente, o constantemente perfectível”. Ao dizer que às futuras gerações cabe retornar a Amadeo e a Sá-Carneiro porque foram os dois “gritos” do século XX, Almada oferece um lugar de incessante reflexão àqueles que

---

\* Doutora em Letras pela Universidade Federal Fluminense – UFF e Professora Adjunta do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

dedicaram grande parte da obra à investigação de categorias infinitas, como o tempo. De algum modo, o trecho contido na epígrafe do livro *Amadeo* (1984), de Mário Cláudio, também ratifica a ideia da relevância artística de Amadeo para a história por meio da ideia da construção de um tempo que vai se expandindo ou “estoirando”.

No artigo “Moderno e Pós-Moderno em diálogo na Literatura Portuguesa”, a professora e pesquisadora Maria Theresa Abelha Alves destaca, a partir da observação de Jacinto do Prado Coelho sobre o verbete “Modernismo”, elaborado para o Dicionário de Literatura, que “no Modernismo a literatura se conjugou com as artes plásticas” (ALVES, 2002, p.162). Para além da plasticidade, que ocorre nas duas obras, por exemplo, por meio do cromatismo, e do lirismo, a exemplo da sinestesia, analisaremos, brevemente, como ocorre a aproximação entre os dois artistas a partir da leitura do poema “Escavação” e do quadro “Entrada”.

“Escavação”, datado de maio de 1913 e publicado no livro “Dispersão” (1914), provoca questionamentos acerca da existência e da identidade do eu lírico que resultam em uma busca desenfreada por soluções nunca conquistadas. “Escavação”, em tese, nos remete, no seu campo semântico, à procura, à ideia de ruína, a um tempo saturado de possibilidades. Tarefa árdua que prevê, ainda, a ideia de uma cidade destruída ou de uma realidade a ser desbravada, se compreendermos a construção da identidade do homem como metonímia do único espaço possível de conhecimento, sempre provisório, na modernidade. A principal tarefa, portanto, será a investigação, o ato de abrir cavidade, de tirar da terra, uma navegação, aparentemente sem rumo, que encontra uma saída na criação, que é efêmera, e reconduz o sujeito ao lugar de partida/chegada. A consciência antecipada do processo decadente, representado pelo movimento de descida e pela cor cinza, não impede que haja uma recondução, ainda que duvidosa, expressa para palavra “princípio”. O lugar intermediário, tão frequentemente anunciado nos estudos sobre a obra de Sá-Carneiro, está também representado pelo cinza, cor entre o branco e o preto, mas que pode assumir características das duas cores, isto é, ter mais atributos do preto ou do branco. Ainda em relação ao cinza, a ideia de estar entre uma cor e outra, portanto, pode ser lida como uma desesperança ou neutralidade, que interromperia o movimento, porém é capaz de engendrar as duas possibilidades semânticas das cores que lhe dão origem.

Numa ânsia de ter alguma **cousa**,  
 Divago por mim mesmo a procurar,  
 Desço-me todo, em vão, sem nada achar,  
 E a minh’alma perdida não **repousa**.

Nada tendo, decido-me a criar:  
 Brando a espada: sou luz **harmoniosa**  
 E chama genial que tudo **ousa**  
 Unicamente à força de sonhar..

Mas a vitória fulva esvai-se **logo**...  
 E cinzas, cinzas só, em vez do **fogo**...

- Onde existo que não existo em mim?

.....  
 .....

Um cemitério falso sem **ossadas**,  
 Noites d'amor sem bôcas **esmagadas** –  
 Tudo outro espasmo que princípio ou fim...<sup>1</sup>

Em relação ao sentido das palavras, muitos vocábulos retornam à ideia do título: procurar, achar, criar e sonhar. Esses verbos, em momentos diferentes do poema, indicam que uma das saídas para o labiríntico percurso é a criação e o sonho, mas, no fim, por serem saídas provisórias, também se configuram como um retorno ao mesmo problema da busca. Palavra e imagem, no poema de Sá-Carneiro, parecem estar em uma luta permanente entre si e com o mundo que procuram revelar. Como ressaltou Vergílio Ferreira, toda a dificuldade da literatura existe por ser: “(...) a forma mais difícil ou problemática da arte porque o apelo do indizível se sente aprisionado na rede do dizível, o máximo ou irreduzível de si, que é o absoluto de si, se sente limitado no redutível do que diz (FERREIRA, 1988, p.16)”.

Alfredo Margarido, no texto “O Cubismo apaixonado de Mário de Sá-Carneiro” (1990), publicado na Colóquio Letras, afirma que não é difícil identificar a existência da pintura cubista em alguns poemas de Mário de Sá-Carneiro, ainda que, segundo o autor, “não encontremos ainda nenhuma referência explícita a uma adesão” (1990, p.94). No artigo, Margarido analisa que o poeta se identificava com as bases do movimento cubista, mas, por vezes, parecia não defender de forma veemente as características artísticas. Como nota Margarido, ao citar a correspondência entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, datada de 10 de março de 1913, Sá-Carneiro parece, inicialmente, acreditar no cubismo, mas não nas obras dos pintores até aquele momento. Escreve Sá-Carneiro:

(...) Confesso-lhe, meu caro Pessoa, sem estar doido, eu acredito no cubismo. Quer dizer: acredito no cubismo, mas não nos quadros cubistas até hoje executados. Mas não me podem deixar de ser simpáticos aqueles que, num esforço, tentam em vez de reproduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas mais ou menos nuas – antes, interpretar um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação do ar, etc.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.754)

De alguma maneira, aproximando o poema “Escavação” da observação feita pelo poeta, podemos chegar a uma mesma concepção acerca da consciência artística. Se ousar parece ser tudo o que resta ao artista, Sá-Carneiro confirma que a criação, embora nunca defina um espaço definitivo para a busca à qual o sujeito poético se refere, oferece, ao menos, uma luz, uma cor ou uma brecha. Nesse sentido, o poema aponta

<sup>1</sup> Grifos nossos.

para um dos aspectos do cubismo compreendidos pelo poeta, pois aborda a necessidade da tentativa de expressão de um sonho, de um estado subjetivo, de uma imagem. De registro essencialmente visual, outros poemas refletirão acerca da fragmentação como um elemento substancial de ponto de partida. Depreende-se daí, dessa visão sobre o fazer estético, a existência de um texto poético marcado pela necessidade do movimento e, por conseguinte, pela constatação de uma impossibilidade, como afirma Vergílio Ferreira. Essa forma de realização do trabalho poético, que recorre a diferentes estratégias, como a elaboração de imagens potentes que apoiam a ideia de êxtase angustiada e incompletude, parecem mais evidentes em outros poemas, assim como a própria ideia de uma pintura cubista. No entanto, é justamente em Escavação que pode ser lida uma espécie de síntese teórica dos princípios que poderiam unir a arte cubista e a literatura. O poeta não chegou a ter conhecimento dos impactos posteriores que arte cubista provocou no século XX, mas percebia que havia um princípio, uma forma ou um método.

Parece-nos relevante recorrer ao pensamento de Maurice Blanchot, no texto “A literatura e a experiência original” (2008) quando se detém especificamente à questão da preocupação com a origem da obra de arte e afirma que ela está relacionada com o insucesso e com êxito, que não é algo que possa ser compreendido sob a perspectiva do trabalho edificante e que depende da voz de um homem. Ao contrário, a obra de arte faz-se ouvir, “embora dizendo os deuses, diz algo e mais original que eles, diz a privação dos deuses que é o Destino deles, diz, aquém do Destino, a sombra onde reside sem sinal e sem poder”. (BLANCHOT, 2008, p.253). A experiência derivada dessa concepção se transforma em busca pela essência ou pela origem da obra e reforça que a arte é invisível, “mais anterior do que aquilo de que fala e mais anterior do que ela mesma”. (BLANCHOT, 2008, p.254). Esse movimento de subtração, acrescenta Blanchot, potencializa, contraditoriamente, a obra e a torna menos presente, mas potente. Mais adiante na sua análise, Blanchot afirma que a busca pela compreensão da obra é infinita, pois é característico da origem “ser sempre velada por aquilo que ela é a origem” (BLANCHOT, 2008, p.255). É por meio da dissimulação e do que se mantém permanentemente escondido que a arte consegue manter essa lei secreta que define sua existência:

Por que a aliança tão íntima da arte e do sagrado? É porque, no momento em que a arte, o sagrado, o que se mostra, o que se esconde, a evidência e a dissimulação se permutam sem descanso, se chamam e se apreendem onde, entretanto, só se realizam como abordagem do inapreensível, a obra encontra a profunda reserva de que necessita: escondida e preservada pela presença do deus, protegida e reservada de novo por essa obscuridade e essa distância que constitui seu espaço e que ela suscita como para alcançar o dia. É essa reserva que lhe permite, então, dirigir-se ao mundo sem deixar de se reservar, de ser o começo sempre reservado de toda a história”. (BLANCHOT, 2008, p.254)

Ora, tanto na carta destinada a Fernando Pessoa quanto no poema, a busca por uma origem da criação se confunde com a procura por si mesmo. Alfredo Margarido ainda ressalta, no referido artigo, que Sá-Carneiro, por meio das influências do final do século XIX, também mencionava o mistério como uma das características da arte, re-

velado em muitas obras, como na sua narrativa, “A Confissão de Lúcio”, mas já era influenciado pelos estilos do início do século XX. Se levarmos em consideração os caminhos percorridos pelo sujeito lírico do poema, a crença pessoal do poeta no cubismo e toda a plasticidade da obra de Sá-Carneiro, como podemos refletir acerca da influência de um cubismo? Em outras palavras, de que forma o cubismo pode estar presente, aproximando Mário de Sá-Carneiro e Amadeo de Souza-Cardoso?

Pensemos em um quadro de Amadeo de Souza-Cardoso como “Entrada”, de 1917, e no movimento, por vezes cingido, observado também em poemas de Sá-Carneiro. É a cor que possibilita, muitas vezes, o movimento em quadros como “Entrada”, por exemplo, que se assemelha ao “onde” do verso de Sá-Carneiro, advérbio de lugar que indica o impreciso: “- Onde existo que não existo em mim?”. “Escavação” e “Entrada” permitiriam a visualização de espaços, de caminhos que ainda serão percorridos ou encontrados. O quadro insere a colagem que, segundo Clement Greenberg (2013), foi um “dos pontos de inflexão mais importantes na evolução do cubismo, e portanto em toda a evolução da arte moderna deste século” (GREENBERG, 2013). Na análise de Rui-Mário Gonçalves, disponível no portal e-Cultura, “Entrada” é um representante das características mais fundamentais do cubismo, que se preocupava com uma nova sintaxe muito mais do que com um ineditismo vocabular. Segundo o pesquisador, a obra possui um excesso de sentidos que podem ser percebidos pelos objetos e pelas cores: a colagem de vidros, as cores, a viola, o violino, os frutos, a indicação do espumante, permitida pela palavra Brut, a marca do perfume Brut 300, as diferentes matérias, lisas ou ásperas.



Entrada, 93,5 cm X 76 cm, 1917, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão de Lisboa.

Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), segundo os críticos, é um dos primeiros pintores de Portugal a se interessar pelos movimentos artísticos das vanguardas do século XX, quando, naquela altura, os artistas portugueses estavam ligados aos impressionistas ou se vinculavam a uma visão mais próxima do sentido das academias. Nos anos iniciais da década de 1910, Amadeo se aproxima do casal Sônia e Roberto Delaunay. Aquela, designer e artista russa que influenciou grande parte do século XX, pois morre em 1979; este, pintor parisiense, cubista e um dos primeiros a fazer uma arte abstrata. O artista português teve contato com diversos movimentos e artistas, mas nunca se filiou especificamente a um único. De acordo com Joana Cunha Leal (2010), no artigo “Uma Entrada para Entrada. Amadeo, a historiografia e os territórios da pintura”, um consenso que parece haver em relação à obra de Amadeo é a influência da Primeira Guerra na sua obra. “Entrada”, de acordo com a pesquisadora, também possui referências ao contexto histórico, como o troco de 3.000 francos dados a um homem que denunciou Sonia Delaunay por ter supostamente dado uma informação aos submarinos alemães. Ainda no artigo de Joana Leal, destacamos a observação que faz acerca da análise de Pedro Lapa sobre a pintura de Amadeo: “Para o autor, a pintura de Amadeo, pois, partilha a capacidade das vanguardas de analisar os seus próprios processos de significação (LEAL, 2010, p.146). Nesse sentido, na medida em que aponta uma entrada, não há um lugar a ser indicado, porém um conjunto de possibilidades que tenta ser exposto ao mesmo tempo, a exemplo do que ocorre com o poema de Sá-Carneiro. Pedro Lapa enfatiza que há uma necessidade de consciência do fazer estético, antes mesmo de toda uma teoria, que viria décadas depois, sobre o fazer estético. Essa reflexão parece estar também na observação de Sá-Carneiro sobre o cubismo, que seria muito do que a expressão artística resultante de outros movimentos de vanguarda.

No artigo “Margens Portuguesas do Simbolismo”, Fernando Cabral Martins analisa o Simbolismo português em um sentido mais amplo e afirma que Sá-Carneiro “vê todo o universo invadido por fogos fátuos, pois passa a ser a partir das palavras que o mundo existe, variável, ambíguo, obscuro, errante ou apoteótico como só as palavras o criam” (MARTINS, 2003, p.186). A definição do autor parece servir também à obra de Amadeo, pois o que está em jogo é o símbolo, representado de diversas maneiras, como também a capacidade de esvaziá-lo, a ambiguidade provocada pela profusão de sentidos e referências, o retorno à escavação ou à entrada. Transitando entre muitas escolas e movimentos, os artistas pareciam ter a consciência de que era preciso criar uma nova linguagem para o contexto histórico e artístico no qual viviam naquele período, porém essa análise crítica só seria desenvolvida anos depois.

Clement Greenberg (2013) dirá que é a colagem, o elemento fundamental do cubismo, tanto do analítico quanto do sintético, será um dilema, inicialmente, para Braque e Picaso e para outros artistas, pois eles precisavam “escolher entre a ilusão e a representação (GREENBERG, 2013, p.101). A representação da profundidade, por exemplo, poderia anular a inserção dos relevos e dos objetos. Para o autor, “o figurativo só poderia ser restaurado e preservado sobre a superfície plana e literal, agora que a

ilusão e o representacional haviam se tornado (...) excludentes (GREENBERG, 2013, p.101). A solução à qual chega o cubismo sintético, com Picasso, após a quebra do ilusionismo na pintura do século XIX, será a de possibilidade de um objeto que se abre pelo espaço. Para Greenberg, o cubismo encontrou uma “lógica formal interna” (GREENBERG, 2013, p.101) à medida que a colagem começou, por exemplo, a ser “exaustivamente traduzida para cores a óleo, e transformada por essa tradução” (GREENBERG, 2013, p.102). Isso permitiu que o posicionamento das figuras e a legibilidade criassem “alusões” a alguma coisa e não ilusões.

Compreendido com um método valiosíssimo para a pintura moderna, o cubismo, para Greenberg, inseriu também a necessidade de uma consciência plena do processo artístico. As noções de fragmento, de citação, de referência, que foram desenvolvidas no decorrer do século XX, permitiram um maior entendimento da tessitura do texto. Isso quer dizer que ao trabalhar com a “alusão”, as ideias de colagem e de “patchwork” puderam ser percebidas não só como uma ilusão, mas como uma reflexão sobre a necessidade de uma nova sintaxe diante de um mundo repleto de demandas e contextos. Nesse sentido, para uma finalização, ainda que breve, percebemos que as ideias contidas nos títulos e nas obras de Sá-Carneiro e Amadeo podem ser lidas não como espaços de fuga, mas como lugares de reflexão sobre a técnica que mudou a visão acerca da arte e da literatura a partir do século XX. A utilização de fragmentos, das referências, das cores, da ambiguidade, por exemplo, permitiu não só a explosão “visionária” dos artistas, conforme nota Almada Negreiros, como também antecipou muitos dos questionamentos teóricos, ainda que não tivessem nenhuma percepção de que a posição marcada pelo “quase” ou “entre”, associada aos dois artistas, fosse muito mais do que a expressão de um exercício de leitura que prevê o deslocamento do homem moderno.

**Resumo:** Este trabalho se propõe a refletir acerca do diálogo entre o escritor Mário de Sá-Carneiro e o pintor Amadeo de Souza-Cardoso por meio de algumas definições para o cubismo. Em carta a Fernando Pessoa, Sá-Carneiro parece compreender uma das explicações para o movimento, argumento que seria desenvolvido décadas depois pela crítica de arte. Outros importantes contemporâneos dos dois artistas, como Almada Negreiros, perceberam correspondências fundamentais entre as obras. Para a análise dos pontos de convergência, escolhemos o poema “Escavação” e a pintura “Entrada”.

**Palavras-chave:** Amadeo de Souza-Cardoso, Mário de Sá-Carneiro, cubismo.

**Abstract:** *This paper proposes to reflect on the dialogue between the writer Mário de Sá-Carneiro and the painter Amadeo de Souza-Cardoso through some definitions for cubism. In a letter to Fernando Pessoa, Sá-Carneiro seems to understand one of the explanations for the movement, an argument that would be developed decades later by the art critic. Other important contemporaries of the two artists, such as Almada Negreiros, perceived fundamental correspondences between works. For the analysis of the points of convergence, we chose the*



poem “Escavação” and the painting “Entrada”.

**Keywords:** Amadeo de Souza-Cardoso, Mário de Sá-Carneiro, cubism.

**Résumé:** Ce travail propose de réfléchir sur le dialogue entre l'écrivain Mário de Sá-Carneiro et le peintre Amadeo de Souza-Cardoso à travers quelques définitions du cubisme. Dans une lettre à Fernando Pessoa, Sá-Carneiro semble résumer l'une des

explications pour caractériser ce mouvement, relevant un argument qui serait développé des années plus tard par la critique de l'art. D'autres contemporains des deux artistes, comme Almada Negreiros, ont aperçu les correspondances fondamentales entre ces deux oeuvres. Pour analyser les points de convergence, on a choisi le poème “Escavação” et la toile “Entrada”.

**Palavras-chave:** Amadeo de Souza-Cardoso, Mário de Sá-Carneiro, cubisme.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Maria Theresa Abelha. *Moderno e Pós-Moderno em diálogo na Literatura Portuguesa*. In: Lúgua & Meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural, UEFS, nº 1, 2002, p.162-173.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CLÁUDIO, Mário. Amadeo. Lisboa: INCM, 1984.
- FERREIRA, Vergílio. *Arte – Tempo*. Lisboa: Edições Rolim, p. 16.
- GREENBERG, Clement. *Colagem (1959)*. In: Arte e Cultura. Tradução: Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naif, 2013, p.93-109.
- LEAL, Joana Cunha. *Uma entrada para Entrada. Amadeo, a historiografia e os territórios da pintura*. In: Intervalo. Lisboa: Vendaval, 2010, p.138-158.
- MARGARIDO, Alfredo. *O Cubismo apaixonado de Mário de Sá-Carneiro*. In: Revista Colóquio/ Letras, Lisboa, Ensaio, n.º 117/118, Set. 1990, p.92-102.
- MARTINS, Fernando Cabral. *Margens Portuguesas do Simbolismo*. In: Scripta, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 179-188, 1º sem. 2003.
- NEGREIROS, José de Almada. *Amadeo de Souza-Cardoso*. In: Obras completas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

## SITES VISITADOS:

<http://www.e-cultura.sapo.pt/artigo/20039>.