

PARTO DA VIOLA PARA ORPHEU: AMADEO DE SOUZA-CARDOSO, O SENSACIONISMO E OS HORS-TEXTES DE ORPHEU 3

Marta Soares*

Universidade Nova de Lisboa

Resumo: *Trou de la Serrure Parto da Viola Bon ménage Fraise Avant-garde* é o longo título de um quadro do pintor português Amadeo de Souza-Cardoso. *Parto da Viola* (abrevio desta forma) foi pintado em Manhufe (terra natal de Amadeo no norte de Portugal) no período em que eclodia a revista *Orpheu*, em Lisboa. Apesar da frequente inclusão do pintor na história da revista (em grande parte devedora da narrativa de Almada Negreiros), ainda poucos estudos expandiram a relação entre as obras de Amadeo de Souza-Cardoso e no enquadramento artístico de *Orpheu*. O movimento sensacionista, criado por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, potencia várias abordagens aos contributos literários e plásticos. Neste artigo, centrar-me-ei na sensação e na sinestesia, uma das vertentes do sensacionismo. Após a contextualização artística e interdisciplinar de *Orpheu*, revela-se o resultado de uma investigação no espólio de Amadeo de Souza-Cardoso que pode reforçar o lugar de Amadeo na história da revista modernista.

Palavras-chave: Amadeo de Souza-Cardoso. Revista *Orpheu*. Sensacionismo. Fernando Pessoa. Almada Negreiros.

Partindo da Viola para o Sensacionismo

Uma viola de arco representada de frente e de perfil centraliza uma composição altamente fragmentada. O fundo, pontuado por névoas claras e contornos brancos que formam um halo em torno da viola, apresenta, à esquerda, uma pequena grelha de vivos laranjas, vermelhos e azuis. A ala direita abunda em letras em *stencil* e figuras geométricas, a esquerda em motivos populares (uma boneca de trapos, olarias – colagens desenhadas) e um morango (evocando as colagens de Picasso). Por todo o lado circulam vestígios de cordas (ou pautas),



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Licenciada em Estudos Portugueses e Lusófonos (2012) pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, mestre em História da Arte contemporânea (2014) pela mesma instituição e doutoranda, desde setembro de 2014, em História da Arte. As principais áreas de investigação orbitam em torno do pintor Amadeo de Souza-Cardoso, o modernismo português, a arte contemporânea, a teoria e metodologia da história da arte e o cinema de animação. E-mail: malmeidalsoares@gmail.com.

pedaços de instrumentos (a cabeça de uma guitarra) e discos simultâneos.¹

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

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



“*Trou de la Serrure*” (o buraco da fechadura) camufla-se nos tons do fundo e, quando comparado com outras representações visuais de buracos da fechadura, exhibe um posicionamento peculiar. Enquanto noutros contextos o buraco da fechadura é uma *fresta por onde se espreita*, que recorta uma margem na imagem,² torna-se um signo (pouco perceptível) no emaranhado da composição.

As janelas vistas de fora, que se encontram em quadros de Amadeo de Souza-Cardoso e de Robert Delaunay, podem ser pertinentes para pensar o posicionamento do buraco da fechadura, na medida em que nestes casos também *não são uma margem, objecto mediador da visão*, isto é, *não abrem para a cena/paisagem que se desenrola*. Porém, a janela e o buraco da fechadura diferem na qualidade da visão. Ver pelo buraco da fechadura impõe uma posição tensa (por estar abaixo do nível dos olhos, pelo esforço infringido à vista quando se opta por fechar um olho, pelos vários motivos que levam o corpo a esconder-se), seleciona uma reduzida porção da realidade e ocorre, geralmente, num período de curta duração. A janela oferece um panorama mais amplo e, numa situação regular, não obriga o corpo a adoptar posições desconfortáveis.

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

¹ Sobre a apropriação dos *papiers collés* de Picasso e dos discos simultâneos de Robert Delaunay na obra de Amadeo, leia-se (Leal, 2012).

² O acto de espreitar a imagem/obra de arte num espaço público é ensaiado em *Etant Donnés*, de Marcel Duchamp. Sobre o voyeurismo associado a *Etant Donnés*, leia-se (Krauss, 1996 [1994], 118).

Quadro 1 - Amadeo de Souza-Cardoso, *Trou de la Serrure*   *Parto da Viola Bon ménage*
Fraise Avant-Garde, c. 1914-1916



Fonte: <http://cam.gulbenkian.pt/>

“Parto da Viola”, o segundo momento do título – aquele que abrevia o quadro –, insere-se numa série de obras dedicadas ao animismo dos objectos (FRANÇA, 1986, p. 114). O animismo (ou a antropomorfização) dos instrumentos não se reduz, aqui, ao trabalho de parto enunciado pelo título – o disco simultâneo no tampo da viola parece delinear um olho, enquanto o cavalete sugere um bico de ave ou um nariz humano estilizado. Se a leitura mais imediata e o confronto com a imagem remetem para o animismo da viola de arco, uma atenção redobrada detecta ambiguidades (tanto pode enunciar uma “viola em trabalho de parto”, como o “nascimento de uma viola”). Além da ambiguidade envolta no próprio instrumento (progenitor ou nado?), o substantivo “parto” pode tornar-se conjugação do verbo partir: admite a formulação de uma frase como “*Eu (espectador) parto da viola para ver o quadro*”, ou “*Eu (pintor) parto da viola para fazer o quadro*”.³ Da mesma forma que a mão que aponta para a viola no título (Fig. 1), ecoando a mão do *Manifesto Anti-Dantas* de Almada Negreiros, a composição confere-lhe um protagonismo que *impõe um trajecto do olhar, que parte da viola para as outras figuras*.

Mas em que sentido pode a viola de arco de Amadeo “partir para” a revista *Orpheu*? E como é possível traçar um retrato de *Orpheu*, tendo em conta a sua heterogeneidade e as suas múltiplas colaborações?

³ Em Francês, este leque de sentidos não seria possível, na medida em que o substantivo parto “accouchement” inviabilizaria a relação de homonímia com o verbo partir.

O sensacionismo permite que o trabalho de Amadeo dialogue com um corpo teórico minimamente estável (apesar das variações, contradições e incompletudes das propostas esboçadas por Pessoa em fragmentos e listas).⁴ Esta intuição – de que o sensacionismo poderia nortear a convergência entre Amadeo e *Orpheu* – segue uma pista antiga de António Quadros:⁵

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

Embora Fernando Pessoa tenha sublinhado a independência dos colaboradores de *Orpheu*,⁶ confere à revista a função de órgão do movimento sensacionista: “Quer saber então o que é *Orpheu*? *Orpheu* é o órgão de aquillo a que eu chamo, por conveniencia de curta definição, o sensacionismo” (PESSOA, 2009, p. 75). A partir daí, desenvolve uma tentativa de definição do movimento:

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

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

Circunstancias varias, sobretudo de ordem financeira, conduziram à suspensão temporaria da revista trimestral *Orpheu*. Essa revista, porém, era interprete do Movimento Sensacionista.
Todos aqueles cujo esforço auxilie o Sensacionismo poderão colaborar em *Orpheu*. (PESSOA, 2009, p. 70-71)

Um esclarecimento da aparente contradição entre a autonomia dos membros de *Orpheu* (Pessoa, 2009, p. 69) e o elemento unificador introduzido pelo sensacionismo é dado noutro apontamento:

⁴ Para uma compreensão mais complexa do sensacionismo, leia-se (DORES, 1953; LOPES, 1971; BARRENTO, 1986; GIL, 1986; IGREJA, 1990; PIZARRO, 2009; PIZARRO, 2011).

⁵ Mais recentemente, Ricardo Daunt ensaiou uma relação entre Amadeo, o sensacionismo e o interseccionismo. Leia-se, nesse âmbito, (DAUNT, 2007; SOARES, 2014, 64-69).

⁶ “Os artistas de ORPHEU pertencem cada um à eschola da sua individualidade propria, não lhes cabendo portanto (...) designação alguma collectiva. As designações collectivas só pertencem aos syndicatos, aos aggrupamentos com uma idéa só (que é sempre nenhuma) e a outras modalidades do instinto gregario, vulgar e natural nos cavalos e nos carneiros” (PESSOA, 2009, p. 69).

Emprego essa palavra [Sensacionismo] dando um valôr de definição e não de escola, um valôr análogo ao da palavra romantismo, por exemplo, e não comparavel ao das palavras symbolismo, futurismo ou cubismo, movimentos designatorios de escolas e correntes estreitas e fechadas.⁷ (PESSOA, 2009, p. 76).

Os últimos excertos clarificam a relação entre o Sensacionismo e *Orpheu* e indiciam uma vontade de *síntese* (de tempos, nações, períodos/movimentos artísticos e artes). A esta síntese acresce-se um programa com várias vertentes – sensacionismo como filosofia estética; atitude social; corrente nacional; inovação estética; perante a psiquiatria; perante a crítica literária; perante a sociologia (PESSOA, 2009, p. 165)⁸ – e com vários princípios: “Todo o objecto é uma sensação nossa; Toda a arte é a conversão duma sensação em objecto; Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação” (PESSOA, 1966, p. 168).

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

A única maneira de teres sensações novas é construíres-te uma alma nova. Baldado esforço o teu se queres sentir (de) outras cousas sem sentires de outra maneira, e sentires de outra maneira sem mudares de alma. Porque as cousas são como nós as sentimos (...) e o unico modo de haver cousas novas, de sentir cousas novas [é] haver novidade no sentir-as. (...) (PESSOA, 2009, p. 502)

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

Grande parte do discurso de Pessoa assenta na valorização das sensações abstractas:⁹

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

Perguntando qual o fim da arte, o sensacionismo constata que elle não pode ser a organização das sensações do exterior, porque esse é o fim da sciencia; nem a organização das sensações vindas do interior, porque esse é o fim da philosophia; mas sim, portanto, a organização das sensações do abstracto. A arte é uma tentativa de crear uma realidade inteiramente diferente d'aquella que as sensações

⁷ Ainda assim, Pessoa assume os estímulos cubistas e futuristas na criação do sensacionismo (PESSOA, 2009, p. 151).

⁸ Além das várias contribuições disciplinares, Pessoa subdivide o Sensacionismo em vários movimentos: Paulismo, Interseccionismo, Atlantismo, Arabismo, Neo-paganismo. Para uma leitura global destes “ismos”, leia-se (PESSOA, 2009).

⁹ É importante explicitar que o termo abstracto não insinua, neste caso, a recusa da figuração que caracteriza alguma da produção pictórica modernista: “a arte deve obedecer a condições de Realidade (isto é, deve produzir cousas que tenham, quanto possível, um ar concreto, visto que, sendo a arte criação, deve tentar produzir quanto possível uma impressão analoga à que as cousas exteriores produzem). ...]

A arte, devendo reunir, pois, as trez qualidades e Abstracção, Realidade e Emoção, não pode deixar de tomar consciencia de si como sendo a concretisação abstracta da emoção.” (PESSOA, 2009, p. 172).

apparentemente do exterior, e as sensações aparentemente do interior nos sugerem. (PESSOA, 2009, p. 171-172)

A abstração, como se depreende do excerto supracitado e de outros textos, deriva do trabalho mental próprio da *consciência da sensação* dos objectos e, sobretudo, da *consciência da consciência* da sensação, etapa que imprime um valor crítico, auto-consciente, que se manifesta no enquadramento teórico de Fernando Pessoa e potencia a expressividade artística:

Para passar de mera emoção sem sentido à emoção artística, ou susceptível de se tornar artística, essa sensação tem de ser intelectualizada. Uma sensação intelectualizada segue dois processos sucessivos: é primeiro a consciencia d'essa sensação, e esse facto de haver consciencia de uma sensação transforma-a já numa sensação de ordem diferente; é, depois, uma consciencia d'essa consciencia, isto é: depois de uma sensação ser concebida como tal – o que dá a emoção artística – essa sensação passa a ser *concebida como intelectualizada, o que dá o poder de ela ser expressa*.¹⁰ (PESSOA, 2009, p. 174) [Grifo nosso]

As sensações dos objectos (exteriores – concretos/sensíveis ou interiores – do foro psicológico/mental, emoções e sonhos) constituem a matéria-prima da atividade artística. Pessoa dá, ainda, orientações do tratamento literário:

1. *Dar as sensações simples com simplicidade sem as transformar em perceptíveis*: “Toda a sua carne tinha vontade de fechar os olhos” (Da novella inedita “Misterio” de Mario de Sá-Carneiro). A hora sabe a ter-sido” (De (...) “Hora Absurda” de F[ernando] P[essoa]).
2. *Dar as cousas complexas como complexas*. “As janellas abertas continuam cerradas” (De “Eu-proprio o outro”, conto inedito de M[ario] de S[á]-C[arneiro])
3. *Todas as formas da sensação são traduzíveis em outras conforme o lado d'onde são sentidas*.
4. *Todas as formas da sensação teem estados diversos comparados aos tres estados da materia*. Assim temos passagem da sensação do solido para o liquido:
A côr já não é côr, é som e aroma.
A passagem do liquido para o solido
O aroma endoideceu, upou-se em côr, quebrou.
5. *Todas as sensações teem duas formas – estatica e dinamica* “Os sons rangem-me n'outros aromas. Sinto as côres n'outras direcções” (Eu-p[ropr]io) o outro
(...)
Côres, sons, aromas, idéas, sentimentos, as n[ossas] sensações internas mas externas, só são diferentes quando considerados staticamente; logo que se considerem dynamicamente, passam a ser interconvertíveis, especialmente consoante a rapidez da sua vibração de sentidos. (PESSOA, 2009, p. 114)

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

¹⁰ Para um desenvolvimento mais aprofundado desta questão, leia-se (Gil, 1986).

exteriores, através dos órgãos sensoriais, por oposição às sensações interiores, do foro psicológico):

Acho que está gasta a poesia amorosa, a poesia sentimental, a poesia patriótica, a poesia da natureza, a poesia de [...] — está gasta toda a poesia que é poesia de tal coisa ou de *tal outra* coisa. Só não está gasta a poesia das sensações, porque as sensações são individuais e as individualidades nunca se repetem. Devemos, creio, tentar dar o mais completamente possível uma expressão às nossas sensações. As nossas sensações individuais não são as de amor, as de ódio (...) — porque essas são demasiado semelhantes em todos os homens, e só pode haver variação na expressão delas, pelo qual processo a arte fatalmente se formaliza, se plasticiza em excesso. *O que é bem nosso nas sensações, as sensações que são bem nossas, são as sensações directas, as que não têm carácter social, as que vêm directamente de ver, ouvir, cheirar, palpar, gostar*, e as sensações de vidas previamente vividas, provindas do nosso passado que é só nosso, em cada um de nós só dele essas sensações provêm, por contraditórias, absurdas, desumanas que sejam (PESSOA, 1994, p. 231). [Grifo nosso]

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

Para *Orpheu*
O Sensacionismo
Sentir é criar.
Sentir é pensar sem ideias, e por isso sentir é compreender, visto que o Universo não tem ideias.
Vêr, ouvir, cheirar, gostar, palpar — são os unicos mandamentos da lei de Deus. Os sentidos são divinos porque são a nossa relação com o Universo, e a n[ossa] relação com o Universo é Deus. (...) (PESSOA 2009, p. 177)¹¹

Os elementos que o título de *Parto da Viola* destaca, — um buraco da fechadura, uma viola de arco e um morango —, remetem para experiências sensoriais. Como se viu, o buraco da fechadura pode reconstituir o gesto de espreitar por uma fresta, apontando, assim, para um determinado tipo de *visão*, a viola de arco, associada às cordas (ou pautas) e à transposição da

¹¹ Sobre a sensação visual, Pessoa escreve: “A sensação mais simples é a de uma attenta /visão/ do exterior, d’um objecto. Ora esta /visão/, longe de simples = sensação do objecto + sensação da n[ossa] experiencia passada atravez das quaes o vemos. De maneira que, para dar bem o objecto que estamos vendo, é preciso — 1º decompor a sensação d’elle em (a) sensação d’elle propriamente dita, e (b) sensações evocadas por elle, atravez das quaes elle é visto” (PESSOA, 2009, p. 147).

notação musical para o registo verbal (a nota SOL ao contrário, em baixo), sugere uma alegoria da música, *da audição*, e o morango pode apelar ao *gosto*.¹²

O confronto com alguns exemplos da História da Pintura (como *Les Cinq Sens*, de Jacques Linard, e *Visão e Cheiro*, de Jan Brueghel, O Velho) permite traçar uma genealogia pictórica de representação da sensação e, na natureza-morta de Linard, um exemplo de *associação da sensação às artes*:¹³ *a audição é dada pelo instrumento e pela partitura; são os signos da música (arte) que reenviam para a sensação que produz*. Assim, ganha força a anterior proposta de Rui-Mário Gonçalves:

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

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

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

¹² Sensação rica no campo da Estética devido à ambiguidade transversal a várias línguas, ou seja, pela simultânea significação de *paladar* e de *bom gosto*. Leia-se, neste âmbito, o artigo “Du Cubisme” (GLEIZES; METZINGER, 2008 [1912]) e (ANTLIFF, 1993, p. 44), e veja-se o quadro de Metzinger, *Le Gôuter*, 1911 (Fig. 25).

¹³ Recordem-se as palavras de Pessoa: “A base de toda a arte é a sensação.” (PESSOA, 1966, p. 192)

Um esboço de *visão de música* (já sem a presença de um buraco da fechadura) encontra-se, igualmente, num verso de Pessoa: “Vejo, a chorar, / O que essa música me entrega”. Aqui, a música recupera imagens da memória de infância, turvando a vista de lágrimas (PESSOA, 1993, p. 137).

Ainda no ensaio do campo auditivo, Amadeo e Camilo Pessanha convergem um pouco quando se confronta *Parto da Viola* com um poema sobejamente conhecido que viria a ser publicado, em 1916, na revista *Centauro*:¹⁴

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

(...)

Urnas quebradas!
blocos de gelo...
chorai arcadas,
despedaçadas,
do violoncelo. (PESSANHA, 1982, p. 15-16)

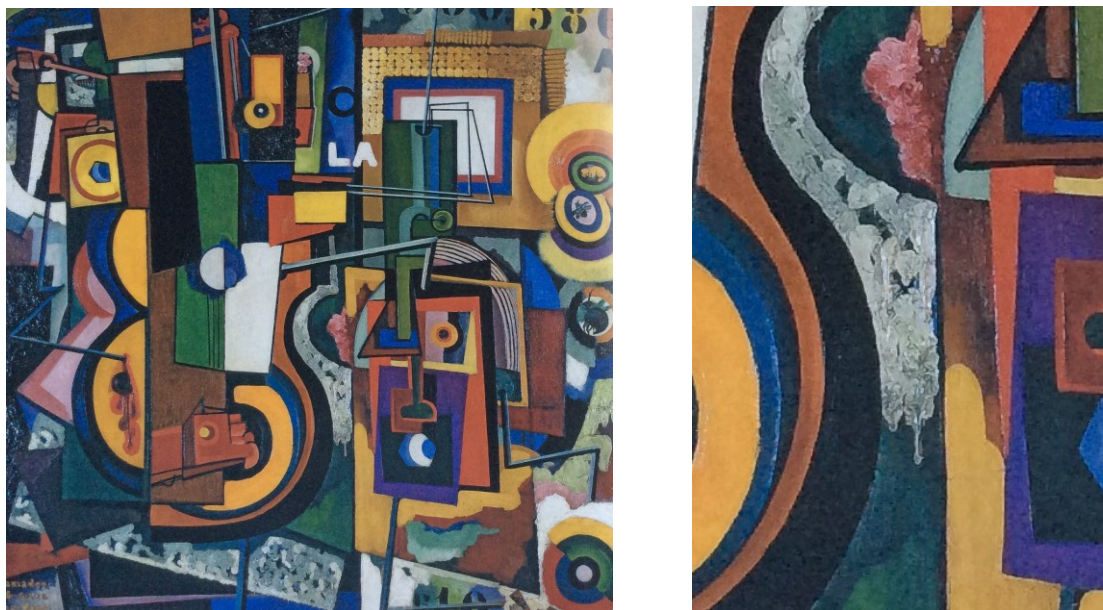
Ao contrário do garrido quadro de Amadeo, o poema de Pessanha desenvolve-se numa atmosfera disfórica. Aproximam-se pelo animismo do instrumento (no caso de Pessanha, através do recurso metonímico que transfere a tristeza da melodia executada para o violoncelo). O instrumento centraliza uma cena de fragmentação e de inúmeras imagens; as próprias “arcadas” do violoncelo despedaçam-se, à semelhança do quadro de Amadeo onde abundam as cordas e as pautas, sempre fora do instrumento, interagindo com outros signos.

A relação com *Parto da Viola* permite equacionar níveis de representação e de pensamento da sensação, cara ao movimento basilar para o projecto de *Orpheu*. Contudo, as formas de tratamento da sensação potenciadas pela obra de Amadeo não têm de coincidir perfeitamente com todos os itens da proposta sensacionista.¹⁵ Por exemplo, se existe algum momento de transição de um estado líquido para um estado sólido na obra de Amadeo, ele não parece ser dado nos mesmos termos sinestésicos das orientações de Pessoa. Essa nota poderá ser assinalada pela pastosa tinta cinzenta que se cristalizou numa gota, num quadro de

¹⁴ Este poema de Pessanha era, efectivamente, um dos poemas que Pessoa tencionava publicar em *Orpheu 3*. Cf. (PESSOA, 1999, p. 185).

¹⁵ Como já se referiu, Fernando Pessoa promove a independência dos colaboradores, em vários momentos. Na sua correspondência, pronuncia-se também sobre divergências de interpretação do Sensacionismo: “O Raul Leal mostrou-me hontem o trecho do seu Manifesto ou Prefácio, em que se refere ao Sensacionismo. Acho que está muito bem, como expressão de opinião. Claro está que não concordo com a sua interpretação, mas isso nada tem para o caso de que se trata.” (PESSOA, 2009, p. 392)

título desconhecido, de 1917 (Quadro 2). O percurso da tinta que escorre até à gota fossiliza a passagem do líquido ao sólido, põe a nu a materialidade da pintura e deixa suspensa uma hipótese de textura. Aqui as sensações em estado gasoso (som e perfume) não se fundem nas sensações em estado líquido ou sólido (cor, alimentos) e vice-versa. Apenas a cor, ou melhor, a tinta é submetida a esse processo.¹⁶



Quadro 2 - (esq.) Amadeo de Souza-Cardoso, *Título Desconhecido*, c. 1917; (dir.) detalhe.

Os 4 hors-textes de Orpheu 3

Em *Orpheu 1915-1965*, Almada afirma que tem em sua posse as fotografias dos quadros de Amadeo que seriam reproduzidos em *Orpheu 3* (NEGREIROS, 1997, p. 1087). Almada poderia ter satisfeito a nossa curiosidade no cinquentenário de *Orpheu*, revelando os títulos dos quadros ou publicando essas fotografias. Ao suspender a revelação, mantém Amadeo no núcleo das colaborações indefinidas da revista: “Os queridos companheiros de *Orpheu* não estão todos nos dois números saídos incluindo o terceiro quase impresso.” (NEGREIROS, 1997, p. 1084).

¹⁶ Note-se que o interesse pela sensação não se circunscreve ao Modernismo Português; é recorrente em disciplinas que ultrapassam os âmbitos da Psicologia e da Neurologia. Está presente na Filosofia (nomeadamente na fenomenologia), na História da Arte (em discursos sobre o modernismo, nas teorias cubistas de Gleizes e de Metzinger, numa tradição pictórica trans-histórica e numa lista infinda de exemplos), na Literatura (no célebre poema “Correspondances” de Baudelaire, em “Voyelles” de Rimbaud), na Sociologia – leia-se (Crary, 2001) –, entre outras áreas. Fernando Pessoa apropria-se amiúde das teorias de Kant e de Berkeley; Robert Delaunay apoia-se em Chevreul e Helmholtz, que anunciava, no fim do século XIX: “A careful observation of the works of the great masters will be serviceable, not only to physiological optics, but also because the investigation of the laws of the perceptions and of the observations of the senses will promote the theory of art, that is, the comprehension of its mode of action.” (HELMHOLTZ, 1908, p. 76). [Grifo nosso]

Atrevo-me a supor que não seria do interesse de Almada precisar as obras. Tanto na conferência “Cuidado com a Pintura!” (NEGREIROS, 2006b, p. 219-235), como na homenagem a Amadeo em Amarante (NEGREIROS, 2006b, p. 325-329), o comentário verbal dos quadros é evitado: “apenas me interessam os artistas em pessoa, os próprios autores. Não tenho mesmo tempo neste momento para dar atenção a pincéis, a tubos nem a quadros” (NEGREIROS, 2006b, p. 231). Apesar desta fuga às obras, é possível que Almada cite subtilmente quadros de Amadeo de Souza-Cardoso. No Manifesto da Exposição na Liga Naval de Lisboa, refere-se ao “Parto da (...) Inteligência” de Amadeo (NEGREIROS, 2006b, p. 19) evocando, talvez, *Parto da Viola*; em *Orpheu 1915-1965*, a pergunta “o que se comemora não é a pontaria que *Orpheu* logo levanta de entrada?” (NEGREIROS, 1997, p. 1084) pode remeter para a transformação dos discos simultâneos de Robert Delaunay em alvos de insectos, nas obras de Amadeo, e para a inscrição “ENTRADA” num famoso quadro de 1917¹⁷. Se quiser ir mais longe, diria que a fórmula almadiana “1 + 1 = 1” e a adjectivação “azul ímpar 1”, em *K4 O Quadrado Azul*, dialogam com a tela *Par Ímpar 1 2 1*, de Amadeo. Se considerar a obra plástica de Almada, sugiro que o desenho em homenagem a Amadeo interpela o animismo do instrumento de *Parto da Viola*. Em vez de um instrumento com um olho no tampo e um perfil humanizado, o desenho de Almada exhibe a figura humana rodeada de instrumentos musicais. A gravidez avançada da figura feminina parece responder ao trabalho de parto do título de Amadeo.

Até ao momento, as hipóteses de localização dos *hors-textes* de Amadeo destinados à *Orpheu 3* passavam pela referência a Almada Negreiros (SARAIVA, 1984, p. VII-VIII; SAPEGA, 2015, p. 422). Mas poderia ter o próprio Amadeo de Souza-Cardoso guardado consigo esse material enquanto esperava pela confirmação da publicação?

No catálogo *raisonné* da pintura de Amadeo de Souza-Cardoso (Freitas, 2008), três quadros (*Arabesco Dinâmico*, *Par Ímpar 1 2 1* e *Parto da Viola*) são acompanhados por fotografias contemporâneas de Amadeo anotadas no verso. A fotografia de *Arabesco dinâmico* merece o seguinte comentário:

poderá ter servido de base para a edição das *12 Reproductions* [álbum publicado por Amadeo em 1916] [...]. No verso verifica-se a indicação gráfica do título da obra nesta publicação. A pintura reproduzida nesta fotografia ainda não apresenta o letrismo a *pochoir*. Estes elementos pictóricos foram acrescentados à obra numa data posterior. As inscrições na margem inferior da fotografia não parecem ser da autoria do artista (FREITAS, 2008, p. 307).

¹⁷ Sobre o quadro de título desconhecido [“Entrada”, 1917], leia-se (LEAL, 2010).

Estas três fotografias suscitam interesse pelo registo dos quadros ainda sem algumas inscrições com *pochoir*, pelas anotações dos títulos, pela assinatura, datação e numeração. No topo do verso da fotografia de *Parto da Viola*, lê-se, a lápis, “nº 2”. *Par Ímpar* corresponde a um “nº 4”...

Quando se cruza esta informação com o espólio de Amadeo de Souza-Cardoso na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, o resultado é surpreendente. Num dossier de reproduções de obras de Amadeo, há um pequeno núcleo de fotografias que terão sido encomendadas pelo pintor aquando da preparação das exposições de 1916 e do álbum *12 Reproductions*. Quatro delas estão numeradas (de 1 a 4) e anotadas no verso.



Fotografia 1 – Fotografias de obras de Amadeo (datáveis de 1915 ou de 1916) numeradas e anotadas no verso. (da esq. para a dir.) “Nº 1” BA ASC 09/10, “Nº 2” BA ASC 09/11, “Nº 3” BA ASC 09/8, “Nº 4” BA ASC 09/13

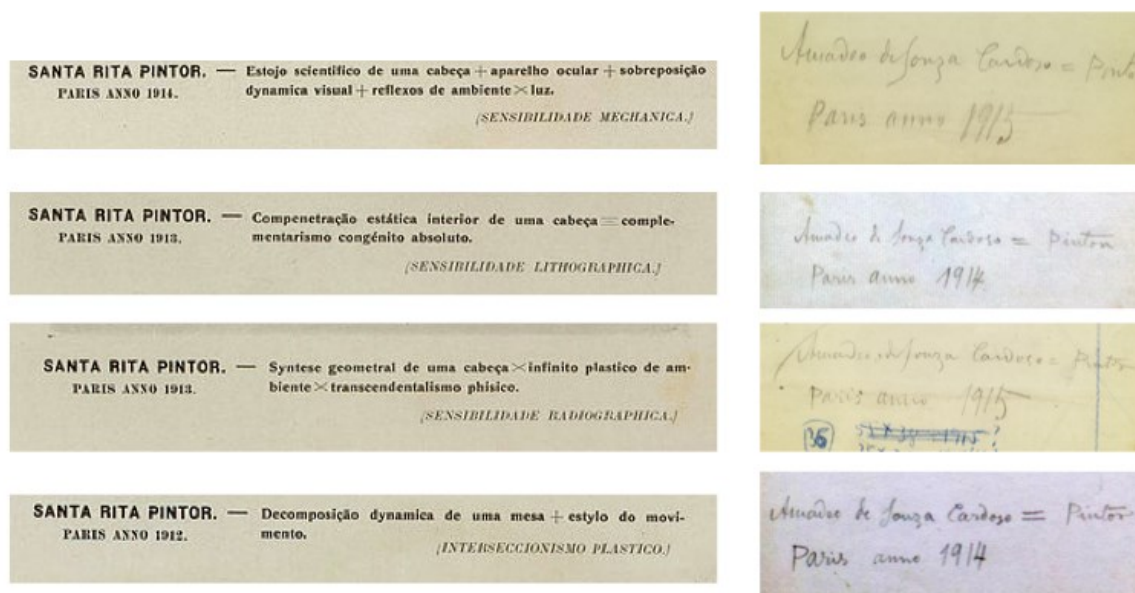
A numeração destas quatro fotografias (todas publicadas em *12 Reproductions*) não coincide com a ordem do álbum¹⁸ (à excepção da fotografia nº 3 - *Oceano vermelhão azul cabeça...*), nem com a ordem do catálogo das exposições de Amadeo em 1916.¹⁹ Exclui-se, igualmente, a hipótese de servirem de base para o catálogo da exposição de Barcelona

¹⁸ Em *12 Reproductions*, *Arabesco Dinâmico...* (nº 1 no espólio de Amadeo) passa a nº 5; *Parto da Viola...* (nº 2 no espólio de Amadeo) passa a nº 8; *Par Ímpar 1 2 1* (nº 4 no espólio de Amadeo) passa a nº 1. (SOUZA-CARDOSO, n. d.).

¹⁹ No catálogo de 1916, *Arabesco Dinâmico...* corresponde ao nº 78, *Parto da Viola...* ao nº 69, *Oceano vermelhão azul cabeça...* ao nº 97, *Par Ímpar 1 2 1* ao nº 75. (SOUZA-CARDOSO, 1916).

planeada com o casal Delaunay. Amadeo não chegou a expor em Barcelona, mas a selecção está documentada numa carta a Robert Delaunay²⁰.

Ao comparar estas anotações com a legenda dos *hors-textes* de Santa-Rita publicados em *Orpheu 2*, detectam-se semelhanças impressionantes. Não só os longos títulos de Amadeo, “à maneira dos títulos futuristas que Santa-Rita empregava nas páginas do *Orpheu*” (FRANÇA, 1986, 106), como a assinatura e a datação merecem atenção. Amadeo acrescenta à assinatura “= Pintor”, entrando em diálogo (talvez em tom de provocação) com Santa-Rita. No caso de Amadeo, o sinal igual não só separa o seu nome da profissão (contrariando o uso do epíteto por Santa-Rita), como pode lembrar os sinais matemáticos inseridos nos títulos de Santa-Rita (+, x). No topo destas afinidades, está a datação, que segue exactamente a mesma formatação de *Orpheu*: “Paris anno data”.



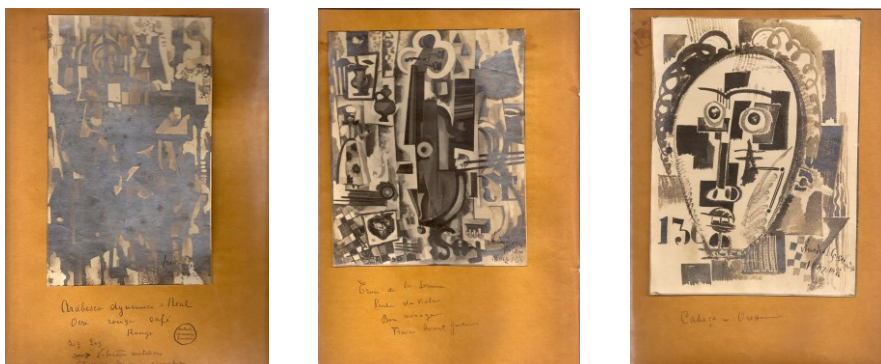
Fotografia 2 – Detalhes dos títulos dos *hors-textes* de Santa-Rita na revista *Orpheu* (à esq.); assinatura e datação das fotografias das obras de Amadeo encontradas no espólio da Biblioteca de Arte (à dir.)

A reforçar esta teoria dos *hors-textes* de *Orpheu 3*, existem três fotografias de quadros de Amadeo no espólio de Almada.²¹ Foram autografadas por Amadeo e datadas de 18 de Dezembro de 1916 (data da oferta a Almada aquando da estadia de Amadeo em Lisboa). O autógrafo dessas três fotografias (*Arabesco dinâmico*, *Parto da Viola* e *Tête Ocean*) é idêntico

²⁰ Carta de Amadeo de Souza-Cardoso a Robert Delaunay, 16 de Maio de 1916. «Fait-on l'exposition Barcelone? Voici, en tous cas, les mesures des toiles, titres et prix. 1. Moulins (...) 2. Moulins fil télégraphique (...) 3. Moulins roue dentée (...) 4. Meunier (...) 5. Fenêtre bleue.» (SOUZA-CARDOSO, 1981, p. 133).

²¹ Tratam-se de fotografias coladas nas páginas em branco de um catálogo de Robert Delaunay localizado por Sara Afonso Ferreira. Esta documentação foi-me gentilmente cedida por Sara Afonso Ferreira e Mariana Pinto dos Santos, investigadoras que irão brevemente publicar um estudo sobre a relação entre Almada e o casal Delaunay.

(pela curva do d) à caligrafia da assinatura de Amadeo nas fotografias do espólio da Biblioteca de Arte. Dois quadros coincidem com a selecção do espólio de Amadeo, falta um quadro e *Tête Ocean* faz tremer ligeiramente a amostra de Amadeo.



Fotografias 3, 4 e 5 - Reproduções de obras de Amadeo no espólio de Almada Negreiros
Localização no espólio e fotografia de Sara Afonso Ferreira

Perante os riscos e o caos de anotações do “*hors-texte* nº 3” do espólio da Biblioteca de Arte, parece-me prudente a hipótese de Amadeo ter seleccionado inicialmente uma máscara em aguarela (*Oceano vermelho azul cabeça...*) e de a ter substituído por uma peça análoga, por outra máscara em aguarela. Nesse caso, é possível argumentar que *Tête Ocean* minaria a coerência da selecção inicial ao encurtar o título. No entanto, assumindo que *Tête Ocean* é variação ou estudo preparatório de *Promontório cabeça indigo MARES D’OSSIAN*, quadro a cera que cita explicitamente Rimbaud,²² mantém-se uma conexão velada com o potencial literário dos títulos. Note-se que Amadeo confessou a sua predilecção por Rimbaud²³ e que faria sentido citá-lo numa revista literária. É preciso ter igualmente em conta que nem todas as fotografias de Amadeo que surgirem no espólio de Almada têm de coincidir, forçosamente, com os quadros que seriam publicados na revista *Orpheu*. As fotografias funcionariam como uma meio de divulgação da obra ou gesto de cortesia na altura.

²² Leia-se o fragmento “Métropolitain”, de *Illuminations* (RIMBAUD, 2010, p. 231-232).

²³ No catálogo das suas exposições de 1916 (SOUZA-CARDOSO, 1916) e na correspondência com os Delaunay: “Rimbaud est dans ma chambre” (SOUZA-CARDOSO, 1981, p. 134-135).



Quadro 3 – (à esq.) Amadeo de Souza-Cardoso, *Tête Ocean*, c. 1915
 Quadro 4 – (à dir.) Amadeo de Souza-Cardoso, *Promontorio cabeça indigo MARES D'OSSIAN rose orange*, c. 1916 Coleção Particular

Até agora, sublinhei as semelhanças dos títulos de Amadeo e de Santa-Rita, pois auxiliam a conjectura sobre os quatro *hors-textes* de *Orpheu* 3²⁴. Mas Amadeo, nesta seleção de quatro obras, também diverge de Santa-Rita. Enquanto o pintor de *Orpheu* 2 produziu um núcleo coerente de cabeças e uma natureza-morta (em *Decomposição Dinâmica de uma Mesa*), Amadeo varia o gênero (natureza-morta, retrato, máscara). *Arabesco dinâmico* pode trazer reminiscências da figura humana, talvez evocando uma tela de músicos de Amadeo (FRANÇA, 1986, p. 106), intersectada por uma série de fios e envolta num ambiente tumultuoso, possível cenário das grandes odes de Campos. *Parto da Viola*, como se viu, admite uma discussão sobre a representação da sensação na natureza-morta e ganha especial interesse pelo detalhe do buraco da fechadura, signo potenciador da visão e da audição (ênfaticada no quadro pelo protagonismo da viola, pela circulação das cordas-pautas e pela sugestão da inscrição verbal “SOL”, ao contrário). Mas não se esgota nesse plano da sensação mais diretamente ligado a *Orpheu* – introduz secções de abstração (grelhas e jogos geométricos no fundo), bem como a citação dos discos de Delaunay e os motivos populares (a bonecas e as cerâmicas). *Oceano vermelho cabeça* (ou *Tête Ocean*, como segunda opção) tornam-se um laboratório da máscara (exercício norteado pelas cores expressas no título – um duelo entre o “vermelhão” e o azul). Como se referiu, *Par Ímpar 1 2 1* reaviva sobretudo

²⁴ Para o aprofundamento das relações entre Amadeo e Santa-Rita, leia-se (SOARES, 2014, p. 84-93); para uma reavaliação dos *hors-textes* de Santa-Rita, leia-se (SERRA, 2015, p. 389-405).

expressões almadianas. Noutra nível, não tão evidente, a interseção da figura com fios que lhe conferem uma certa mecanização (não distante de *Arabesco Dinâmico*) pode dialogar com os crânios mecanizados de Santa-Rita, por exemplo, com estojo científico de uma cabeça.



Quadros 5, 6, 7 e 8 – (da esquerda para a direita) Amadeo de Souza-Cardoso, *Arabesco dinâmico = Real ocre rouge café Rouge (cantante couraceiro bandolim) ZIG-ZAG – Vibrações metálicas (esplendor mecano-geométrico)*, c. 1915-1916; *Trou de la Serrure Parto da Viola Bon Ménage Fraise Avant-Garde*, c. 1914-1916; *Oceano vermelho azul cabeça AZUL continuidades simbólicas Rouge bleu vert*, 1915; *Par Ímpar 1 2 1*, c. 1914-1915

Fig. 10 – Coleção Particular; Figs. 11 e 12 - © Paulo Costa; Fig. 13 – Coleção Particular

Conclusão

Ao invés de limitar a discussão sobre o papel de Amadeo de Souza-Cardoso em *Orpheu* à revelação de uma hipótese (altamente provável e relevante para a historiografia da arte portuguesa) de identificação das obras que seriam publicadas no terceiro número de *Orpheu*, insistiu-se num olhar sobre algumas obras de Amadeo (sobretudo *Parto da Viola*) capazes de interagir com o movimento sensacionista projectado por Pessoa e Sá-Carneiro.

Tornou-se possível, durante este percurso, ensaiar aproximações interdisciplinares ancoradas na relação entre arte e sensação e nas potencialidades sinestésicas (ecos simbolistas) dadas pelas orientações de Pessoa.

Por fim, a revelação dos possíveis quatro *hors-textes* de *Orpheu 3* canaliza a atenção para a obra de Santa-Rita. Num primeiro nível, a amostra de Amadeo assume-se como resposta a Santa-Rita (aos títulos, até ao uso do epíteto) num tom que pode, em última análise, ganhar contornos paródicos e provocatórios. A seleção de Amadeo exige agora um período de amadurecimento, de articulação com as provas de *Orpheu 3* ou de releitura do próprio sensacionismo e das colaborações efetivamente publicadas. Por enquanto, e por acaso, *Parto da Viola* parece responder aos mandamentos de um excerto supracitado de Pessoa: “Vêr, ouvir, cheirar, gostar, palpar” (PESSOA, 2009, p. 177).

Agradecimentos

Gostaria de agradecer às investigadoras Mariana Pinto dos Santos e Sara Afonso Ferreira, e aos colaboradores da Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian, especialmente à Dr.^a Constança Rosa, pelo apoio incontornável à investigação no espólio de Amadeo de Souza-Cardoso realizada em janeiro de 2015.

Referências

ANTLIFF, Mark. Du Cubisme between Bergson and Nietzsche. In *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, p. 39-66. Princeton: Princeton University Press. 1993.

BARRENTO, João. O Sensacionismo Português... Fala Alemão. *Colóquio Letras*, n. 94, p. 5-13, nov. 1986.

DAUNT, Ricardo. Amadeo de Souza-Cardoso e Fernando Pessoa: Simultaneísmo Órfico e Interseccionismo: Aproximações. *Vértice*, v. 186, 2007.

DORES, Maria Aliete. *O Movimento Poético do Orpheu*. 1953. Tese (Licenciatura em Filologia Românica). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1953.

FRANÇA, José-Augusto. *Amadeo & Almada*. Venda Nova: Bertrand. 1986.

FREITAS, Helena de (coord.). *Catálogo Raisonné: Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Assírio & Alvim. 2008.

GALHOZ, Maria Aliete (ed.). *Orpheu*. Lisboa: Ática. 1971 [1959].

GIL, José. *Fernando Pessoa Ou a Metafísica Das Sensações*. Lisboa: Relógio d'Água. 1986.

GLEIZES, Albert; METZINGER, Jean. "Du 'Cubisme.'" In *A Cubism Reader Documents and Criticism, 1906-1914*, p. 418-35. Chicago: University of Chicago Press. 2008.

GONÇALVES, Rui-Mário. *Amadeo de Souza-Cardoso: A Ânسيا de Originalidade*. Lisboa: Caminho. 2006.

HELMHOLTZ, Hermann von. On the Relation of Optics to Painting. In *Popular Lectures on Scientific Subjects*, E. Atkinson (trad.), p. 73-138. London; New York; Bombay; Calcuta: Longmans, Green and Co. 1908.

IGREJA, Paula Cristina Lopes da Costa Cardoso. *As Dimensões Artísticas e Literárias do Projecto Sensacionista*. 1990. Tese (Mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1990.

KRAUSS, Rosalind. Three. In *The Optical Unconscious*, p. 94-146. Cambridge; Massachusetts: MIT Press. 1996.

LEAL, Joana Cunha. Apropriação, Deslizamento, Deslocação. Sobre a Representação em Amadeo de Souza-Cardoso. *Revista de História da Arte – Práticas da Teoria*. IHA – FCSH/UNL, n. 10, 2012.

_____. Uma Entrada para Entrada. Amadeo, a Historiografia e os Territórios da Pintura. *Intervalo*, n. 4, 2010.

LOPES, Teresa Rita. Pessoa, Sá-Carneiro e as Três Dimensões do Sensacionismo. *Colóquio Letras*, n. 4, 1971.

NEGREIROS, José de Almada. *Nome de Guerra*. Fernando Cabral Martins *et al.* (ed.). Lisboa: Planeta DeAgostini; Assírio & Alvim. 2006a.

_____. *Orpheu 1915-1965*, In _____. *Obra Completa: Manifestos, Ensaios, Prosa Doutrinária*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1997.

_____. *Manifestos e conferências*. Fernando Cabral Martins *et al.* (ed.). Lisboa: Assírio & Alvim. 2006b.

PESSANHA, Camilo. Os Violoncelos. In AA. VV. *Centauro: Edição Facsimilada*. Lisboa: Contexto. 1982 [1916].

PESSOA, Fernando. *Correspondência (1905-1922)*. Manuela Parreira da Silva (ed.). Lisboa: Assírio & Alvim. 1999.

_____. *Novas Poesias Inéditas*. Lisboa: Ática. 1993.

_____. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho (ed.). Lisboa: Ática. 1966.

_____. *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Teresa Sobral Cunha (ed.). Lisboa: Presença. 1994.

_____. *Sensacionismo e Outros Ismos*. Jerónimo Pizarro (ed.). Lisboa: INCM. 2009.

PIZARRO, Jerónimo. Fernando Pessoa: Not One but Multiple Isms. In ____ e Steffen Dix (ed.). *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, p. 24-41. London: Legenda. 2011.

_____. Introdução. In.: PESSOA, Fernando. *Sensacionismo e Outros Ismos*. Lisboa: INCM. 2009, p. 9-20.

QUADROS, António. *O Primeiro Modernismo Português: Vanguarda e Tradição*. Mem Martins: Europa-América. 1989.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies ; Une saison en enfer ; Illuminations*. Louis Forestier (ed.). Paris: Gallimard. 2010.

SARAIVA, Arnaldo (Ed.). *Orpheu 3*. Lisboa: Ática. 1984.

SAPEGA, Ellen W. «Não posso viver sem sol»: o regresso de Amadeo de Souza-Cardoso à pátria. In: DIX, Steffen (Ed.). *1915 – O Ano de Orpheu*, p. 421-430. Lisboa: Tinta da China. 2015.

SARTRE, Jean-Paul. O Olhar. In _____. *O Ser e O Nada: Ensaio de Fenomenologia Ontológica*, trad. Casais Branco. Lisboa: Círculo de Leitores. 1993, p. 264-312

SERRA, Filomena. «Il n’ya pas de *hors-texte*»: Guilherme de Santa-Rita, um artista sem obra?. In: DIX, Steffen (Ed.). *1915 – O Ano de Orpheu*, pp. 389-405. Lisboa: Tinta da China. 2015.

SOARES, Marta de Almeida Loução. *Amadeo e Orpheu: Para o Desenvolvimento das Relações entre Amadeo de Souza-Cardoso e a Revista Orpheu*. 2014. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014.

SOUZA-CARDOSO, Amadeo de. *12 Reproductions*. 2. ed. Porto: [s. n.].

_____. 1916 Avril-Mai-Juin: Amadeo de Souza-Cardoso. In: FERREIRA, Paulo (Ed.). *Correspondance de Quatre Artistes Portugais*, p. 119-137. Paris: PUF. 1981.

_____. *Salão de Festas Jardim de Passos Manuel: Exposição de Pintura [de] Amadeo de Souza-Cardoso*. Porto: [s.n.].

Créditos das Imagens

Fig. 1 - © Paulo Costa | Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Fig. 2 - © Paulo Costa | Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

Fig. 3 - © Espólio de Amadeo de Souza-Cardoso | Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

Fig. 4 - © Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

Figs. 5, 6 e 7 - © Sara Afonso Ferreira | Espólio Almada Negreiros

Fig. 8 - © Paulo Costa | Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

Fig. 9 - Fonte da imagem: Freitas, H. de (coord.), *Catálogo Raisonné: Amadeo de Souza-Cardoso – Pintura*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, p. 345

Fig. 10 - Coleção Particular

Figs. 11 e 12 - © Paulo Costa | Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Fig. 13 - Coleção Particular

[Recebido em maio de 2015 e aceito para publicação em agosto de 2015]

From the Viola to *Orpheu* magazine: Amadeo de Souza-Cardoso, sensationism and the four hors-textes destined to *Orpheu*, vol. 3

Abstract: *Trou de la Serrure Parto da Viola Bon ménage Fraise Avant-garde (Keyhole Viola in Labour Bon ménage Avant-garde strawberry)* entitles a work of the Portuguese painter Amadeo de Souza-Cardoso. *Parto da Viola* was painted in Manhufe (the painter’s hometown in the north of Portugal) at the same time the *Orpheu* modernist magazine erupted in Lisbon. Despite the painter’s recurrent integration in the history of the literary magazine (mostly

thanks to Almada Negreiros narrative), there are still few comparative efforts focusing on Amadeo de Souza-Cardoso's works and the artistic framework surrounding *Orpheu*. The sensationist movement, created by Fernando Pessoa and Mário de Sá-Carneiro, provides several ways of approaching the literary and the artistic works. In this article, I suggest that sinaesthesia allows a rereading of Souza-Cardoso's *oeuvre* that strengthens bonds between literature and painting within *Orpheu*.

Following that inderdisciplinary path through the modernist magazine, I will reveal the results of a research that took place in Amadeo de Souza-Cardoso's estate and provides new important data for the painter's role within the literary magazine.

Keywords: Amadeo de Souza-Cardoso. *Orpheu* magazine. Sensationism. Fernando Pessoa. José de Almada Negreiros.

