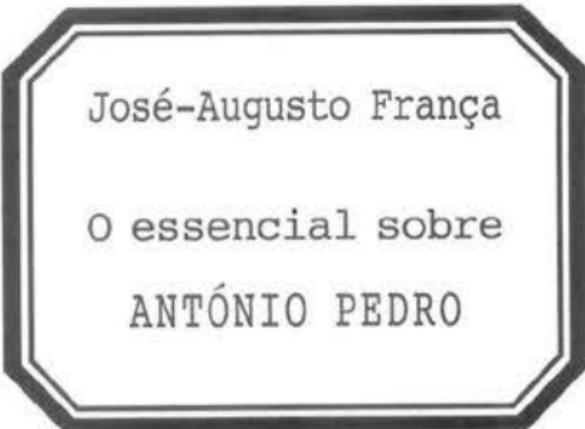


José-Augusto França

O essencial sobre

ANTÓNIO PEDRO



José-Augusto França

O essencial sobre

ANTÓNIO PEDRO

1 — POETA

António Pedro nasceu em 9 de Dezembro de 1909 na Cidade da Praia, Cabo Verde, onde seu pai dirigia negócios familiares e pessoais com transportes marítimos que seu avô criara, em grande empresa colonial. Costa simplesmente, de nome paterno, Power Savage por uma avó de origem irlandês-galesa, as raízes familiares de António Pedro eram em Seixas, no Alto Minho, e a elas ficou fiel, vindo a morrer perto, em 17 de Agosto de 1966, em sua casa de Moledo do Minho, com o coração fatigado que não resistiu mais a uma asma crónica.

Os seus dois metros de altura e o pêlo alourado de família eram bem celtas no meio escuro e de pequenos talhes das redondezas. Do Norte era ele, decerto, com estudos nos Jesuítas de La Guardia, depois liceu em Coimbra e Direito e Letras em Lisboa, seguidos enfadadamente no meio literário e artístico, e político, em que se achou, já em 1926, para tomar posições polémicas durante mais de vinte anos, com intervalos de Paris, Brasil

e Londres, até ao regresso ao seu Minho de entre Caminha e Viana do Castelo, com uma capital melhor que o Porto lhe ofereceu em 1953 — de história em história que se conta.

Começa ela em caricaturas expostas em Viana em 1925, e jornais feitos em Coimbra, *O Bicho e Pena, Lápis e Veneno*, com Arlindo Vicente. E também sonetos hábeis de *Os Meus Sete Pecados Capitais*, o anúncio de mais, em decadentismo discreto, em *Sol Morto*, um manuscrito cuidado de *As Minhas Sete Virtudes Principais*, e mais colaborações de desenhos em jornais já de Lisboa — onde, livre da tropa «por excesso de altura», foi pela Universidade, casou e publicou mais poemas de *Ledo Encanto*, de *Distância*, de *Devagar* e de *Diário*, e mesmo um «Poema de exaltação nacional-sindicalista». A poesia, com mais *Máquina de Vidro, A Cidade*, um *Solilóquio Mostrado, 15 Poèmes au Hasard*, já de 1935, teve uma recolha das quatro primeiras obras e do *Solilóquio*, seleccionada em 1936, em *Primeiro Volume* — e teria uma *Antologia Poética* em «Obras Clássicas da Literatura Portuguesa do Século XX», em Coimbra, bem postumamente, em 1998, que incluiu também *Casa de Campo* de 1938, o *Protopoema da Serra d'Arga*, de dez anos depois, e, de anos intermédios ou posteriores, que ficaram inéditos, no título projectado de *Quando já não se Engana o Coração com Música*, e dispersos ainda inéditos

tos (ou não) que vão até 1963 e 1964, em *Reincidência Circunstancial*. Mas também o último poema que (tirando este, em 1964) publicou em vida, em 1951 — *Invocação para um Poema Marítimo*, escrito em 1938 e então dedicado a Afonso Lopes Vieira, tal como a «Ode» do *Solilóquio Mostrado* fora, três anos antes, dedicada a Almada Negreiros.

Entre estes dois pólos poéticos, de modernismo e tradição, deve considerar-se a poesia e a vida de António Pedro. Com mais outro pólo de atracção, o Surrealismo, que, entre os dois, no seu espírito, se movia, moral e estilisticamente. Que ele foi «um dos raros homens em Portugal, neste século, a possuir aquilo que mereça o respeito de ser chamado estilo» — escreveu Jorge de Sena, em 1967, depois de o ter incluído numa selecção de poesia portuguesa dos anos 30 a 50, *Líricas Portuguesas*, 3.^a série, 1958.

O ter tido livros de extrema juventude prefaciados pelo integralista Hipólito Raposo e pelo erudito latinista Coelho de Carvalho, o não ter participado (ou ocasionalmente) na *Presença* coimbrã da sua geração (com repúdio mútuo), como no SPN de António Ferro, o ter recebido, em 1946, a dedicatória do grande poema da Liberdade, *Europa*, de Casais Monteiro e, em 1952, a dedicatória da exposição comum de Azevedo, Lemos e Vespeira, vão com estas invocações de Lopes Vieira e de Almada, em

homenagens prestadas a duas situações da cultura nacional, que não «nacionalista», em suas modernidades de passado-presente, a que uma aventura política pôde servir de passagem. Ou duas, de anti-salazarismo de duas épocas.

Porque, em 1931, em plena e desconexa ditadura militar, depois de ter dirigido os dois números do semanário legitimista *A Bandeira*, em 1926, Pedro dirigiu, com Dutra Faria (que se passaria, como jornalista, ao próximo futuro Estado Novo), o semanário *Acção Nacional* «anticonservador, anticapitalista, antiburguês» — e «revolucionário» para «restauração e reabilitação da inteligência». Nesse ano, fez na Liga 28 de Maio uma conferência discutida: «Esboço para uma revisão de valores» e, no ano seguinte, com Dutra e Rolão Preto director, chefiou ainda a redacção de *Revolução*, «diário sindicalista da tarde» — desejando, senão prevendo, a junção do *fascio* de Mussolini e do martelo de Moscovo, num «símbolo único e europeu de revolução e resgate»... Mas a recusa violenta de Rolão Preto de aderir à União Nacional de Salazar provocou cisão — adesões de oportunidade e perseguições. Pedro (que, com Arlindo Vicente, assumira o programa de propaganda do grupo) arredou-se então inteiramente da «ditadura tirânica de Salazar, inimigo do interesse nacional e das mais essenciais liberdades políticas», após uma «farsa vergonhosa de elei-

ções» — e instalou-se em Paris, no Outono de 1934. Oito anos mais tarde partiria de novo de Lisboa para Londres, sob as bombas nazis, como cronista na BBC, nisso ganhando uma enorme popularidade que o levou à prisão, ao regressar a Portugal. Quatro anos depois, seria a sua participação na campanha presidencial de Norton de Matos, sob as ameaças quotidianas da Censura salazarista, que lhe tirou todas as possibilidades de emissões radiofónicas. Pouco antes participara na tentativa de organização de um partido socialista, sem possibilidades.

Em Janeiro de 1946, António Pedro pretendia pôr de pé um vespertino de Lisboa, supondo uma abertura do regime à vitória aliada, mas nada assim foi e ficou sem emprego a sua prática jornalística que, em 1942, ainda se exercera na inicial chefia da redacção do *Diário Popular* — que não pôde obviamente satisfazer um projecto mais liberal na imprensa lisboeta. O mundo dos jornais foi, porém, sempre o seu, no *Diário de Lisboa* e em colaborações continuadas ainda em 1965 e 1966 — e no lançamento da revista *Variante* em 1942, e já no jornal com projecto editorial *Revelação*, «Folha de juventude», em 1936, e finalmente, em 1948, na empresa da edição do famoso *Dicionário de Moraes*, em 10.^a edição de doze volumes, numa Editorial Confluência que logo se viu reduzida a essa publicação e interdita de tudo o mais.

Foi então que uma aventura teatral mal sucedida em termos empresariais, e sem remédio, levou António Pedro a deixar Lisboa e a instalar-se em Moledo do Minho — para o que acabaria por ser, nos últimos dez anos de vida que lhe restavam, a mais consequente realização da sua múltipla carreira, no Círculo de Cultura Teatral do Porto.

À saída do *Primeiro Volume* em 1936, um ensaio sobre *A Poesia de António Pedro*, pelo ensaísta arabista Garcia Domingues, saiu também, como «ensaio de crítica literária», tomando em conta os livros publicados depois de a selecção feita, numa visão genérica da obra do poeta, em sua apreciada originalidade temática e técnica, com classificação de «super-realista», por superar o realismo da expressão e também por relação já então estabelecida por Pedro, após a sua estada parisiense em 1935, com a poesia, essa, «surrealista» defendida por André Breton — e da qual o poeta se afastava, não aceitando o automatismo por ele defendido e para o qual exigia controlo consciente.

Ali, porém, se encontrava uma das influências sofridas por António Pedro, depois de Rimbaud, no território cultural francês. Outras, prévias, tinham tido acção na sua poesia — e foram de Cesário Verde e de Pessanha, mas também de Sá-Carneiro, Pessoa, Almada Negreiros

e Mário Saa. E, sobretudo, por proximidade de convívio, do grande amigo e companheiro que teve, o cedo falecido Guilherme de Faria, poeta de eleição na sua discreta e nobre vivência íntima.

Prefaciando, em carta, *Devagar*, Hipólito Raposo aos seus versos chamou «salmos de voz distante», «pelos encantados trilhos da ausência, até ao limite do amor-saudade». *Crisfal* veio à citação, como os «Cancioneiros» medievais, na «essência pura do nosso lirismo» em que a objectivação é invocada para «avigorar a vibração da sinceridade intimista». E a «instrumentação» das frases e o seu «andamento melódico», a sua «coloração musical», vêm à admiração, como também viera à de Coelho de Carvalho, que, para seu próprio prefácio de *Distância*, se fizera ler pelo comum amigo Guilherme de Faria, «alto, em clara e consciente dicção», os versos que lhe eram apresentados... Eram subjectivos por raiz celta estes versos, com «o ritmo verbal exprimindo o ritmo da emoção» para um tradutor de Virgílio.

A esse discurso subjectivo opõe Garcia Domingues a objectividade de *Máquina de Vidro* em trinta e quatro «canções», em que há dedicatórias a António de Navarro, a Luís de Montalvor e Carlos Queiroz, a Mário Eloy e José Tagarro, a Diogo de Macedo e Francisco Franco, a Coelho de Carvalho e Hipólito Raposo, e à lembrança de Pessanha — num mundo lisboeta de artistas e poetas, e

com retratos sucessivamente feitos por Arlindo Vicente, Eloy e Tagarro, em ilustração.

O poema «filosófico-político» em prosa *A Cidade* não entrou no *Primeiro Volume*, mas Garcia Domingues detém-se na «concepção aristocrática e monárquica da sociedade, rematado por uma metafísica panteísta arriegada», sublinhando que, em vez de uma esperada confissão legitimista, o poeta evoca um «Rei que era filho do Rei e era o senhor plenipotente pela vontade do povo», numa monarquia expressão do sentido aristocrático da natureza — e por aí o pensamento do poeta assume uma posição ética e metafísica, num panteísmo que tem na «Cidade» ideal de Platão, ou de Santo Agostinho, ou de Campanella ou de Morus, o seu lugar utópico. Mais tarde, António Pedro dirá que só o impossível vale a pena, para além do que o crítico então poderia saber ou entender... A esta temática, Garcia Domingues junta, porém, a vertente «técnica» da poesia e, da sua longa análise rítmica, de longas e breves, resulta a valorização da musicalidade que já os dois prefaciadores tinham ouvido. E que, na nota breve e lúcida de Jorge de Sena, na sua antologia de 1958 (na qual ao mesmo tempo são recuperados poetas esquecidos nas séries editoriais anteriores — como Almada, Raul Leal, Mário Saa ou Saul Dias, numa idêntica e justa correcção histórica), surge como uma evolução dos «aspectos fantasiosos e

graciosos de certo modernismo, até um barroquismo cheio de gosto pelo [...] que preparavam para a libertação surrealista». Acrescentando em síntese: «Lírico delicado e ao mesmo tempo rude, a sua poesia, em que o Minho raiano e marítimo e o surrealismo se vão cruzando cada vez mais, é uma das mais interessantes da sua época, e não tem sido estimada, nem pelo próprio autor, devidamente.» Assim se fazia o ponto dela, em 1958, com tanta coisa que pela vida e obra de António Pedro tinha passado...

Se em nenhuma das selecções entrou o *Eroticon* de 1935, «poème sans péché» em francês, que ficou em manuscrito ilustrado e preparado, com maquete, para impressão (Biblioteca Nacional), nas páginas da antologia de 1958 coube já o *Protopoema da Serra d'Arga* de 1949, e também uma «Ode ao Almada Negreiros», do *Solilóquio Mostrado* de 1935: «Maravilhosa plástica das coisas! / Tudo no seu lugar, as cores e os olhos / Lá no lugar de cada coisa, a vê-la / Com seu aspecto natural e próprio», que bem traduz a admiração votada ao outro poeta pintor da geração anterior, no sentido exacto que ela podia ter.

Mas a selecção de Jorge de Sena incluindo o último poema que Pedro publicaria, em 1949, *Protopoema da Serra d'Arga*, excluía os *15 Poèmes au Hasard*, edita-

dos em Paris, em 1935, ou os do *Solilóquio Mostrado* do mesmo ano, pelo carácter gráfico de alguns deles, dentro de uma estética «dimensionalista»; mas também a «Invocação para um poema marítimo», escrito em 1938, publicado em 1941 na revista paulista *Claridade* e na lisbonense *Unicórnio*, em 1951. A *Antologia* de 1998 foi mais abrangente, na selecção crítica e prefaciada de Fernando Matos Oliveira.

A «Invocação», dedicada a Afonso Lopes Vieira, tem uma retórica admiravelmente sustentada no que é, em António Pedro, uma investigação linguística de carácter barroco, em sua expressão gramatical de palavras e ritmos ondulantes, numa musicalidade altamente sonora, com insistência de elementos fonéticos e suas abruptas rupturas na lógica discursiva. «Estéril, seu marulho longo ganha, / Monótono, o tamanho do caminho / Em que a Terra se funde e se refunde, / Se desfaz em desvairo ou se recria...» — assim o mar invocado percorre todo o longo poema que na boca parece fazer-se, numa recitação exigente, em que as pausas como que precipitam o fôlego do recitante — até que «o luar se afunde / Em magias feéricas, dançadas / Ao som arfado que a maré ondeia...» O poema seria logo a seguir completado (mas sem publicação, nota F. Matos Oliveira) com mais uns vinte versos de auto-reflexão, que «Ao princípio era o Verbo, e o Verbo em Água / Sua essência translúcida

volveu». Não aderia Jorge de Sena e esta retórica, e ainda menos os poetas da *Presença*, com Casais Monteiro a comentar, à publicação do poema, em 1951, que era contra isso que o modernismo da sua geração (que era a mesma de Pedro) se tinha revoltado...

Se este poema ganhou uma importância certa, nos acidentes da sua publicação, não pode esquecer-se que do mesmo ano da sua escrita é o volume de *Casa de Campo*, cuja pequena tiragem o fez esquecido em raridade bibliográfica. F. Matos Oliveira (como Jorge de Sena — e mais o primeiro) não deixaram, porém, de o incluir em suas antologias. Acompanhado de «Outros poemas», de índole gráfica, o corpo principal do pequeno volume contém alguns dos mais perfeitos poemas de António Pedro. Definem-se eles dentro de idêntica linha retórica, mas são mais variantes de invenção linguística em seus ritmos menos graves, e, por outro lado, mais lúdicos de invocação telúrica. A obsessão «marítima» do poema contemporâneo ganha ali maior liberdade imagética e expressiva. É de terra (e de Minho certamente) a inspiração dos poemas: «do meu sol entre vacas, onde cismo / viridentes relvados de pastar / meus olhos que preferem a natura / compor a sua paisagem, no enlevo / de poder-me supor e des-supor / em fállico pinheiro transformado / pelo cimo do monte, ou ave, ou cobra» — num alento só, até aos dois últimos versos: «fíco-me,

imagem da paisagem dada, / a criar-me sonhada, outra paisagem». Com o ponto final da estância (neste caso) de onze versos decassilábicos. Ou «eis-me quieto, pedra e pólen, onde / deus poisou como o sol entre neblinas» — sem maiúsculas de entrada de verso, por toda a composição assim ser, graficamente.

«Morrer-me luz ou folha, ou ter-me em sonhos / translúcido, no onânico desejo / de me sentir sozinho sobre a terra.» Ou «aqui plantado, sinto-me galheira / ou ramo dúctil de árvore criada / humana entre estas fragas, como o pinho». São outros grupos cuja obsessão suporta variações temáticas que fazem do conjunto poemático o correspondente ao «Poema marítimo» da outra série; e certamente a sua correspondência é voluntária e significativa, podendo supor-se que o ter ficado inédito a «Invocação» (e até a sua maior uniformidade) lhe dá lugar posterior.

Os dois poemas traduzem, porém, a capacidade verbal (e verbalista) de António Pedro, no perfeito e imaginoso manuseio da língua, que desde a sua mais antiga poesia se evidenciava e aperfeiçoava, no que, é, estruturalmente, a tendência ou vocação barroca do poeta — ou seu sentido espectacular, que em pintura e cena teatral havia de se realizar. «Toda a arte para António Pedro é uma forma de espectáculo», sublinhou em 1936 Garcia Domingues, começava ele apenas a pintar...

Já, então, nos *15 Poèmes*, esse sentido espectacular se exprimia nas ilustrações de «Deuxième reprise» e de «Lucidité frileuse» e, sobretudo, no «Poème dimensionnel» «Outrepassage», em que o próprio poeta se figura, entre estrelas e geometrias... António Pedro colaborara na redacção do manifesto do «Dimensionismo» que em Paris foi assinado por nomes prestigiosos da vida artística, de Duchamp a Kandinsky, de Delaunay a Picabia, de Arp a Calder, e a Miró. Não em lançamento de (mais) um movimento (artístico) mas em constatação de que «uma evolução existia há muito tempo sob forma latente», já que «a grande revolução da forma depois do princípio deste século era o resultado orgânico da mudança fundamental da nossa concepção do mundo». Uma «interpenetração das artes até à Arte Cósmica» ali se defendia, dentro de um espírito assim dito «dimensionista», pela dimensão que pretendia atingir e satisfazer, no quadro de novos conceitos de espaço-tempo, e com abolição de fronteiras entre as artes.

Tratava-se, em suma, de «uma posse de consciência» de uma nova situação das artes — com «a literatura a sair da linha e a passar ao plano» (tinham sido os caligramas de Apollinaire), a «pintura a fugir do plano e a ocupar o espaço» (era o «construtivismo»), «a escultura a abandonar o espaço fechado, imóvel e morto a três dimensões», investindo «o espaço a quatro dimensões da ma-

temática de Minkovsky». Uma «arte cósmica» enfim — em que o homem, em vez de olhar as obras de arte, se transforma ele mesmo no centro e no sujeito da criação», a qual «consiste nos efeitos sensoriais dirigidos num espaço cósmico fechado». O «Planismo», teorizado então pelo poeta Charles Sirato, era a «revolução que rompe com a forma literária», que «tira a literatura do tempo, para a dotar de uma expressão espacial», como «arte eléctrica» dirigida às multidões em tempos de novas técnicas de imagem. António Pedro publicou os dois manifestos em Lisboa, no semanário *Revelação*, no quadro de uma secção «Climat parisien» (que teve também publicação no semanário *Fradique*), que incluiu poemas dimensionistas de Sirato e de António Pedro, e reproduziu uma ignorada palestra radiofónica de Almada, «Fundadores da Idade Nova» — que, filhos pródigos, voltam à casa paterna...

O manifesto do «Dimensionismo» foi publicado em Paris, e reproduzido por António Pedro em Lisboa, no *Cartaz*, em Fevereiro de 1936, acompanhado por uma tomada de posição do poeta — que se dava em exemplo de «poesia dimensionista», a par de «pintura do espaço» de Kotchar, de «Pintura com relevo» de Prinner, de «pintura planista» de Sirato. Uma monografia de Dutra Faria, *De Marinetti aos Dimensionistas*, que incluía uma conferência na Exposição de Artistas Modernos Inde-

pendentes desse ano, marcada em oposição ao salão de António Ferro no SPN, saiu ao mesmo tempo. Tendo-os exposto em Paris, no Salon des Surindépendants, Pedro expôs «Poèmes dimensionnels» em Lisboa na Galeria UP, em 1936.

António Pedro ganhou então um vedetismo na vida cultural lisboeta a que não era alheia a sua estada em Paris e as relações que lá tinha mantido — e a própria galeria, ao Chiado, que então instalou. Veremos que a sua primeira entrada na cena artística se dera polemicamente em 1930, poeta já então, de três livros publicados.

Os poemas visuais do volume de folhas soltas, de várias cores e papéis (capa de cartolina prateada), *15 Poèmes au Hasard* incluíam, com mais duas composições estritamente geométricas, de linhas, quadrados e circunferências, e, com o seu próprio retrato figurando um «Poème dimensionnel», era composto em quatro partes, a partir de uma pintura a guache só preta e branca (Museu do Chiado), colorida para a passagem à impressão — e assim definindo-se como a primeira obra abstracta-geométrica realizada em Portugal. Elementos geométricos baseados em linhas rectas e curvas, com círculos, formas angulosas e outras onduladas num ritmo bem sustentado, propunham uma narratividade de «abstracções geométricas». Tal seria assim feito em livro, perto de vinte

anos mais tarde, por Edgar Pilet em Paris — e então exposto em Lisboa (Galeria de Março, 1954)...

Entretanto, porém, em Paris e recém-chegado, Antônio Pedro compusera, fazendo publicá-lo no semanário *Fradique*, e jamais em volume (recolhido, porém, em *Primeiro Volume*), o conjunto de *Solilóquio Mostrado*, que abre com a «Ode» a Almada Negreiros, poemas evoluídos de um lirismo primeiro para um isolamento virtual, apartado de Lisboa, onde deixara uma parte abandonada da sua vida política que o Estado Novo destruíra, considerando-se numa espécie de exílio — «Meu mundo deserto onde posso não falar de política...». Mas o volume comporta, sobretudo, poemas de expressão tipográfica em que o autor se comprazia, com um gosto de artes gráficas que seria sempre o seu. Em «Poema de uma ansiosa exaltação» linhas de versos horizontais podem levantar-se nas pontas ou ondular em (como o famoso verso de Sá-Carneiro na *Manucure* de 1915), misturando-se com ornatos de tipografia, numa *mise en page* inventiva, ou jogarem em corpos de caixa alta com circunferências que podem ser um globo cortado por um verso: «Quebrou-se o mundo ao meio.»

Ao mesmo tempo, outros jogos tipográficos fez Pedro brincando nas páginas de *Fradique*. Outros ainda ficaram em manuscritos desenhados (Museu do Chiado) — outros mais, de maior empenho artístico no seu

desenho, foram integrados em *Casa de Campo e Outros Poemas*. Neles, e nos versos vizinhos, trata-se da consciência poética d'«aquilo / que ultrapassando o limiar incerto / do que é, em suave (de divino) trilo / recria em mundo o que nasceu num sonho». E assim ia ser pela pintura fora que o poeta já começara a produzir.

Em ordem gráfica se situa o «Aparelho metafísico de meditação» (Museu do Chiado), de 1935, em que dois círculos de vidro rodam independentemente sobre um plano inclinado de modo a acertarem e desacertarem as palavras que cada um deles tem gravadas: «O homem de Deus querido» e «Deus fez o homem», gerando frases contraditórias, num jogo dito de «gramática distributiva» — com resultados ideológicos opostos. Que revelam uma paradoxal relação de Pedro com o sentido do divino, já presente em poemas antigos, e que, de certo modo, monstruosamente perseguirá na próprio pintura.

Ou no último poema que, catorze anos mais tarde, publicará: *Protopoema da Serra d'Arga*, datado de Moledo (do Minho), Agosto de 1948. Trata-se do único poema de relação estabelecida com o Surrealismo de que António Pedro foi declaradamente autor, num dos «Cadernos Surrealistas» que o Grupo de Lisboa editou, por altura da sua exposição de Janeiro de 1949, em que, por seu lado, o poeta expôs as últimas pinturas que realizara, nos anos precedentes. Jorge de Sena recolheu-o na sua

«Antologia» geral, tal como o fez F. Matos Oliveira na que publicaria em 1998. Uma enorme fotografia de um moscardo enche a capa do folheto...

«Sonhei ou bem alguém me contou / Que um dia / Em San Lourenço da Montaria / Uma rã pediu a Deus para ser grande como um boi / A rã foi / Deus é que reben-tou.» Assim começa o poema, numa lengalenga de ima-gens tiradas «na mata do pinheiral» da serra vizinha cujo nome vem como um mote, continuamente, entre mos-cas e mendigos, num discurso telúrico — imagem do mundo em que «Os animais comem-se uns aos outros / As pessoas comem muito devagar os animais e o pão / E as árvores essas / Sorvem monstruosamente pelas raízes tudo o que podem apanhar». Mundo de monstros e terra, merda também, que enche o imaginário da obra do poeta e do pintor, espectacularmente...

As árvores «bebendo esterco pelas veias tortas», os homens «escarros de Deus a reflectir-lhe os vícios» — benditos sejam! — em outro poema que ficou inédito, num volume que poderia ter-se intitulado *Quando já não se Engana o Coração com Música*. Vêm eles dos anos 50 e 60, e um pessimismo revoltado os atravessa, e mesmo em Londres defendendo a imagem livre do mundo — mas não esquecendo «os vinte mil discursos do senhor Wins-ton Churchill / Aos vivas ao Franco como não vem nas caricaturas» (o que é verdade histórica)... «Nem sempre

aos poetas apetece as estrelas» é título de um poema de 1949, em que apetece formigas, «uma paz de silêncio com formigas»... Se num «Poema inicial», «A espuma do mar / Arrenda-me a sombra / Na areia molhada», as águas do mar muito vêm à imagética de António Pedro, lustrais para o seu princípio. O fim, sentia-o ele nesses anos e, «para servir de final», escreveu: «E, no entanto, ainda apetece um post-scriptum / Apetece ainda este gosto desarrazoado / De estar a falar com pessoa nenhuma / Que mais não seja para gritar / — A Poesia morreu! Morra a Poesia! / Coma terra os poetas deste mundo.» É que «Fecharam-se-me todas as portas / E ninguém cabe pela minha...

Não foi assim, porém, depois deste ano de 1949, com a carreira de teatro que António Pedro depois teve, aos cinquenta e tantos anos só. «Já fiz versos em tempos... Imaginem / Vossas Excelências!» «Agora a poesia / É coisa que eu recebo», sem precisar de tipografia — «num olhar / E nestas ondas de maré cheia. No mar...»

Será o último poema que escreveu, em Dezembro de 1963.

2 — PINTOR

Em 1930, António Pedro escreveu o «Manifesto» do I Salão dos Independentes, iniciativa sua e de Diogo de Macedo, levada a efeito na sala da SNBA no mês de Maio, como tentativa de forçar uma presença «modernista» em artes e letras, no morno panorama artístico de Lisboa. Toda a gente nova, ou quase, lá foi expor, com grande campanha da imprensa a favor, e ao jovem poeta coube escrever uma folha impressa a anunciar chegada a altura de «construir», ao nível da década que ia começar, e na responsabilidade de uma nova geração, já segunda de nova gente. Nela Pedro se via, e avançava como uma espécie de imperdoável corifeu. Faria também uma conferência inaugural na exposição: que os burgueses encolhessem a barriga para deixar passar...

Um *Cancioneiro de Poetas Modernistas*, realizado igualmente por António Pedro, completava a festa que se pretendia, após dez ou quinze anos de luta antiacadémica — e foi uma data básica na história da arte portuguesa do século xx.

Se foram de entusiasmo político os quatro anos seguintes, com partida para Paris a seguir, só lá António Pedro, através da aventura do Dimensionismo, começou a pintar — e foi *Le Crachat Embelli* (col. F. Lemos), que exporia dois anos depois em Lisboa, onde realizou uma primeira exposição individual numa incipiente galeria que ele próprio fundou, a UP. Só realizaria segunda, em Novembro de 1940, ao Chiado também, na Casa Repe (depois Nina Bar), ali levando dezasseis quadros de uma produção a que nos anos anteriores se dera com grande empenho, que respondia a uma vida artística e intelectual relativamente animada em Lisboa — também pela organização da magna Exposição do Mundo Português, ponto de glória do regime. Nela não colaborou Pedro, e a sua exposição, coincidindo com o seu termo, a ela já foi sublinhado que ofereceu contradição...

Os quadros realizados nos seus primeiros anos, de 1934 a 1936 ou 1937, têm uma violência algo canhestra na sua autenticidade imediata, que anda ligada à poesia de *Solilóquio Mostrado*, em correspondências picturais desejadas. Quase todos esses quadros se perderam, com o tempo, como *Transmissão*, de 1935, ou *Coise*, do ano seguinte, em que um corpo híbrido de mulher lança de si um braço e uma mão monstruosos — mão que, no outro quadro, se agita no ar, ligada directamente a uma cabeça de mulher, e que acenava também, num corpo indeciso,

em *Le Crachat Embelli*. A mão que é e será, permanentemente, na pintura de Pedro, um sinal próprio, com todo o seu poder simbólico de comunicação e apelo.

Uma peça de 1935, perdida também, é um *Poema no Espaço*, de família «dimensionista», que ergue uma mão ligada a um espelho circular, cuja leitura é feita rodando em torno de um soco cúbico em cujas faces se sucede, em jogo rítmico, uma frase em quatro linhas compostas que dizem e se alternam: «libélulas liberam-se do lunar liame», como «do liame de libélulas libera-se o luar»...

Em 1937, em *Litoral*, duas árvores estendem mãos ou braços em lugar de ramos, num mundo vazio à beira-mar. Mas foi no ano anterior que António Pedro realizou uma das suas pinturas mais significativas: *Sabbat Dança de Roda* (Museu do Chiado, ex-col. J.-A. França), antes do *Avejão Lírico* de 1939 (col. privada), e que mais profundo significado assume, na circularidade da sua mensagem dramática.

«Quatro corpos ou troncos femininos encadeiam-se no espaço, soldando braços e seios, e as quatro cabeças calvas fixam-nos num espanto.» Esta a descrição já feita da composição de um óleo de formato quadrado de perto de um metro de lado. Mas o que dele ressalta é uma violência, carnal e sexuada, que não tem paralelo na pintura portuguesa e que vai ser motor constante daquela que Pedro realizará durante mais dez anos apenas. As ex-

pressões das cabeças são histriónicas, com vários sentidos, de atenção, horror, indiferença ou revolta — e cada uma delas é envolvida por uma auréola luminosa e difusa, que ridiculamente as santifica, no meio da multiplicação dos corpos, sobre um fundo neutro azulado que pode ser celeste por derrisão. Dançam de roda as figuras, cada uma das suas posições está certa à contemplação do espectador que como tal tem de se assumir, no jogo em que se fascina... Levado à exposição dos Artistas Modernos Independentes, que nesse mesmo ano de 1936 (com Almada, Vieira da Silva, Sarah Afonso, Júlio, Eloy) marcava uma oposição à iniciativa oficial de António Ferro, nas exposições de Arte Moderna do SPN, *Sabbat Dança de Roda* situou subitamente António Pedro no meio da pintura nacional com uma originalidade poética que o arredava do melhor expressionismo pictural da sua geração, de Eloy, Júlio, Sarah Afonso ou Botelho: era uma pintura nunca vista que se formara em outras raízes culturais, com uma fundamentação poética de recusado lirismo — e desde então Pedro foi uma figura isolada, até à companhia encontrada, em 1940, em António Dacosta, para a sua segunda exposição, desse ano.

Entretanto, porém, o *Avejão Lírico*, levado a um salão dos Estudantes de Coimbra em Lisboa, na Casa das Beiras, sem qualquer significado, e à IV Exposição do SPN, causara segundo espanto, imagem de uma ameaça assom-

brando uma cidade tranquila ou morta na sua noite, apontando só o que vivo nela podia estar, e era um par amoroso encostado a uma porta — como se lhe fosse oferecer, em salvação, uma delicada flor que em outra mão segura... É um lirismo paradoxal mais do que irónico em que a ameaça perdura, transmutada. Nele se fixa a pintura de António Pedro, já espectacularmente iniciada, e o seu discurso vai ser continuado — ora melancólico, no abandono de mão pendida sobre uma coluna rebentada, de *Palhaço* (que figura num traje vermelho flamejante) ou em *Objectos Melancólicos*, apresentado nas mesmas exposições (col. privada). O jogo obsessivo de simulações de *Abstracção sobre um trompe-l'oeil*, imitando madeiras e percevejos de espetar numa pequena tela (col. privada), fez-lhe companhia nas exposições de 1939.

Em dois outros quadros desse ano, *Desgosto Simulado* e *A Teia de Aranha* (col. privada), mãos e corpos se põem em cena, tragicamente, apontando olhos vazados de uma figura que não vê outra se despenhar, lançando-se no espaço, ou comicamente, como pequenos duendes de braços abertos, e uma mão descomunal, presos em redes ou teias que os condicionam ou inibem. Mas asas e mãos se confundem no *Anjo da Guarda* (col. Galeria 111), figura volante que lhes é contemporânea. Tal como os dois outros quadros, figurou na escolha que António Pedro levou à sua grande exposição de

Novembro do ano seguinte — em espectacular escândalo, a par do Chiado.

«Se não esperares o inesperado não o encontrarás pois ele é difícil e penoso de encontrar.» Heraclito testemunhava no catálogo de oito pequenas páginas e três ilustrações de obras dos três artistas que se tinham reunido: Pedro, António Dacosta, estudante da Escola de Belas-Artes vizinhas, e uma jovem escultora inglesa de passagem, que tinha amizades no meio, Pamela Boden, apresentando seis peças abstractas duramente escavadas em madeira. Tais abstracções, primeiras a olhos portugueses, e as dez composições de Dacosta, pintadas à margem do ensino que recebia com indiferença, e mais as dezasseis telas de António Pedro, que entretanto desenvolvera seus dotes, numa auto-aprendizagem de grande intuição formal e de colorido usado sem peias, em sentido cenográfico — levaram à sala desocupada de uma loja em transformação uma multidão de gente, dessa Lisboa confinada nas ruas do bairro sua capital intelectual e mundana... Era espectáculo bem diferente daquela que, desde o Verão, se exhibia em grande porte, na exposição ideológica de Belém, e propositadamente o era, que em Pedro e Dacosta se subvertiam os mitos históricos e actuais da propaganda do Estado Novo, de que os dois pintores, que uma grande cumplicidade ligava, se tinham alheado, sem colaboração a todos os outros pedida.

A História de que se falava num e noutro lado não podia ser a mesma — nem o país dela, na sua realidade mais profunda, de sangue, suor e lágrimas que se adivinhavam já, na tragédia do mundo ameaçado por males desencadeados. A ilha de paz que a Exposição do regime defendia, como razão da sua própria existência, era, na verdade, sítio de dor e de angústia — que na pintura de Dacosta se silenciava em sonhos de uma ilha atlântica e mortal, de «monstros gelatinosos», quando, na de Pedro, «tudo se empapava de insatisfação e tristeza»...

Um antigo camarada político de António Pedro, Dutra Faria, assim lealmente escrevia, pondo no seu apreço uma curiosa explicação insular (que, com Vitorino Nemésio, se sabe ser acertado para Dacosta) — que em ilhas tinham nascido os dois pintores, e, na sua realidade nacional, numa pequena ilha viviam, que o Chiado visitava, escandalizado ou gozoso, sem compreender, mesmo (ou ainda menos) na crítica levada a opinar... «Creio na evolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de sobre-realidade, se assim é possível dizer-se.» Pela primeira vez a palavra de André Breton, no catálogo citada, era posta em prática pictural, nas vocações e nos fantasmas de cada um dos pintores — com uma liberdade insólita.

O maior dos quadros expostos era *A Ilha do Cão* (ex-col. Fernando de Azevedo), metro e meio por um metro e oitenta — uma vasta paisagem de praia, com o mar verde ao fundo de um céu carregado de nuvens a que o Sol imprime tons de rosa. A praia é ocre, quase sem modelação, um arco de pedra alonga-se nela, à direita, mas tem proporções absurdas de um praticável de cena, sem estatura para as figuras encenadas. Ao lado e para o fundo, dois troncos de árvore geram um tronco de mulher que sobe, curvando a cabeça, um braço descendo, o outro substituído pela continuação do tronco que uma mão termina, apontando para o outro e principal grupo de duas figuras femininas. Por baixo deste braço estranho, num monte de areia, uma mão pousa, com uma pequena cabeça própria, de que um olho sobressai, fitando, pequeno monstro que uma serpente enrolada num dos troncos espreita, com um bico na cabeça. Mas há ainda o grupo de duas mulheres, uma deitada por terra, de corpo avermelhado, os braços estendidos a proteger-se, outra de pé, sujeitando-a com uma perna alçada e um braço apoiado, o outro erguido, vertical, prestes a tombar, com violência, sobre o corpo dominado. A cabeça da mulher que agride tem os cabelos negros puxados pelo vento e é de fera o seu rosto. A violência da cena é também a violência do colorido — azul violáceo, vermelho de Ve-

neza, verde-esmeralda, com o ocre da praia recebendo todas as agressões do imaginário...

Datado de 1940, é, sem dúvida, o mais teatral dos quadros de António Pedro, com personagens de tragédia sem perdão nem descanso — e o mais pictural também, como, no Brasil, se daria conta Giuseppe Ungaretti sobre ele escrevendo em 1941, numa descrição inteiramente pictórica que o faz falar. E o próprio pintor, escrevendo no catálogo dos Independentes, dez anos atrás, como que deu o inteiro programa do quadro ao dizer: «Gosto da pintura que vai além das coisas, ou daquela em que as coisas são mais do que elas mesmas» — como aqui acontece, em termos de pintura-cor que dá um sentido outro e necessário às coisas-personagens, fazendo-as mais do que são, na sua aparência.

Mas a exposição compreendia ainda outras composições que interessam à definição da pintura de António Pedro. Logo *Silêncio, Cantou um Galo* (col. part. Brasil), e «Paz Inquieta» (Museu de Arte Contemporânea, São Paulo). No primeiro, numa grande tela, um homem e uma mulher se abraçam, ele por detrás, de corpo avermelhado e musculoso, ela muito branca de pele, segurando dois lírios e amparando o braço dele que lhe aperta um seio. Com a outra mão ele sujeita-lhe a cabeça, sem que nenhum olhar os reúna. Três elementos vivos no quadro, que se passa entre árvores de troncos nus: o galo

que canta, empoleirado num joelho do homem, e um gato negro, de cauda alçada, que meio esconde o púbis escuro da mulher; e moscas, três, quatro, mais, pousando nos dois corpos, ou esvoaçando perto, no calor que anda em torno deste silêncio todo. Na *Paz Inquieta*, outro casal se abraça ou luta; ele, mais uma vez por detrás, um olho ferido e pendente, o riso cruel, sujeita-lhe o corpo deitado e a cabeça que, de olhos semicerrados, morde uma perna do homem, que é de pau. Estamos num grande plano cinematográfico, em que só cabem as cabeças e o que seja preciso dos corpos vestidos de escuro, contra um fundo escuro também, e liso. Pouca a carnção que reste à vista, um ombro da mulher, as mãos dele e os rostos monstruosos de ambos, como alheios à cena que encarnam com uma violência física sem sentido nem fim, por isso certamente mais perto da paz possível, que inquieta é...

De casais se trata ainda em *Repasto Imundo* (1939, col. ignorada) e em *Quarto Alugado* (1940, col. ignorada), postos a uma mesa, um homem nu de cabeça/mão coberta por um manto alvacento, um corpo flácido saído de um tronco de árvore, e uma cabeça só, excrescente, dobrada sobre o prato de restos de comida, num quarto nu de móveis, ou de meio corpo de mulher, só cabeças e grandes seios, que um homem/galo domina, encasacado e de botas altas, com uma grande mão de madeira recor-

tada a que ela se agarra, prostituta em quarto que um ramo de flores decora, numa jarra, ao canto da composição. E ainda de casal se trata em *Madrugada* ou *Cena com um Enforcado* — que não está só, pendurado da sua árvore, mas é olhado por uma mulher/anjo, cujas asas são alongadas mãos de madeira, sobre um cavalo branco de patas levantadas, e uma ave branca voando rasteira, na paisagem (1940, col. Galeria 111). Uma revista paulista, *Clima*, o reproduziu em 1941, e um poeta franco-ínglês, Patrick Waldberg, num livro seu, *Demeures d'Hypnos*, em 1976, viu na composição uma «revolvente prefiguração do próprio destino do pintor»... Repintado sobre um quadro antigo, de folhagens em natureza-morta, *Natureza Assassinada* (1940, ex-col. Vespeira) põe nos braços de um soldado de lança e capacete uma mulher nua torcendo-se, enquanto outras duas se abraçam, contra uma perna sua.

A estas composições sem sítio responde outra, de 1940, *Da Minha Janela* (col. ignorada) que se abre sobre a paisagem realista da praia de Moledo, o monte de Santa Tecla defronte, areias, pinhais, o mar, um pastor tocando uma trombeta a uma ponta e, sobretudo, formas adejando como fantasmas, no céu liso, dominadas por uma grande figura de mulher nua que, vogando nos ares, aponta um dedo acusador, saído de uma enorme mão para algo que se passe ou não passe na terra, como cena assim

presente, olhando o pintor a sua vista familiar — «na doida quietação de cada tarde» (*Casa de Campo*). De 1940, mas não exposto nesse ano, há ainda uma *Procissão do Inferno* (col. ignorada) que é de paisagem também, mas sinistra na sua noite, à beira de uma igreja com uma imponente torre sineira ameaçada. Ou uma paisagem de perto, entre árvores que podem ter seios de mulher, contra o céu caliginoso (*Nocturno* no título do catálogo de 1940; col. privada), com uma mão vermelha que sai da terra — ou um ramo de jarros muito brancos.

Mas, com *A Ilha do Cão*, foi a *Intervenção Romântica* (col. herdeiros de A. Pedro), que mais focalizou a atenção polémica do visitante da exposição de 1940 — que ela especialmente tinha que ver com o tempo que corria às portas do país em que era pintada então. É um quadro de guerra.

Um cenário de planície que se prolonga numa ondulação leve para o fundo direito (lado «cour» do palco), até ao horizonte de uma colina, enquanto, nitidamente, do meio da cena para o seu lado «jardin», se levanta uma plataforma possivelmente rochosa, abruptamente cortada na sua ponta. O céu é quase liso e claro de azul, levemente anuviado, sobre o solo ocre que à sua entrada, lado esquerdo/«jardin», se abre para um plano de água. O resto da cena tem sombras projectadas, pela plataforma — ou pelas figuras que sob ela se representam. São

quatro, de soldados armados que se matam simultaneamente, três de pé, no chão, ou já caído, um, o quarto vindo (com uma pistola, pelo ar, preso a um pára-quadras branco que ocupa um terço do céu. Mais duas figuras junto à água: um corpo de mulher sem cabeça que dela sai, abrindo longos braços sem mãos, outra, vestida de branco, que se diria deitada para a água, mas, pela sombra que projecta, antes para ela esvoaça, como quem vai mergulhar. À ponta da plataforma, uma grande mão sai da terra, implorante. No céu adeja um homem nu, com a própria cabeça nas mãos, figura pequena pela distância perspectivada. Falta, porém, o principal da composição: a intervenção romântica que uma mulher nua sobre um cavalo erguido sobre as patas representa, com uma grande bandeira branca desfraldada na mão. É o próprio título do quadro, nesta paz assim anunciada, contraste da cena de morte dos quatro soldados. Tudo parecia assim simples e resolvido — não fora o que resta da composição, e que a nega ou recusa: esta enorme ave negra, de asas abertas, no meio exacto do céu, que tem, pendente das garras, uma imensa chave, negra também, de cujo aro pende uma placa redonda, não pode saber-se para quê, que não seja o próprio segredo de tudo o mais. Ou, a sua final falta total de sentido, em absurdo de guerra e paz...

No fim de 1940, António Pedro partiu para o Brasil, a expor a sua pintura no Rio de Janeiro, apresentado pelo grande poeta, e pintor também, Jorge de Lima, e em São Paulo, pela revista *Clima*, apresentado num longo ensaio pelo célebre poeta emigrado Giuseppe Ungaretti, dois encontros que contaram na maturação do pintor — tal como o acolhimento crítico da melhor gente brasileira: Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Lourival Machado. Ungaretti viu o «monstro que em nós nos faz sofrer e é o mal», essa dor amando no «encantamento poético» da sua pintura «surpreendente»... Palavra final do texto do poeta que se detém num dos quadros, de 1941, pintado no Brasil e ali exposto: *Sentimento na Planície* (col. privada).

É um quadro de um metro de altura, quase quadrado, em que, entre vermelhos de sangue e ocres de terra, um pequeno casal se abraça, nua sob véus brancos ela, nu ele, com grandes sombras de Sol poente que revolve o colorido do céu, sobre colinas moles no horizonte, que duas colunas pontuam. Pior que tudo, porém, um grande pássaro pousa na areia um corpo de madeira recortado, elevando um bico que é uma mão de dedos estendidos, e abrindo duas grandes asas naturais, de plumas brancas, tudo entre natureza e ficção estilizada em matéria, necessariamente, para «humanizar o concreto das coisas».

São do Brasil um auto-retrato com a mulher contra o fundo do Corcovado, em que a cabeça do pintor se desprende pelo céu fora (Museu Nac. de Belas-Artes, Rio), e *Flores e Dentes Naturais* (col. privada) reunindo elementos que se repudiam. Do mesmo ano, *Encantamento na Paisagem* (desaparecido) contracena dois monstros femininos, nus, um de cabeça de pássaro, ajoelhado, com uma grande concha ao peito, outro de cabeça cavalina relinchando, com uma flor erguida na mão, na paisagem fantasiosa de colinas distantes, caliginoso o céu, à luz de um encanto que tomou as figuras — uma delas estudada à parte para outra cena de *Le Canard au Baroque* (des., Museu do Chiado). São já de 1943 o *Triptico de Moledo* (ex-col. Casais Monteiro), pintado na praia, entre uma mulher correndo diante das ondas e uma árvore plantada, ante o monte de Santa Tecla e o fortim abandonado, com seios pendentes no tronco, enquanto, na composição central, mulheres-bichos se acocoram na areia, uma estátua de roupagens ao fundo se recortando, sobre o mar.

De então ainda, um *Nu num Divã com Gula* (col. privada) é uma grande mancha carnal quase abstractamente pintada sobre um fundo vermelho de estofado, enquanto, datado também de 1943 (col. herdeiros de A. Pedro), um *Auto-Retrato Nu com uma Jóia*, figura o pintor em tronco desnudado, enleado de heras, uma grande jóia bar-

roca pregada no peito e um espelho na mão, apontado ao espectador, num enigma inquietante de imagens retidas e virtuais — «tomada em toda a verdade da natureza interrogante e angustiada do pintor» (P. Waldberg).

Em 1944 (pela segunda vez) Pedro expôs no salão moderno do SNI um pequeno quadro: *Cena com um Toiro, um Anjo e um Enforcado* que retoma um tema de 1940 (desaparecido) — mas, no mesmo mês de Janeiro, partiu para Londres, contratado pela BBC. Ali terá ele uma colaboração permanente com o grupo surrealista local, expondo no conjunto de «Surrealist Diversity», com Arp, Chirico, Max Ernst, Miró, Brauner, Delvaux, Penrose, Magritte, Paalen, Dominguez, Man Ray, Tanguy, Giacometti, Klee e Picasso, e junto do poeta E. L. T. Mesens na sua London Gallery, em 1946, e ainda em 1947 e 1948. Em 1972 sete quadros seus, do espólio de Mesens, foram leiloados em Londres, na Sotheby, com aquisições de colecionadores portugueses. Do que se sabe, são obras de menor interesse.

Nas aventuras do seu regresso a Portugal, em colaborações diversas na imprensa (que veremos), António Pedro fez projectos de grandes pinturas, ou de séries, e foram, sem datas, com desenhos de estudo (Museu do Chiado), o *Massacre*, grande violência de nus, homens e mulheres se matando, ou animais, no espaço confinado de um quarto ou numa natureza de árvores nuas, sem

folhagem. Ou a *Femmisterie*, desenhada também (Museu do Chiado), com a criação de uma árvore-tronco humano de mulher, multiplicando os braços pelo ar, de mãos acenando, enquanto, ao lado, outra passa, nua, entre carne e madeira recortada, levando pela trela um lebréu finalmente desenhado. E ainda, entre grandes figuras dramáticas, de tratamento naturalista, que começou a compor em pintura depois destruída, *A Obra dos Heróis* (estudo, 1946, Museu Mun. de Tomar). E também então Pedro começou a agrupar, para uma composição de larga ambição, as personagens que inventara ao longo da sua pintura: *The Night meeting of my people* ou *The Meeting of my Characters* (des., s. d., Museu do Chiado) — que viria a desembocar no grande quadro *Rapto na Paisagem Povoada*, em 1946, no ano seguinte mostrado na II Exposição Geral de Artes Plásticas, juntamente com *Encontro à beira da Angústia* (ambos, herdeiros de A. Pedro). Seriam, com *O Amanhecer das Virgens*, inacabado em 1948, as últimas pinturas realizadas por António Pedro.

Foi significativa a presença de Pedro nestas exposições de intenção política que, no imediato após-guerra e desde 1946 (lá expôs também o *Tríptico de Moledo*, *Nu num Divã* e *O Poeta*), pretendiam reunir, em silencioso protesto, os artistas nacionais opostos ao Estado Novo — que interveio duramente, com descida policial e apreensão de quadros e passando a impor uma insólita

ta censura prévia às exposições seguintes, particularmente em 1948. Teve isso consequências polémicas, quando da eleição presidencial a que concorria Norton de Matos e em cuja campanha Pedro logo participou — recusando aceitar a presença da Censura e retirando os seus quadros, juntamente com os seus companheiros do Grupo Surrealista de Lisboa que então se organizara. Para vir a expor, pela última vez, com eles, em Janeiro de 1949, no local do seu antigo *atelier*, na Travessa da Trindade — que ardera em 1945, durante a sua ausência em Londres, com perda de quadros seus, e de A. Dacosta, que lá habitava.

Em 1947, porém, os dois quadros de António Pedro tiveram um interesse especial — sete anos após a exposição escandalosa de 1940, e perante um novo público jovem que passara pela guerra ou suas notícias e reacções, políticas também, tendentes a uma liberdade que lhe era recusada pelo regime. Um movimento «neo-realista», em literatura e arte, ganhava então uma força ideológica que as Exposições Gerais apoiavam, e a presença heterodoxa de Pedro, com a angústia que metaforicamente exprimia do seu teatro de figuras monstruosamente líricas ou em terríveis escorchamentos, vinha trazer à vida artística portuguesa uma sugestão de novos caminhos — propondo-se então um «alto surrealismo» de luta e revolta poética que ia ter imediato futuro.

Encontro à beira da Angústia apresenta (col. herdeiros de A. Pedro) uma mudança considerável na figuração de António Pedro que, neste quadro, passa a assumir uma responsabilidade naturalista-académica nos nus que nenhuma alteração metafórica apresentam, na sua anatomia pintada como podia fazê-lo um pintor que nenhum treino académico tivera. Seria, porém, desacertado criticá-lo nesse aspecto desejado sem complexo e, de qualquer modo, na sua ingenuidade se resolvendo — como outros modernistas vinham fazendo nos anos 30 de Júlio ou Sarah Afonso ou Eloy. Uma das personagens é branca, de pé, olhando para o lado, a outra negra, sentada, fita-a, de cabeça levantada, com uma larga banda de tecido amarelo vivo pelos ombros, descendo ao chão. Entre elas, na composição, mas em segundo plano, numa paisagem nua, de horizonte baixo, é um escorchado anatómico, visto de costas, vísceras pendentes. Única metamorfose nele: uma floração miúda que lhe sobe pela perna direita. A angústia anunciada está nesse expectante não-dizer das duas ou três personagens.

O *Rapto na Paisagem Povoada* é a mais ambiciosa obra de Pedro, súpula do que antes realizara, na reunião dos seus elementos figurativos que imaginou, numa cena única — como pensara fazer no *Meeting*, mas agora dando-lhe um tema dramático que Rubens directamente inspirou no *Rapto das Filhas de Leucipo*. Esse é o ele-

mento central da composição, no vasto espaço em que tudo se passa, até um mar distante, com plataformas duramente talhadas em falésia, como na *Intervenção Romântica*. O grupo do rapto tem dois nus académicos que, deixando tombar um panejamento branco, uma pomba debicando uma das suas mãos, se debatem nos braços de dois raptos musculados com monstruosas cabeças de animal sem identificação. À direita, uma mão sai da terra, de dedos mexidos, à esquerda, é um tronco de mulher que sai e, sob uma grande árvore copada, um cavalo-arlequim é montado por um homem nu de cabeça de galo que exhibe uma descomunal mão de madeira recortada. Ao fundo, vê-se ainda uma grande cabeça esculpida na falésia, enquanto, da parte direita da cena, a falésia é animada por árvores-troncos femininos (de *Nocturno*), pelas duas figuras do *Encantamento na Paisagem*, de três anjos femininos de asas brancas que montam cavalos brancos, e por uma grande estátua branca de braços erguidos ao céu — e tudo sobrevoado pelo *Avejão Lírico* que aponta... Outras *personae dramatis* inicialmente previstas, de outros quadros vindas, foram abandonadas na economia da composição final — e perfeita. Vários estudos desenhados (Museu do Chiado) mostram os cuidados da preparação e a sua evolução, com mudança da estátua que devia ter sido de uma mulher coberta de olhos (vinda do romance *Apenas uma*

Narrativa) e ter, no soco, a reprodução do *Repasto Imundo*, mas mantendo um nu feminino semideitado em outra face, com um óculo perspectivado por cima. O estudo minucioso merecido pelo quadro foi feito (em *Colóquio/Artes*, n.º 15, de Dezembro de 1973, por J.-A. França), com a declaração de quadro-testamento que foi — e o artista sabia que era, em termo voluntário do seu discurso pictórico, «suma teológica» consciente. O seu destaque, na altura da exposição, nas páginas de *Horizonte, Jornal das Artes*, tem o sentido histórico que lhe convém, na pintura portuguesa dos anos 40 — que iam terminar com os frescos de Almada Negreiros na Gare Marítima da Rocha que, em pintura, suma foi também, da sua obra plástica.

À exposição do Grupo Surrealista de Janeiro de 1949, António Pedro levou um quadro datado desse ano, *Três Fitas Segurando a Sombra* que não deixou memória, o *Nu num Divã* de 1943, três páginas de desenhos do *Bestiário Privado* feito de elementos esparsos nos seus quadros (Museu do Chiado), de *O Coração não Tem Dois Quartos*, perdido, e *O Amanhecer das Virgens* (col. herdeiros de A. Pedro) que para a exposição desejou acabar, com um esforço sem resultado. Ali se empenhou o pintor em três propositados nus académicos, um acocorado, outro de pé, de grandes asas e uma mão no lugar da cabeça, que devia desaparecer por detrás das chamas

saindo da cabeça da figura central, que esconde uma mão sob a pele aberta como um bolso, e tem o ventre de cristal; nunca Pedro chegou a pintar essas chamadas multicolores que concluiriam o quadro.

Outra participação de António Pedro na exposição de 1949 foi colectiva — e para ela escreveu um «Postfácio» ao catálogo, teorizando a realização, cuja importância na história internacional do Surrealismo já foi reconhecida (J. Pierre, *Le Surréalisme*, 1966). Colaborando com Azevedo, Vespeira, Moniz Pereira e A. Domingues num vasto *Cadavre exquis* (Fundação Calouste Gulbenkian), pelo processo praticado em desenhos pelos surrealistas parisienses já nos anos 20, e por todo o lado feito e refeito, também assim António Pedro se despediu — «com uma enorme e benéfica excitação». Ele que, no catálogo também, dando suas razões de ser surrealista, declarou ter descoberto um dia que «no céu só havia nuvens e na terra transformações» e que o que o homem tinha realmente de aproveitar era o que nele estava tapado por uma série de capas sobrepostas, que havia de despir, nas cadeias da sociedade. Onde fizera, assim, o que lhe apetecera...

Apeteceu-lhe ainda, e ao mesmo tempo, em anos 50, a escultura, e modelou duas peças de barro, passadas ao bronze (Museu Mun. de Tomar). As duas personagens assim imaginadas, fora das contingências de um

campo figurativo, foram criadas em termos de encenação, para se moverem num palco que houvesse ou que viessem a ter... De qualquer modo, elas estão próximas das figuras que pintara — assim monstruosas, num sistema de metamorfoses anatómicas. Dir-se-iam animais pré-históricos, uma minúscula cabeça de réptil ao alto de um corpo de quatro pernas, bem assentando no chão as suas enormes extremidades, enquanto os braços sobem e se abrem, coberto, um, de ampolas; ou uma cabeça de bico recurvo e feroz cujos membros se terminam em mãos humanas, de mulher talvez, que o monstro tem dois seios no torso bombeado.

Como a Max Ernst aconteceu, na sua obra de escultor, sente-se que as figuras de Pedro foram pensadas em pintura; mas aqui há que entender que, se elas vêm do universo da pintura, vão para o do teatro, sonhados ambos, nas profundezas da noite que aos monstros dá nascença. São, de toda a certeza, as mais importantes esculturas feitas em Portugal, neste domínio surrealista.

Na altura em que António Pedro modelou estas duas esculturas, únicas da sua espécie, ele regressara ferido e triste a sua casa de Moledo do Minho, numa zanga com Lisboa onde a sua aventura teatral não pudera ter seguimento, em 1951. Ali pensou então criar uma pequena oficina de cerâmica, meteu-se, com um forno eléctrico de alta temperatura, na porcelana, e durante seis anos lá

trabalhou, pacientemente, humildemente, modelando vasos e jarras e figurinhas preciosas populares ou janotas, que tiveram um sucesso comercial de curiosidade, em exposições em Lisboa, em Viana do Castelo, mesmo em salões e colectivas no País e em Cannes em 1955. Porquê abandonou ele, não a pintura mas, então, o teatro, em Lisboa? Porque «mais valia mexer na terra do que em trampa» foi a sua resposta, no catálogo da primeira exposição realizada. Moledo foi-lhe então resposta e refúgio, e servir-lhe-ia também para outro e estranho projecto, de criar chinchilas, com prodigiosos lucros matemática e fantasiosamente à vista — mas que não vieram, acabando por se desfazer dos preciosos animaizinhos de criação e das suas gaiolas, como da mufla que montara para as porcelanas...

Porque, de novo, o teatro o espreitava, em 1953, então no Porto. Ainda em 1952, porém, ele ocorrera ao convite de uma jovem revista de Lisboa, *Bicórnio*, a colaborar com três *hors-textes*, duas composições surrealistas, *A Bugegem das Sedas*, busto de mulher finamente desenhado em mutações de corpo, e *Variações sobre um Tema Antigo* (que é o de *Nocturno* de 1940, Museu Mun. de Tomar), jogo de árvores-troncos femininos com seios, numa paisagem nocturna — mas também um minucioso desenho de *Pauzinhos da Praia*, acompanhados por uma carta, explicando que andava «cansado da imaginação»,

e descrente de uma pintura que perdera público. E o público «é ou tem que ser, aquele para quem a obra de arte se faz, como sempre se fez». Que ela seja capaz de «voltar à síntese depois da análise, ao Rubens, depois desse grande engano do Cézanne...»

Em 1953, a Galeria de Março, única da sua espécie então em Lisboa, que mostrara um quadro seu numa colectiva, realizou-lhe uma exposição retrospectiva que apresentou Fernando de Azevedo — que, com Vespeira e Lemos, lhe dedicara uma exposição, no ano anterior — enquanto, em 1951, em *Da Poesia Plástica/Cadernos de Poesia* uma exortação ao pintor do *Avejão Lírico* era feita por J.-A. França para que pintasse mais: «Olhe bem que a grandeza das almas e dos avejões não na matam assim!...»

À margem de tudo, ainda, em 1956, António Pedro ganhou, sem execução, com colaboração de Fernando de Azevedo, um concurso para a decoração do Palácio dos Desportos do Porto.

3 — ESCRITOR

Em 1930, António Pedro redigiu o manifesto do Salão dos Independentes. Nos anos seguintes deu-se à aventura política nacional-sindicalista, com jornais, artigos e mesmo um poema em seu louvor, mas também a críticas de arte, logo em 1928 (sobre Mário Eloy) ou em 1932 (sobre Dórdio Gomes, António Soares ou Carlos Botelho), e ainda em 1934 e 1935, no *Diário da Manhã* e no *Fradique*, assinando então os seus artigos com o pseudónimo Cristóvão. Dentro dessa vocação haverá que situar outra e breve aventura que foi, em 1935, a abertura de uma galeria de arte moderna, primeiríssima que foi, depois das tentativas de José Pacheco: a UP, na Rua Serpa Pinto, 28. Ali expôs (em 1936) *Vinte Poemas Dimensionais* que mostrara nos Surindépendants de Paris — e fez a primeira exposição de Maria Helena Vieira da Silva em Lisboa, prefaciando-lhe o catálogo, na valorização de uma criação alheia ao panorama lisboeta e já integrada numa carreira parisiense.

E foi ainda o crítico de arte que, em 1939, respondeu a duas conferências do caricaturista coronel Arnaldo Ressano Garcia, na SNBA a que presidia, não podendo fazê-lo, como propôs, em conferência também, que foi esperada no ambiente polémico que se tinha gerado. Tratava-se de a facção académica da arte portuguesa tentar opor-se ao projecto de tendência moderna, de arquitectura e decoração, da magna Exposição do Mundo Português que se preparava oficialmente em Belém, para 1940. O ataque de Ressano Garcia fora odioso, cheio de elogios à arte do III Reich, e criticando também o modernismo da Igreja de Fátima. Caiu isso mal nas instâncias políticas do regime, e a resposta de Pedro pôde ser publicada num folheto «visado pela Comissão de Censura». Foi um texto de grande violência polémica, defendendo, com argumentos históricos e estéticos, a *Grandeza e Virtudes da Arte Moderna* e combatendo a posição mais que reaccionária do coronel — que, «neste jardim da Europa à beira-mar plantado, nem todos são Ressanos, nem todos são Garcias»... A exposição de Belém, na qual Pedro não colaborou, seguiu o seu destino de propaganda modernizada do regime, num espectáculo de importante significação artística na vida portuguesa, como a História registou.

Mas foi fora deste campo de crítica de arte e de polémica que António Pedro conduziu uma prática de es-

critor, até de novo integrar, já na segunda metade dos anos 40, os interesses iniciais, por reflexões de ordem estética e histórica, também. E, assim, de 1934 datam (em manuscritos, Bibl. Nacional) nove textos de novelas, três deles incompletos e que parecem de romance começado — como já o fora, em 1933, *Monotonia: Ausência de Romance de uma Vida Vulgar*; ou, sem data, *Sensação, História de uma Noite* — com uma epígrafe que pode dizer mais, na primeira de cinco folhas manuscritas, cuidadosamente paginadas (Bibl. Nacional): «Sonho? Realidades? Sabe-se lá onde começa e onde acaba cada coisa!» Escrito em francês e em Paris em 1935, foi outro princípio do romance, em forma de diário (dact., Bibl. Nacional). Nada disso Pedro publicou, embora projectasse em 1938 um texto (?) *Manticacon* e um volume *Antropofagia e Outros Contos* — e já, em 1932, *Contos Frouxos*.

Até que, em 1942, deu à estampa *Apenas uma Narrativa*, em edição que ilustrou com desenhos, à entrada de cada um dos dez capítulos, e fiando-se, em epígrafe, num verso de Sá-Carneiro: «Meu dislate a conventos longos orça.» Chamou-lhe romance — que «é aquilo que o seu autor resolveu designar assim», conforme Mário de Andrade; e dedicou-o a Aquilino Ribeiro, que «foi a volta à terra depois da especulação, a volta ao gosto infantil depois da pedagogia parva, a volta ao sonho depois da crítica e da caricatura»... À sua Beira de «desvirgadas,

padres, lobos e almocreves» respondia Pedro com o seu próprio Minho «de cantorias e emigrantes [...], de sovinas e fantasmas líricos». Esgotou-se, ou desapareceu, o livro, teve 2.^a edição só em 1978, outra em 2007, começou a ser traduzido em inglês em 1946 (*in* «Free Unions Libres»), foi-o em francês em 1987 e em italiano em 1995; J.-A. França prefaciou-o diferentemente em 1978 (e 2007) e 1987.

«Narrativa», «story», «récit» ou «racconto», é isso apenas o romance, no seu automatismo vigiado e composto, e que foi necessariamente comparado a *Nome de Guerra*, de Almada Negreiros, de 1925-1938 — peças únicas que são, no romance português do século xx.

A história, que não pretende sê-lo, começa com a descrição do rio Coura, afluente do Minho, e da sua paisagem, em que um plantador chamado Adão («como é fácil de calcular») se passeia nu, plantando bocados de mulher pelas leivas, até, ao fim do dia, crescer pelo ar e rebentar em cataratas de sangue, seco ele, finalmente, como cinza. Na sombra que deixou se construiu a vila de Caminha, «triste como nenhuma outra», além do pinhal do Camarido. Uma catástrofe de Apocalipse sucede, com exércitos de homens barbudos lutando até morrerem todos. Depois, de um lago imenso ali formado, nasceu um caule desmedido com olhos como folhas. Desse mar de água o autor salva-se num barco de papel de jor-

nal, letras coladas ao corpo — e entre elas as de um anúncio, apelando para o regresso de Lulu. E é Lulu que vai ter consequências na história, ela que, quando saía à rua, levava os olhos de toda a gente pegados ao seu corpo, despegando-os depois, em casa, para fazer coleção deles, e acabando por escolher um. Foi nessa situação que a conheceu e amou o autor, na pensão «toda preta» em que moravam, tornada branca então pela explosão das penas das almofadas rebentadas — dissolvendo-se, Lulu, na bruma dos seus olhos. Foi tudo então o autor, acrobata e pássaro, ladrão de enterros, diplomata e banqueiro, camaleão e herói, subúrbio e general, coveiro e bicho-de-conta, pendão de irmandade, mentira e prece... — tudo quanto à imaginação automaticamente lhe veio. Até que, entrando num bar, outra cena começou, com quatrocentas colheres «à roda de cada homem» sentado, e uma cantoria que se desfez, gordurosa, morrendo o bar «como uma paisagem ao poente». Nova cena dramática é a cidade fabril, onde um ladrão gordo, chamado Ildebrando, de muitas medalhas, atara, com laços de primeira comunhão, «um molho de raparigas apetecíveis, todas nuas, expostas ao fumo e à friagem». Caído o ladrão no chão, foi alvo da caridade pública, até que morreu, ficando as meninas no ar atravessadas por um florete muito fino que através delas fazia passar um fio de luar. Olhando-o, o autor resolveu deixar a cidade

sem nome, para voltar à terra, forçosamente. E assim fez, como um filho pródigo, mas ninguém já o conhecia e tomou refúgio na ilha da Ínsua (que é defronte de Mole-do, na *Ilha do Cão* ou em *Da Minha Janela*) com o seu castelo — de que faria refúgio de todos os poetas do mundo. Mas, antes, fez uma casa pequena para ele, em solidão, só para escrever uma carta sem destino: «Meu amor...» E a sua confissão de solitário, tornado árvore, depois de uma noite mortal, em que o ódio é personagem presente — «tão bonito!». E tão difícil é ser capaz de matar tudo de quanto goste...

O que o autor contava na carta «era tão verdade que ainda não tinha acontecido», e era do céu que ele precisava, afinal — ou de Deus! E então subiu à serra d'Arga e, entre serras por detrás de serras, descobriu «finalmente um templo» de colunatas, com um grande ecrã de cinema no lugar do altar — onde ficava à vista «uma mulher tão loira como é difícil imaginar-se», entre pássaros que voavam, cantando. Caixas no fundo do templo abrem-se para o quadro do *Cristo Morto* de Mantegna, ou para dois pintores que pintam duas telas iguais; eles eram «gémeos, loiríssimos e pederastas». Foram eles que mataram a mulher; pintou-lhe um, no ventre, um quadro que devia ser centro da composição, com os outros dois, e começaram a comê-la os dois irmãos. E «sobre a lua do ecrã, um pássaro só cantava, desvairado, um assobio

sem limites. Pendia-lhe do bico uma pasta de sangue» — tal e qual como o desenha o autor, à abertura deste sétimo capítulo como, aliás, fizera, para os outros seis anteriores, em ilustração de passagens literais do texto.

Assim vai ainda ser nos três capítulos que faltam. Regressou o autor a casa, cheio de uma alegria enorme — e voltou a escrever uma carta: «Meu amor...» Pelo qual chama, para que, por detrás dos dentes que lhe cresceram na expectativa, ela venha fazer casa «no côncavo do seu ventre», homem nu, à terra preso... E que conta, na carta, um sonho de amor com uma mulher linda e vestida de branco, com bichos a saírem-lhe dos olhos que ele mordía, cheio de sangue, assim adormecendo «no lodo vermelho», e sem se mover durante meses, numa paisagem de cactos que a sua sombra molhava.

A carta chegou à cidade, «como um pedido de casamento». Era (bem entendido ao leitor) Lulu a destinatária, filha de boa família com casamento e discursos — até que os convivas se comem uns aos outros, numa cena burlesca cinematográfica, que «tudo acabou muito bem», com os ossos roídos dados aos cães, um notário para tomar testamento e jornalistas a tirarem fotografias e a porem muitos adjectivos. Mas os jornais do dia seguinte encheram as primeiras páginas com a notícia internacional de que o céu durante três dias ia ficar vermelho como se chovesse sangue. Pânico geral, suicídios, fugas e atro-

pelos, mas, ao terceiro dia, viera o hábito e depois de novo o céu azul — sobre a terra toda, «[n]um tal cansaço que parecia, a cada um, tudo mover-se ao retardador».

Só ficara o autor abandonado «naquele lugar do Minho que era o único que estava perto da [sua] pele». E ele ficou, deitado nas camarinhas à espera do (seu) fim. Que ainda não sabe se chegou. Certa noite (e é a última ilustração, do capítulo final), a lua «tomou um bruto pi-fão», caindo por fim nas galhas de um espinheiro, numa «moleza de queijo que a enlanguescia», entornando-se sobre o autor — que é preciso continuar a chamar assim. Com o banho da lua, ele ficou «translúcido e molhado, bêbedo e imponderável», subindo a bater numa estrela, e a incendiar-se, «como um fogo-de-artifício». «Vieram-me então à memória todas as angústias do mundo — as inundações e as guerras, o medo dos fantasmas e a maldade dos homens, aquele cheiro de arrotos de certas bocas que só comem o suor dos miseráveis...» E a tristeza de flor num monturo, e o *pst* das prostitutas, e o sorriso dos clérigos, o frio e o ciúme, a malária ao recolher das áfrias, e os hospitais, as cadeias, os leprosos, as feias, os marrecos, os generais, a morte... — que se alinham no penúltimo parágrafo. Depois, só resta ao autor cair de novo sobre a terra, como uma chuva suave. E só sabe que «são humanos este gosto das surpresas e esta permanente tentação do dilúvio». E que viverá eterna-

mente — embora não tenha intestinos nem fígado. Mas isso é, com certeza, secundário à narrativa. Como o é a história por assim dizer onírica, que, a par do seu não-sentido, mal se resume.

«A história que vai ler-se é simples como as plantas e nasceu como elas naturalmente, embora, como elas, tenha por vezes formas inesperadas. Não tem intenção de provar coisa nenhuma mas, se a tivesse, seria a de que há uma lógica do absurdo tão verdadeira, pelo menos, como a lógica racional, embora muito mais espontaneamente aceitável do que ela é.» Di-lo o prefácio do autor — e, de qualquer modo, não há reticências no texto.

Apenas uma Narrativa ficou como uma coisa sozinha, sem filhos nem pais, «graças a Deus e à Literatura» (J.-A. França, 1978). Como aconteceu ao *Nome de Guerra* de Almada, em liquidação de padiola, pelas ruas da cidade... E de Almada será de lembrar aqui os capítulos finais da «Engomadeira», automáticos também, de imaginação.

O elogio dele está feito, sabendo-se que lugar passou a ter na história dessa mesma literatura, com o surrealismo que se lhe cola, e o automatismo que vem ao processo. Nele, e no seu controlo retórico, e propositado, por teoria assente, «a imaginação [de António Pedro] adquire, como na sua pintura, um peso de regionalismo, de truculência campestre, de visão poética de uma reali-

dade que transborda de símbolos verbais ou plásticos que são constantes da sua expressão» (Jorge de Sena, 1958).

Não se conhecem mais textos de ficção romanesca de António Pedro, e só a antipatia que ele tinha pelo género romance, detestando declaradamente Balzac e muitos outros, estrangeiros ou portugueses sobretudo de carácter psicológico ou de teses... — e quase se limitando a ler romances policiais, de que tinha abundantíssima colecção na biblioteca. Sobre essa forma literária ele escreveria, para *Tricórnio* (1952), um «Quase elogio do romance policial» — que «como na tragédia nasce de uma voluntária rotura de equilíbrio na vida organizada». E, «como na tragédia, o romance policial tem um herói, mas a mentalidade burguesa, em vez de príncipes e demiurgos, encontrou, para substituí-los, um polícia»...

Em género afim, por discurso de ficção, e de outro modo paralelo ao teatro, Pedro escreveu, em 1947, um argumento cinematográfico, na altura em que se pretendeu constituir (com ele também), em Lisboa, uma cooperativa para produção cinematográfica; Alberto Cavalcanti, que conhecera em Londres, aceitando em princípio a realização, interessou-se pelo caso que não foi avante. É uma história rural: *As Casas da Areia*, ou *de Argil*, passada no Minho, com violência no fim, de um medonho incêndio de que se salvam Vicente e Mariana, pelo seu amor...

A *Canção da Terra*, de Brum do Canto, em 1938, já foi evocada para este argumento publicado inédito em *Colóquio/Letras* de Maio de 1990. Anunciaria ele novas ambições do cinema nacional em tempos comerciais de *Pátio das Cantigas...*

Mas, logo a seguir a *Apenas uma Narrativa*, e à viagem ao Brasil, António Pedro lançou-se na aventura da edição de uma revista, *Variante*, de que saíam somente dois números, na Primavera de 1942 e no Inverno seguinte, um tanto por insucesso comercial que poderia ter sido ultrapassado, que se esgotaram os exemplares, mas bastante por impossibilidade de para as suas páginas obter a colaboração com que o editor sonhava. Portuguesa naturalmente, mas estrangeira também — que foi pretendida em 1948, num retomado projecto malogrado que contaria com um comité director composto por Pedro, André Breton, Victor Brauner, Nicolas Calas e E. L. T. Mesens, como *Revista Internacional do Surrealismo*, publicada em Lisboa, na sequência da *Minotaure* parisiense de 1933-1939 e da *VVV* americana de 1942-1944. Muito material ainda foi reunido nessa altura de surto do Grupo Surrealista de Lisboa.

Os dois números publicados de *Variante* dão-na como a melhor revista de qualidade gráfica publicada em Lisboa, depois da aventura de Pacheko na *Contemporânea*. Pedro por isso se responsabilizou, com notável imagi-

nação, pedindo para as duas capas colaboração de Roberto de Araújo e de Tomás de Melo-Tom. (Para a tentativa de 1948 ele próprio desenhou duas capas — col. privada.) Um artigo de Carlos Queiroz de história da arte moderna em Portugal ficou como texto de referência, tal como um ensaio de M. Malkiel-Jirmounsk, «L'Art populaire existe-t'il?». «O Bosch das Janelas Verdes» foi apresentado por António Pedro-Cristóvão, e António Dacosta por um notabilíssimo texto de Vitorino Nemésio. Henry Michaux, Pierre Emmanuel, Casais e António de Navarro colaboraram no primeiro número terminado com o ensaio de Ungaretti sobre a pintura de António Pedro. Os desenhos de Almada e Columbano tiveram artigos no n.º 2, de Fernando Amado e de Manuel Mendes, tal como a pintura de Jorge de Lima, vista por Cristóvão. Poemas de Sophia de Mello Breyner, de José Régio e de António Dacosta, textos sobre o *Mau Olhado* de Nicolas Calas, sobre os «Cristos Feios» de Diogo de Macedo, tal como reflexões de Álvaro Ribeiro sobre «O juízo, a ironia e a máscara» e de Delfim Santos sobre «O valor da ironia» e de António Pedro sobre «O poder aliciante, irónico e explosivo do mau gosto» — sob cujo signo se anunciava o número.

Na cronologia da vida de António Pedro coube então o período londrino, com suas «Crónicas de segunda-feira» (de Janeiro de 1944 a Outubro de 1945) ao microfone

da secção portuguesa da BBC — estada de que deu notícia em entrevista («regressa de barba...») no *Diário de Lisboa* e sobre a qual projectou escrever um livro de impressões sobre a cidade (notas, ms., Bibl. Nacional). Tal como pensara, sem execução, escrever um livro *Uma Volta a África em Oitenta Dias*, tirado da sua viagem como correspondente do *República*, na comitiva jornalística do Presidente Carmona, em 1939.

Se a tentativa malograda de um jornal diário, em 1946, foi episódio sem saída, dentro desta actividade de escrever e editar, nesse mesmo ano e ao mesmo tempo, Pedro publicou no novo semanário *Mundo Literário* (que Casais Monteiro incognitadamente dirigida) e no quinzenário vizinho *Horizonte, Jornal das Artes*, uma série de textos ou um longo texto em folhetins — «História Breve da Pintura» e «Introdução a uma História da Arte».

Os primeiros artigos foram 33, entre Junho de 1946 e Abril de 1947, ao fim do jornal, que acabou proibido pela Censura; pensava reunir em volume a série completa, uma vez terminada, muitos números depois, como pensou depois escrever, para a Editorial Inquérito, uma *História da Arte* a publicar em fascículos, como era editorialmente corrente então, sem que lhe tivesse dado início. Os folhetins de *Horizonte*, saídos entre Novembro de 1946 e Junho de 1947, foram recompostos em volume desse ano, *Introdução a uma História da Arte*, com a

intenção anunciada de se integrar numa colecção de «Histórias Breves» que contaria com volumes de Manuel Mendes (escultura), Mário T. Chicó (arquitectura), Jorge de Sena (ideias estéticas) e do próprio Pedro (pintura).

A origem das artes, mágica, rítmica ou lúdica, constitui o primeiro capítulo da obra, com a discussão seguinte do fenómeno estético e o instinto de conservação, a que se segue a reflexão sobre o Belo, em seus conceitos. Dois capítulos foram dedicados às relações de arte e técnica e de arte e facto social, com outro, intermédio, a pôr «o problema da arquitectura» — que «vive do prestígio da sua grandeza espectacular». A discussão da utilidade e da imagem do poder em sua relativa perenidade é feita a favor (é tese geral do autor) do impulso inicial, na necessidade de tornar perdurável a sobrevivência para além da morte — génese de toda a arte. Citando os autores necessários, sejam os académicos Lalo ou Guyau, seja Valéry ou Freud, Breton ou Herbert Read, Pedro desenvolveu a sua teoria de arte como «mensagem de liberdade», propondo atender, no estudo do fenómeno estético, à sua essencialidade psicológica, à capacidade de realização (técnica) e à significação social do objecto. Para chegar, em palavras finais, em «conclusão» deste raro senão único texto português da sua especialidade, à definição de arte — que é «uma canalização paranóica do instituto de conservação, nascido da contemplação da

possibilidade de brincar (ludicamente, de 'jogar'), e realizada sempre em forma de espectáculo. Caracteriza esse espectáculo uma indispensável autenticidade emocional e uma insinceridade expressiva conseguida por intermédio de um método escolhido e de uma perícia técnica formal.»

A prova disso estava na obra paralelamente publicada, nos 33 curtos textos saídos no *Mundo Literário* (onde Pedro publicava também artigos sobre Picasso, Portinari, Miró, Szobel), numa *História da Arte* iniciada em 8 de Junho de 1946, com a Pré-História («Vinte e cinco séculos da nossa era pelo menos mirou um artista pela primeira vez o branco de uma parede e construiu nela, por suas mãos [...] as personagens afins do mundo real que o rodeava [...], dependendo apenas da sua vontade e do seu gosto. Era a descoberta da pintura»), indo pelo Oriente da China e do Japão, vindo ao Ocidente da Idade Média, de Flamengos, de Nuno Gonçalves, de Bosch, Uccello ou Piero della Francesca, de Dürer ou Leonardo e Rafael, Velázquez e Greco, Rubens («Deviam ter repicado todos os sinos do mundo» no dia 28 de Junho de 1577, em que nasceu o pintor do maior e consabido entusiasmo do autor...) — e acabou em Frans Hals a publicação destes capítulos nominativos que constituem, cada um, uma notavelmente escrita lição de síntese de opinião e admiração pelo objecto. Tal como nenhum outro escritor

podia então fazer, nesta delicada matéria que não tinha, em Portugal, outros cultores que não de erudição local. E que era então, em sessões polémicas do JUBA-Jardim Universitário de Belas, assaz discutida na SNBA, com animadas intervenções de António Pedro.

O texto *Martírios de Fingimento*, que Pedro escreveu para a revista *Lusíada* em 1952 (com separata), foi, no museu das Janelas Verdes, uma visita a ver pinturas de martírio, nacionais ou de Bosch e Cranach, com suas crucificações ou degolações. Em museus e igrejas de Portugal, «anda a gente de massacre em massacre» — que é capaz de ser realidade recôndita do nosso temperamento «ameno de costumes»... Que «pintar é o exagero de ver!».

Em 1965, António Pedro foi convidado (por J.-A. França, coordenador) a escrever, para um livro sobre *O Nu e a Arte*, o capítulo sobre o Renascimento — no qual «todos os caminhos vão dar ao Rubens»... Com mais autores (Sophia de Mello Breyner, J. Blanc de Portugal, Vergílio Ferreira, Eduardo Lourenço — convidados como escritores e poetas em vez de historiadores da arte, que, aliás, para tal não haveria), o livro só pôde ser editado (Estúdios Cor), por receio da Censura, em 1975...

É o último texto que Pedro escreveu, em síntese de suas ideias estéticas, através de uma viagem desde o século xv da Flandres — quando «a carne ainda é pecado

e imaginação. Nem é fruto nem flor»; sê-lo-á com a «Expulsão do Paraíso» de Masaccio. A análise da corrente artística italiana desfia então, até ao génio tempestuoso de Miguel Ângelo, a que Leonardo se opõe — mas o autor prefere as personagens da Capela Sistina, em seu paroxismo. Como, na Veneza do Cinquecento, prefere a carne que se tornou «tentação e prémio — calma ambição e glória»... Chega-se ao Barroco, no «total encontro do homem com a terra» que, na luz de Veneza, não acontecia — mas em Rubens sim, ao fim da viagem! E com ele, «a mulher, mãe do homem, filha do homem, fêmea do homem, alma e carne do homem, seu amparo, sua esperança, sua perdição e sua força», então aparece, em «exaltação amorosa, deslumbrada e euforizante»...

Pelo caminho da escrita de Pedro ficaram, porém, textos significativos, como a resposta dada a um inquérito de 1952 sobre *O Homem Revoltado* de Camus, em *Tricórnio*, no qual, a par de J. de Sena, J. Blanc de Portugal, E. Lourenço, Delfim Santos ou J. Marinho, António Pedro tem, quase sem querer, uma filosofia da vida, que é a sua, e em resumo. Para ele, «o homem, como as árvores, alimenta-se de trampa mas [...] às vezes também é capaz de uma flor». E «só o inatingível vale a pena» — como já dissera em 1930... E a «felicidade está no exercício da sua procura». Porque «o coração do homem age pelo absurdo e só desse modo palpita bem»... Já nesse ano,

ele se explicara (em *Bicórnio*) sobre o desenho «naturalista» que estava a praticar em Moledo, de pauzinhos da praia. Porque «ando cansado da imaginação», escreveu. E, quatro anos depois, não quis responder em *Pentacórnio*, a um inquérito sobre modernidade...

A esse número da revista deu, porém, António Pedro algumas páginas de um antigo (e constante) projecto de *Dicionário Prático Ilustrado* — «um ‘author’s digest’ do que me exalta e do que me afronta [...] biográfico, axiomático e informativo daqueles e daquilo por que me valeu a pena aprender a ver, a ler e a escrever». Tudo passa nesta obra em que o autor se revela mais do que parece: o seu mundo «posto ao serviço, quer dizer: posto a nu» — obra *in progress* de que só podem restar excertos. De definição em definição, pela ordem alfabética que compete a um dicionário, Pedro reflecte, ataca, procura-se, diverte-se, enfim... cada definição vem no seu próprio acaso, e satisfaz-se entre o jogo de palavras e conceitos, o paradoxo e o aforismo, ou o próprio movimento retórico do discurso. Assim, por exemplo, em «Aberração», que se conclui: «a aberração é a verdade que não parece e a linha recta, que parece verdade, é que redundando em aberração». «Absoluto», termina com a invenção do verbo «to absolete, obsolete, ibsen». Em «Abstracção», combate ele a arte abstracta, porque abstractas são as ideias, e tal arte é «uma asneira»... Para «Metafísica»,

o autor descreve, sim, o *Aparelho Metafísico de Meditação* de 1935, com a circularidade da frase «Deus fez o homem», em leituras alternativas, com invalidação final e mútua de «todos os pontos de partida da especulação teológica ou antiteológica».

Nesta selecção feita (ms., Bibl. Nacional) cabe o «Anjo»: uma das boas coisas que há para acreditar é na existência dos anjos», ou «Beleza», «mulato cabo-verdiano autor de mornas» — que é mesmo, com tal nome que nada mais (de momento) inspira ao autor. E cabe também, como uma divisa dele próprio, a reter — para que utilizações universais! «Besta», em dois versos só, dodeca e decassílabo, de excelente ritmo e lapidar observação: «Oh que de bestas! Que de bestas! Que de bestas! / Oh que de bestas! Que de bestas há!...»

Ao termo de uma vida que não sabia ir acontecer-lhe assim, António Pedro teve uma colaboração nutrida em dois quotidianos, do Porto, o *Jornal de Notícias*, e de Lisboa, o *Diário Popular*: foram «As palavras e os dias» e «Quinta sem muros», crónicas hebdomadárias de palavra livre, comentando ou divagando ao sabor do gosto e dos humores, às vezes serenos, de passatempo, às vezes truculentos, por ver passar nesse tempo disparates e gravidades. Começaram em Lisboa em 21 de Janeiro de 1965 e foram até 21 de Julho do ano seguinte, como no Porto foram até 30 desse mês, tendo começado só em

30 de Abril. Pedro ia morrer em 17 de Agosto de 1966 — e foi assim, pela imprensa, que soaram as suas últimas palavras, de fala-só.

No *Diário Popular* para falar acerca do que «as máscaras nos mostraram» — quando «o quioco da Lunda como o devoto minhoto quer prefigurados os mistérios em que acredita»; no *Jornal de Notícias* para protestar contra «uma Tê que se paga e não Vê» — e «cobra pelo seu silêncio e pela sua escuridão»...

Ao que se sabe, foram muito lidas essas crónicas — que podiam, por exemplo, troçar com alguma indignação das canções *yé-yé* levadas a concurso internacional, com vedetas de ocasião, ou fazer (mais uma vez) o elogio do teatro do Parque Mayer, ou de «um homem de muito talento» que era o dramaturgo Bernardo Santareno, ou envolver-se numa desagradável polémica com Amélia Rey Colaço — no *Popular*; então em Maio de 1966. Em todos estes textos lhe corria a prosa, em laia de conversa — e constatando o autor que «cada vez escrev[ia] pior e menos aquilo que que[ria] escrever»...

4 — ENCENADOR

Data de Londres o mais antigo interesse de António Pedro pelo teatro, quando colaborou em programas da BBC, mas já em 1937 ele projectara a formação de uma companhia de «Teatro Diferente» que tomaria cena na sala do Alhambra, no Parque Mayer, e dez anos mais tarde formulou outro projecto de uma companhia de Pátio das Comédias num pavilhão a montar na Feira Popular. Entretanto, em Junho de 1946, escrevera no *Mundo Literário* que «a coisa mais parecida com teatro são os espectáculos de revista» — ideia que não mais abandonará, e ainda nas suas últimas crónicas jornalísticas aparecerá.

Em Janeiro de 1947 saudou António Pedro com palavras de abertura a iniciativa inovadora do pequeno Teatro-Estúdio do Salitre — mas foi em 1948 e 1949 que ele colaborou com o grupo amador dos Companheiros do Pátio das Comédias — que, em Outubro do segundo ano, veio a reorganizar profissionalmente, constituindo uma empresa com que alugou o Teatro Apolo, ali se lançando,

com todos os perigos da circunstância e caindo em todas as armadilhas da exploração teatral com elevados custos fixos. A escolha da peça de estreia, a famosa farsa de Labiche *O Chapéu de Palha de Itália* em tradução de Alexandre O'Neill, teve cenários de E. Anahory e uma distribuição quase inteiramente de actores novos, e beneficiou de um sucesso de estima que não encheu as salas durante um mês até que um segundo programa fosse formado pela bela tragédia *Filippo* de Alfieri, com Sara Vale (que Pedro descobrira em Londres) e pela famosa farsa em um acto de Feydeau, *Feue la mère de Madame*, reunidas conforme uma antiga tradição de cartaz teatral. Aí o êxito foi nulo e, ao fim de oito dias, a ausência de público não permitiu, com grandes perdas empresariais, que a aventura continuasse com novos programas da *Dama das Camélias* ou do *Calígula* de Camus. António Pedro sofreu uma grande desilusão, mas não baixou braços e tentou, mas em vão, encontrar possíveis salas de reduzidos encargos.

Uma série de doze artigos diários de primeira página no *Diário de Lisboa*, iniciada logo em Julho de 1949, disse de suas razões sobre «o caso do teatro em Portugal» — considerando, de entrada, que «faltavam ao respeito ao respeitável público» com o teatro normalmente servido, que era uma «tenebrosa bursandanga»...

Esse teatro não estava em crise, como se dizia, mas num «estado doentio» de que era preciso tirá-lo, diagnosticando seus males. E o primeiro era a falta de teatros: «Para haver teatro é preciso haver teatros», e em Lisboa havia só um teatro (o D. Maria) e quatro barrações (que o Apolo e o Avenida não eram teatros mas «vergonhas», o Trindade e o Ginásio estavam fora do circuito, e os outros dois eram no Parque Mayer). Tornava-se indispensável, em vez de «blocos monstruosos de cimento armado», teatros novos, pequenos e confortáveis — que pudessem ser instalados em lojas e caves de prédios, o que a lei impedia (como para os cinemas), por razões de segurança — deixando, porém, assim instalar garagens, com suas gasolinas... Exigia-se também que o teatro D. Maria, Nacional que era, tivesse responsabilidade de «conservatório de arte de representar» — que o próprio Conservatório não servia para nada: quarenta e quatro diplomados em doze anos, só dez actores e deles só dois conhecidos... «Venham novos actores», para que pudessem formar-se companhias — que levavam tempo a estabelecer; e que se dessem todas as facilidades ao teatro de amadores. Além da defesa do papel de encenador que andava desprestigiado, Pedro concluía, em «Oração final» destes artigos escritos «ao correr da angústia», exigindo o acesso livre à profissão, que andava retido por condicionamentos corporativos do Con-

servatório — que em resposta reprovou Carlos Wallenstein, um dos mais entusiastas colaboradores de Pedro...

A guerra era aberta, António Pedro prosseguiu-a então: ainda em 1950 tentou uma integração dirigindo Alves da Cunha, numa companhia em exibição no Teatro do Ginásio, com peças de Ramada Curto, C. Selvagem e F. Pressler — mas preferiu finalmente prosseguir o seu caminho com o lançamento de *Cadernos de um Amador de Teatro*, o primeiro constituído por uma conferência muito acorrida, na Associação Académica do Instituto Superior Técnico, em Março de 1950: *O Teatro e a Sua Verdade*. «Que coisa é esta do Teatro?» «Única arte colectiva, obra de muitos para a excitação de cada um. A sua verdade transcende a realidade, porque a transpõe.» «O Teatro é obra de arte e, como disse Goethe [...], a arte é arte porque não é natureza...» Mais cinco cadernos se seguiram — *O Teatro e os Seus Problemas* (conferência também, nos Fenianos do Porto, em Maio de 1950), de ordem prática, de encenação, e utilizando um dos artigos do *Diário de Lisboa*. Os *Cadernos* n.ºs 3, 4 e 5 falavam de técnica do actor, propunham-lhe exercícios de articulação e colocação da voz; e da liberdade do actor, comentando também uma lição de Stanislavsky. O último *Caderno* foi constituído por um ensaio de J.-A. França, *Notícia de uma Morfologia Dramática*, apre-

sentado por António Pedro — que assim terminou, em Novembro de 1953, a colecção.

Já então Pedro assumira a direcção do Círculo de Cultura Teatral do Porto, constituído em Dezembro de 1952. Foi, por convite levado a Moledo, em Fevereiro de 1953, a sua entrada em acção, numa cena «experimental» que largamente se desenvolveu com essa designação — «que não faz a outros menos engulhos que a mim», escreveu Pedro... Os espectáculos eram no Teatro Sá da Bandeira até que o Círculo pôde construir o seu próprio teatro «de algibeira».

A Gota de Mel, de Chancerel, e *Um Pedido de Casamento*, de Tchekov, foram as primeiras encenações que António Pedro ali realizou, muitas outras se seguindo até que, em 1962, se desligou desta instituição privada que o Porto animou e contava 3500 sócios em 1957. Em 1954, uma peça de António Pedro, *Antígona*, e a *Morte de um Caixeiro Viajante*, de A. Miller, foram sucessos que a temporada seguinte repetiu, com mais obras de Tchekov, Lorca, Cocteau, Synge, Wilde (*Quanto Importa Ser Leal*), Steinbeck, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Faulkner, Camus, Ionesco (*O Rinoceronte*), Ugo Betti, e também Torga, Santareno, Romeu Correia, L. F. Rebello e Fernando Pessoa (*O Marinheiro*), além de clássicos que foram Gil Vicente, o Judeu, ou Camilo (*O Morgado de Fafe Amoro*), ou Shakespeare (*Macbeth*), Ben Jonson (*Volpone*),

Molière (*Escola de Maridos*), numa inovante e arriscada programação que o elenco que descobrira e tecnicamente formara cumpriu fielmente, ao longo dos anos, acidentados ou não, com peripécias internas. E a Lisboa António Pedro pôde trazer a sua companhia de visita, ao Teatro Monumental, como demonstração de uma possibilidade de fazer outro teatro em Portugal — e tendo em vão, em 1958, requerido que lhe fosse adjudicada a exploração do Teatro D. Maria II, ao constar que Amélia Rey Colaço queria retirar-se.

Ainda nos teatros universitários do Porto e de Coimbra, Pedro fez encenações e cursos, que também fez na Escola de Belas-Artes do Porto, sobre arquitectura teatral, em 1961.

Em 1962, António Pedro publicou *Pequeno Tratado de Encenação*: «A encenação é uma arte e não pode deixar de ser um artista o encenador». A cor estava assim anunciada para a série de lições que se iam suceder — com uma esperança na altura autorizada: «Parece que começa a haver quem queira realizar (teatro) em Portugal»...

O tratado tem a sua organização didáctica, definindo «a arte de pôr em cena» — «fazer do verbo carne», que «a palavra escrita, por si, não existe». E é questão de «interpretar» o texto que foi «escolhido», e de «ensaiar» quem o vá representar — e um esquema gráfico exprime claramente esta circulação, do autor-dramaturgo ao actor,

através da certeza de que «tudo no teatro é real», por «transposição» da realidade real, trágica, dramática ou cômica. Didacticamente então se trata do lugar onde da encenação, o com quê dela, e o com quem, e o quando e para quem se prepara o espectáculo. Depois, vêm os elementos e instrumentos da encenação que são o texto, o actor, a cena e o cenário com sua maquinaria, luz e som. «O encenador em acção» é a parte mais pessoal da obra, que descreve o agir do autor em cena. Continua isso na parte d'«Os ensaios», como vão até ao geral — e até ao subir do pano para o primeiro espectáculo, com angústia e prémio humildemente recebido pelo amor expellido... Muitas ilustrações de carácter arquitectónico ou de imagens de peças realizadas compõem o volume que tem apêndices com figuras-tipo de marcação de cena, com seus sinais tradicionalmente usados. São sempre eles misteriosos — como o glossário final, com cerca de 250 termos ou expressões de uso teatral, que ao mistério competem também. Foi lido e discutido (e escondido também...) este livro que, já em outra situação política e cultural, foi escolhida pelo INATEL, em 1975, para abrir uma colecção de cultura popular — porque é livro «importantíssimo» e porque, com a reedição, se recordava um homem que, à causa do Teatro e da Liberdade, etc., etc.

António Pedro encenaria ainda, para o Teatro Moderno de Cármen Dolores e Rui de Carvalho, em 1964, no

Império, o *Dente por Dente*, de Shakespeare, e no ano em que morreu, em 1966, ainda *Os Pássaros* de Aristófanes para o Teatro Universitário do Porto. Entretanto, e desde 1960 até 1963, Pedro teve na Televisão um programa de extraordinária presença: *António Pedro Conversa sobre Teatro* a que se seguiu outro, de *Cena Aberta*, que durou de Fevereiro a Julho de 1963, ano em que, em Janeiro, lá fez um programa sobre Shakespeare, em TV Mundo — que pôs uma marca indelével e sem repetição possível na responsabilidade da televisão nacional...

Este o teatro que António Pedro fez, como entendia ele que o teatro se fazia, fazendo-o com cena e público... Mas ele escreveu também para o teatro peças que foram editadas em 1981 pela Imprensa Nacional em colaboração com a Biblioteca Nacional, num volume de *Teatro* que Luiz Francisco Rebello prefaciou, sublinhando o seu «agudo sentido da convenção teatral, deliberadamente assumido como tal e levada às suas últimas consequências». Carácter do teatro pós-pirandelliano «e da nossa dramaturgia experimental dos anos 40», decerto, mas que na *Desimaginação*, farsa escrita em 1937 para a hipótese de «Teatro Diferente», suporta bem um esquema dramático ironicamente aberto nos seus três actos e quinze quadros — que ficaram à espera de encenação. Como o teatro de Almada Negreiros que importará invocar, à sua medida. Um coral, *Reginaldo*, de 1957, e a «farsa de

fantoches e muita pancadaria» de 1956, *O Lorpa*, a propósito do qual L. F. Rebello evoca Lorca, enquanto a primeira peça transpõe um romance popular tradicional, conduzido com notável fluência métrica. *Théâtre*, «comédie en un acte», foi escrita em Paris em 1934, em tradução também do autor, publicada em 1938 e em 1947. O Autor, a Esposa, a Personagem e o Diabo, dialogam brevemente, num absurdo mundano, que não teve a continuação que deveria ter, em tragédia do mesmo título — tivesse o autor coragem para o fazer, conforme um apresentador de casaca vem dizer ao respeitável público...

São obras menores, como tal sabidas pelo autor, e em face de duas outras em que se empenhou: *Antígona*, «glosa nova da tragédia de Sófocles, em três actos e um prólogo», escrita para ser representada (com Dalila Rocha) no TEP, em Fevereiro de 1954; e *Andam Ladrões cá em Casa*, comédia dramática em três actos, que o autor destinava «a uma das companhias profissionais de Lisboa» ao escrevê-la cerca de 1953, e que inédita ficou até à edição da Biblioteca Nacional, e sem sombra de representação. Nas indicações prévias, «o autor não pretend[ia] orientar a encenação a não ser que dirig[isse]» ele, e só considerava que, se o conflito se passasse com príncipes e na Grécia antiga, seria, evidentemente, uma tragédia; «em Lisboa e num 3.º andar não pode deixar de ser uma comédia dramática» burguesa, na mesquinhez

do meio em que as personagens evoluem. Moralidade, porém, nenhuma: «Isto é com o público, se o houver, que também tem que tomar parte na função.» Parte e partido, decerto, por ou contra esta Joanhinha, jovem revoltada, que recusa compromissos sociais, qualquer felicidade pautada pelas conveniências — que a Mãe, D. Júlia, defende, perdido o Pai. E que o Sr. Teles chantagista cinicamente ataca, hóspede da casa. As outras personagens são-no só pelo pitoresco social. Perde-se um tanto dramaticamente a história com a perdição de Joanhinha e a indignação de D. Júlia que chama a polícia para vingar a convenção da sua vida e da sua casa, fazendo prender o Sr. Teles, apanhado em suas chantagens.

É, evidente e propositadamente, um teatro burguês que pode pedir meças ao que em Lisboa se produzia, entre Ramada Curto e outros. Pedro soube escrever a peça e quis fazer, e bem, para, mesmo em compromisso (que o sentido maior do texto, porém, recusa), ter lugar no teatro fisicamente (ou comercialmente) possível. Só a revolta de Joanhinha, no meio em que esse mesmo teatro vive, imprime, paradoxalmente, uma justificação a esta obra de um homem que detestava o romance do mesmo teor...

Antígona, não: a sua revolta, se é fundamentalmente a mesma, desde a tragédia em que directamente se inspirou, tem, por isso mesmo, outra justificação teatral, que

é fundamental também — e António Pedro escreveu-a para isso mesmo, quando acreditou outra vez no teatro, que era o dos seus novos amigos do Porto.

«A peça original de Sófocles foi declamada em Atenas no ano 430 antes de Cristo. Nesta glosa, que é uma das muitas adaptações que dela se fizeram, a Grécia é apenas um pretexto cénico. A acção passa-se, realmente, no palco em que for representada, isto é: na imaginação de cada um.» Nesta sucinta apresentação da edição do texto (s. d., 1956), António Pedro preferiu escrever «imaginação» a «consciência» — mas de ambas as coisas se tratava, por ser de teatro e de consciência cívica e política. Isso também aproxima o seu texto do ainda recente, e célebre, de Anouilh, trazido à cena do Teatro da Trindade em Lisboa, em 1946, e também, por civismo, do texto de António Sérgio publicado em 1930; não de uma igualmente recente versão de Júlio Dantas, representada no D. Maria em 1946 também, de que o próprio Pedro criticara, na altura, a falta académica de transposição...

Para o autor trata-se da «tragédia de quem se recusa a obedecer à lei em nome de uma lei que é superior aos homens», «tragédia da liberdade» em suma, como no prólogo se diz — e a personagem do Encenador no mesmo tempo explica e justifica em teatro, que é expectativa de milagre — para que justiça haja ao fim da peça...

Antígona (primeiro Dalila Rocha, depois Inês Palma, Creonte, sempre João Guedes) melhor «morre em fé que vegeta na desesperança», e morrer, morre por seu destino, contra o de sua irmã Isménia, que escolhe viver, no desagravo ao irmão Polinice que a lei de Creonte condenara. Ela é, para o Rei, seu tio, uma louca — louco, porém, ele, para Antígona, que não é capaz de a entender! Porque com ela está «a gente honrada de Tebas, que [lhe] dá razão». Como? «Ninguém em Tebas se queixa do [seu] governo!», afirma Creonte — porque «um dos direitos do tirano é falar quando lhe apetece e não deixar nunca falar quem tem argumentos para lhe opor», lhe retorque Antígona; e não se cala, como ele lhe manda para que tivesse vergonha — porque «teria vergonha se [se] calasse por medo, que só o medo é vergonha»... E as últimas palavras de Antígona são de amor: «Eu não nasci para o ódio mas sim para o amor», e à morte está condenada — porque (diz Creonte) «Enquanto eu for vivo, não dita leis mulher nenhuma e nenhuma se rebela às minhas leis!» Mas «Que mulher? A que propósito vem uma mulher nesta conversa de política?», protestará depois seu filho Hemon, noivo de Antígona, mas em vão, e se suicidará. Só então, a vaidade, a obstinação e o orgulho de Creonte (conforme Tirésias, o cego ledor dos augúrios) cedem — tarde de mais para saber o que a justiça é, e para resgatar os mortos que produziu...

Tudo é dito, menos nesta Atenas grega de evocação, que no Porto de Portugal em que a peça foi levada a uma nova cena, e depois em Lisboa, com uma curiosidade que logo foi louvor. Creonte tinha então um nome óbvio e inominável no País, que todos sabiam, na sala, ser o de Salazar, quando aplaudiam Antígona nos seus dizeres... O êxito da peça de António Pedro, que a Censura hesitou em proibir por sua referência clássica, foi incontornavelmente político — mas a criação teatral que o justificou, na encenação e na linguagem «plástica e poética, dramaticamente funcional» (L. F. Rebello, 1981) de Pedro, foi uma outra vitória que ao teatro competiu...

Antígona, escrita em Moledo em Novembro de 1953, de propósito para ser representada no Teatro Experimental do Porto, assume-se assim como uma iluminação no panorama teatral português, moroso no condicionamento que António Pedro tinha denunciado, e nos meandros da ditadura política do Estado Novo.

Mais do que qualquer outro texto teatral de António Pedro, escrito ou escolhido para o cartaz do seu teatro portuense, ele revela o sentido maior da sua noção de teatro e de discurso público por ele necessariamente servido. O pretexto grego ou minhoto, em teatro, romance, poesia ou pintura, assegurava na sua obra um desejo de presença — e também uma angústia de viver. Foi dito por quem sobre ele foi escrevendo e por ele pró-

prio — que também a pintou no último o quadro, de 1946, assim mesmo, em *Encontro*, intitulado...

Tudo isso teria, provavelmente, que ver com «uma fuga ao real para melhor o atacar [...] no obscurantismo dos horizontes da sociedade portuguesa» — escreveu-o António Dacosta, seu companheiro de 1940.

5 — SOMA E SEGUE

... António Pedro, quem? Este artista multimodo que ocupou o panorama cultural português (antes se diria a cena), nos anos 30 e 40 em Lisboa, e 50 e 60 no Porto, e em Portugal inteiro, falando ao microfone proibido da BBC, nos últimos anos da guerra — «na hora própria a voz de todos os portugueses que não esqueceram a sua condição de europeus e de cidadãos do mundo» (A. Casais Monteiro, 1946), que foi poeta e pintor, escritor e encenador — o «bom gigante» dos seus amigos e com tantos inimigos «em terra meã»... Homem de entusiasmo e ofícios, amador («aquele que ama») e profissional exigentíssimo, escreveu um romance extraordinário («uma das obras-primas da literatura portuguesa do século xx», Jorge de Sena, 1955), páginas de história da arte e de estética como ninguém então saberia fazer, poesia retórica e dúctil, de uma língua que ondulava de gosto, pintor de avejões líricos e virgens desvirgadas no Minho da sua paisagem («sentido poético transfigurador», «solidão panteística

e feroz», «celebração do desejo» (Fernando Pernes, 1979), homem de teatro que «surgiu na hora própria» (Rogério Paulo, 1967).

António Pedro terá contribuído para a vida cultural portuguesa, ainda mais do que pelo que fez, pelo que foi — e «ajudou na formação de uma certa gente que assumiu algum papel na viragem do meio-século [...]. Formação da 'alma', será 'preferível' dizer» (J.-A. França 1955).

E, a quem não o conhecia de convívio, ele dava a imediata impressão de «certa teatralidade exterior que era só a máscara da elegância íntima» de um «cosmopolita e Senhor minhoto, com ares de se ter enganado de época» (Eduardo Lourenço, 1967).

Azevedo, Lemos e Vespeira dedicaram-lhe uma exposição comum em 1951; o SNI não se atreveu a incluí-lo, ao ano da sua morte, no balanço nacional de «Quarenta Anos de Estado Novo», na lista em que, por isto ou por aquilo, comprometeu de colaboração toda a gente...

Uma grande retrospectiva, organizada nela Fundação Gulbenkian, em 1979, em Lisboa, Porto e Caminha, exposições de espólio na Biblioteca Nacional (1982) e no Museu do Chiado (1999), uma antologia de poesia apresentada na Universidade de Coimbra (1999), uma edição da obra teatral feita pelas Imprensa Nacional e Biblioteca Na-

cional (1981), o seu nome dado ao teatro que no Porto fez realizar, com elogio público de Óscar Lopes (1967), um primeiro estudo sobre a sua pintura (de J.-A. França) publicado em 1970 na «Colecção de Arte Contemporânea» de Artis, tendo na capa *A Ilha do Cão*, uma página de homenagem d'*O Estado de São Paulo*, com colaboração de Casais Monteiro, Fernando Lemos e J.-A. França, logo em 1966, à sua morte, outra d'*O Comércio do Porto*, com colaboração de Fernando de Azevedo, Fernando Lemos, Eduardo Lourenço, Rogério Paulo e J.-A. França, em 1967, o n.º 42 de *Colóquio/Artes* em 1979, com um diálogo entre Fernando de Azevedo, Fernando Lemos e J.-A. França: «António Pedro, um *Cadavre exquis*», seguido de páginas de cronologia, minuciosamente ilustrada.

«O Pedro não ocupava espaço, era espaço inocupável, Grande Senhor da Asneira, Barão assinalado da Cabeçada, Episcopo de Mandar-à-Merda, Pintor das Tintas em que se estava, Encenador dos Corpos Praticáveis... Daí que a cultura que fazia fosse diferente da dos outros. Felizmente e graças a Deus!» «Mito, António Pedro é-o de direito próprio, e temos de o saber e viver assim. Para além de D. Sebastião, nunca mais aparecerá em manhã de nevoeiro... Mito da nossa impossibilidade de olhar a distância, mito de um mundo sem labirintos que dois berros e duas cabeçadas não resolvessem — e de

saudade, o tanas!...» — foi sendo dito e pontuando, coisa a coisa, a lembrança póstuma de cinquenta e seis anos de uma vida nascida em Cabo Verde e falecida no Minho das suas raízes, logo depois de uma viagem que quis fazer, de despedida à ilha natal, em memória do pai...

Em suma, «Poesia, pintura e teatro foram os sucessivos estados de uma angústia onde será necessário um dia procurar (oh, sociologicamente...) um retrato nacional dos anos 30 a 60 — exactamente quando, para se vingar, António Pedro, entre mãos acusadoras e impotentes, pintava gigantes, em terra meã!» (J.-A. França, 1970).

De si próprio foi ele falando e vendo-se, em 1936, na revista *Cartaz*, em relação à poesia dimensional que lançara no entusiasmo de proposta estética. Ou, em 1952, dizendo que «não tem o que se chama um modo de vida e corre sempre entusiasticamente onde a vida o chama». Ou em 1955, biografando-se, a pedido. Falava ali de Lisboa do após-guerra: «a cidadezinha pitoresca e caturra que tinha sido, transformara-se num aglomerado incaracterístico de provincianos desenraizados e sequiosos de emprego». E de Moledo: «Eu caibo aqui. A paisagem aqui entra-me pelos olhos, onde cabe, e enche-me a alma. Aqui os homens e as árvores têm as raízes no chão. As folhas, os pássaros e as ideias é que são de andar livres

no ar.» Em 1952, escrevendo para o projecto do seu *Dicionário Prático Ilustrado*: «Guarda-me na prisão uma linha de fronteira que não deixa abrir os braços a ninguém.» E: «Gosto de ser português como o António Nobre gostava de ser tísico, por saber que desse mal não há remédio para me curar. E antes vítima que renegado, prefiro-me a viver uma vida que não quero a ter uma morte que não entenda. E a vida que não quero e tenho é isto de estar aqui, parado, neste Minho de regatos mansos, flores silvestres, oiro do ar, cobiças mesquinhas, ancas redondas, cânticos desafinados e uma grande dignidade no olhar a direito, que é o meu encanto e o meu degredo. E isto de estar escrevendo para me ler, por acaso [...], isto de eu ter que medir, contra vontade, as palavras que guardo, por mor de se entenderem as que queria soltar...»

Ou, nos anos 50, dizendo (em vão, que não entrou), para a notícia da *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* que lhe pediam — que, «sempre que podia, falava e escrevia contra Salazar»...

... De António Pedro, o quê, agora, para efeito de «Essencial», e sem mais razões, que foram ficando escritas? Do poeta, sugere o autor, porque neles vê o que de literariamente mais realizado Pedro produziu, conside-

rando que tal é a qualidade maior do poeta em questão: *Casa de Campo*, de 1938. No volume, prefere o autor não ter preferências (Nas *Líricas Portuguesas*, J. de Sena escolheu, e bem, o «Quinto poema»; de qualquer modo, exclui os «Outros poemas» insertos no volume) — e deve sublinhar que sugere *Casa de Campo*, e não a *Invocação para um Poema Marítimo* (que aliás editou), nem o *Propoema da Serra d’Agra*, que tanto apreciou também. Embora possa sugerir-los a seguir.

Do pintor, a ter de escolher um quadro só, será *A Ilha do Cão*; mais, serão *Sabbat Dança de Roda* (que pôs em capa de um seu livro de Memórias), o *Avejão Lírico* e, por ser obra de suma, o *Rapto na Paisagem Povoada*.

Do escritor, obviamente propõe o romance *Apenas uma Narrativa*, e também o ensaio *Introdução a uma História da Arte*.

Do encenador, só de lembranças de espectador pode falar, sem registo que haja. Propõe então o autor seis espectáculos do Porto, e sempre como tal e sem desejar precedências: *Morte de um Caixeiro Viajante* (de A. Miller) e *Jornada para a Noite* (de E. O’Neill), *Macbeth* (de Shakespeare) e *Volpone* (de B. Jonson), *A Promessa* (de B. Santareno) e, pelo seu empenho autoral, *Antígona* — e o primeiro de todos, *O Chapéu de Palha de Itália* (de Labiche), levado à cena no teatro Apolo de Lisboa. Para

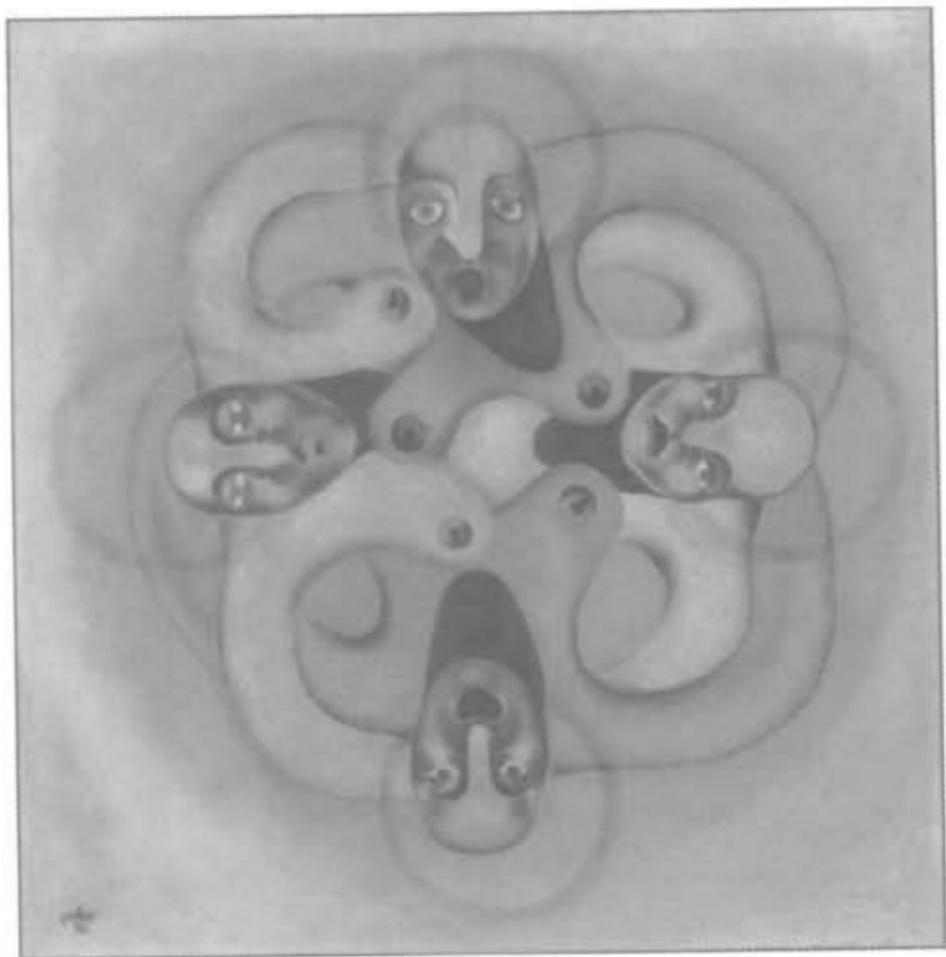
esta escolha pediu o autor conselho e trocou lembranças com Luiz Francisco Rebello. Mas ele lembrará ainda o programa esse, sim, registado, da série da televisão *António Pedro Conversa sobre Teatro*, dedicado a *Hamlet* — em que conta sobremodo a presença de quem assim contava...

Lisboa, Abril de 2007.

Ilustrações

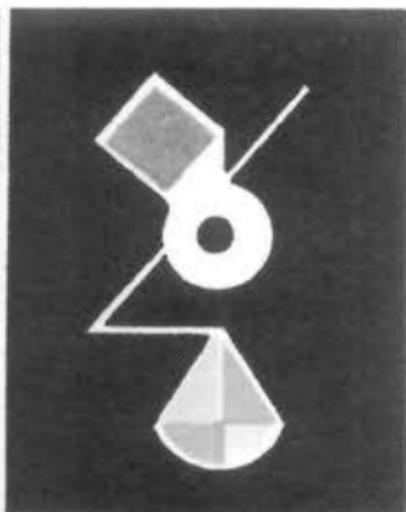
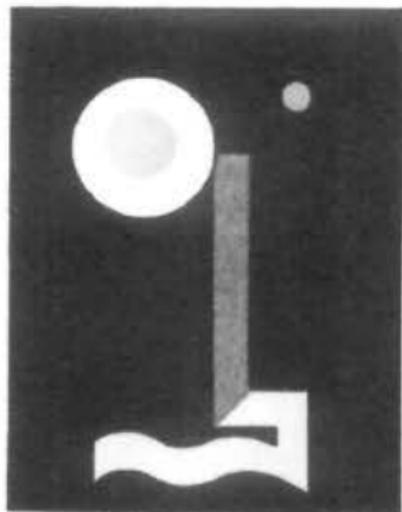
- P. 91 — *A Ilha do Cão*, 1940 (col. privada).
- P. 92 — *Sabbat Dança de Roda*, 1936 (Museu do Chiado, fotografia de José Pessoa, Divisão de Documentação Fotográfica, Instituto dos Museus e da Conservação).
- P. 93 — *Avejão Lírico*, 1939 (col. privada).
- P. 94 — *Rapto na Paisagem Povoada*, 1936 (col. privada).
- P. 95 — *Poème dimensionnel* (in *15 Poèmes au Hasard*, 1935).
- P. 96 — *O Chapéu de Palha de Itália*, de Labiche (Teatro Apolo, 1948, Lisboa).





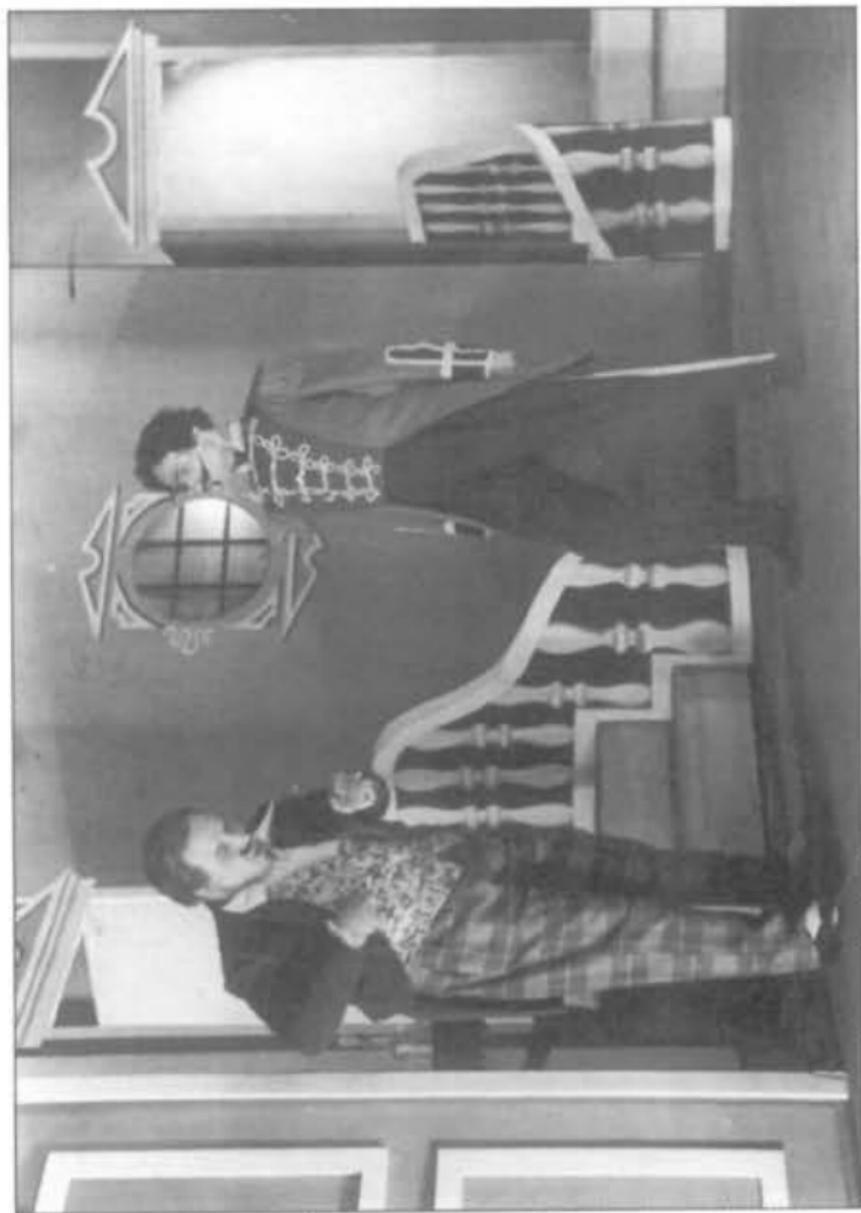






ABSTRACTIONS
GEOMETRIQUES

P O È M E
DIMENSIONEL



BIBLIOGRAFIA

Obras de António Pedro

- 1926 — *Os Meus Sete Pecados Capitais* (poesia, Lisboa).
1927 — *Ledo Encanto* (poesia, Lisboa).
1928 — *Distância* (poesia, Lisboa).
1929 — *Diário* (poesia, Lisboa).
—, *Devagar* (poesia, Lisboa).
1931 — *Máquina de Vidro* (poesia, Lisboa).
1932 — *A Cidade* (prosa poética, Lisboa).
1935 — *15 Poèmes au Hasard* (poesia, Paris).
—, *Eroticon* (poème-ms.).
1936 — *Primeiro Volume* (poesia, Lisboa).
1938 — *Casa de Campo* (poesia, Lisboa).
—, *Onze Poemas Líricos de Exaltação e o Folhetim* (poesia, Lisboa).
1939 — *Grandeza e Virtudes da Arte Moderna* (polémica, Lisboa).
1942 — *Apenas uma Narrativa* (romance, 2.^a ed., 1978, 3.^a ed., 2007; trad. francesa, 1987; trad. italiana, 1995, Lisboa, Paris e Verona).
1948 — *Introdução a uma História da Arte* (ensaio, Lisboa).
1949 — *Protopoema da Serra d'Arga* (poesia, Lisboa).

- 1950 — *Cadernos dum Amador de Teatro* («O Teatro e a sua verdade», «O Teatro e os seus problemas», «O Teatro e a técnica do actor», «Exercícios de articulação e colocação da voz», «O Teatro e a liberdade do actor», Lisboa e Porto).
- 1953 — *Martírios de Fingimento* (ensaio, Lisboa; separata).
- 1954 — *Antígona* (peça de teatro, Porto).
- 1962 — *Pequeno Tratado de Encenação* (2.^a ed., 1976, Lisboa).
- 1975 — «Sentido e expressão do nu no Renascimento e no Barroco», in *O Nu na Arte Ocidental* (Lisboa).
- 1981 — *Teatro* (peças de teatro, Lisboa).
- 1998 — *Antologia Poética — António Pedro* (Coimbra).

Exposições de António Pedro

- 1925 — *Desenhos e Caricaturas* (Viana do Castelo).
- 1935 — *In Salon des Surindépendants* (Paris).
- 1936 — *Vinte Poemas Dimensionais* (Galeria UP, Lisboa).
- 1939 — *In IV Exposição de Arte Moderna* (SNI, Lisboa).
- 1940 — Com António Dacosta e Pamela Boden (Lisboa).
- 1941 — *António Pedro* (Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro, pref. de Jorge de Lima).
- , *António Pedro* (Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, pref. de G. Ungaretti).
- 1944 — *In VIII Exposição de Arte Moderna* (SNI, Lisboa).
- 1945 — *In Surrealist Diversity* (Londres).
- 1946-1948 — *In colectivas de London Galery* (Londres).
- 1947 — *In II Exposição Geral de Artes Plásticas* (Lisboa).
- 1949 — *In Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa* (Lisboa).
- 1953 — *António Pedro* (Galeria de Março, Lisboa, pref. de Fernando de Azevedo).

- 1953-1958 — Diversas exposições de cerâmica em Portugal e em Cannes.
- 1970 — *António Pedro* (Galeria Buchholz, Lisboa, org. de R. M. Gonçalves).
- 1979 — *António Pedro — Exposição Retrospectiva* (Fundação Cal. Gulbenkian, Lisboa; Centro de Arte Contemporânea, Porto; Câmara Municipal de Caminha. Org. de J.-A. França).
- 1980 — *António Pedro — Desenhos e Manuscritos* (Biblioteca Nacional, Lisboa).
- 1990 — *António Pedro — Desenhos* (Museu do Chiado, Lisboa).
- 2001 — *António Pedro* (Museu Municipal de Tomar).
- 2003 — *In Exposição do Surrealismo* (Museu do Chiado; org. de María Jesús Ávila).

Obras principais sobre António Pedro

- 1936 — Garcia Domingues, *A Poesia de António Pedro* (Lisboa).
- , Dutra Faria, *De Marinetti aos Dimensionistas* (Lisboa).
- 1966 — In *O Estado de São Paulo* (textos de A. Casais Monteiro, Fernando Lemos e J.-A. França).
- 1967 — In *O Comércio do Porto* (textos de F. Lemos, F. de Azevedo, Eduardo Lourenço, Rogério Paulo e J.-A. França).
- 1973 — Maria Helena Le Breton, «Deux Sculptures inconnues d'António Pedro», in *Colóquio/Artes* (n.º 15, Lisboa).
- 1979 — In *Colóquio/Artes* (textos de António Pedro, um *Cadavre exquis*, por F. de Azevedo, F. Lemos e J.-A. França).
- , Catálogo da exposição na FCG (textos de G. Ungaretti, J.-A. França, Fernando Pernes, Eduardo Lourenço, Carlos Wallenstein, Fernando de Azevedo, António Dacosta, Nicolas Calas, Paulo Mendes de Almeida, Patrick Waldberg, A. Casais Monteiro, Jorge de Sena, Fernando Lemos e António Pedro).

- 1981 — Prefácio de Luiz Francisco Rebello a *Teatro* (Lisboa).
1999 — Prefácio de Fernando Matos Oliveira, in António Pedro, *Antologia Poética* (Coimbra).

Obras do autor sobre António Pedro

- 1947 — «Encruzilhada surrealista», in *Horizonte* (n.^{os} 11-12, Junho).
- 1949 — In *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal* (Cad. Surrealistas, Lisboa).
- 1951 — «O avejão lírico na pintura de António Pedro», in *Da Poesia Plástica* (Cadernos de Poesia, Lisboa).
- 1956 — «Mil Novecentos e Cinquenta», in *Tetracórnio* (Lisboa).
- 1966 — In *A Pintura Surrealista em Portugal* (Artis, Lisboa).
- 1970 — *António Pedro* (Artis, Lisboa).
- 1973 — In *Dicionário da Pintura Portuguesa* (Lisboa).
- , «Estudo de uma pintura de António Pedro», in *Colóquio/Artes* (n.^o 15, Lisboa).
- 1974 — In *A Arte em Portugal no Século XX* (Lisboa).
- 1978 — Prefácio a *Apenas uma Narrativa* (2.^a ed., Lisboa; 2007, 3.^a ed., V. N. Famalicão).
- 1984 e 1993 — In *Quinhentos Folhetins* (Lisboa).
- 1987 — Préface a *À peine un récit* (Paris).
- 1992 — «1942 — 'Variante'», in *Colóquio/Artes* (n.^o 95, Lisboa).
- 2000 — In *Memórias para o Ano 2000* (Lisboa).
- 2001 — In *100 Quadros Portugueses no Século XX* (Lisboa).
- 2004 — In *História da Arte em Portugal — O Modernismo* (Lisboa).
- 2007 — *O Essencial sobre António Pedro*.

ÍNDICE

1 — Poeta	3
2 — Pintor	23
3 — Escritor	49
4 — Encenador	69
5 — Soma e segue	83
Ilustrações	90
Bibliografia	97

Composto e impresso
na
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
com uma tiragem de 800 exemplares.
Orientação gráfica do Departamento Editorial da INCM.

Acabou de imprimir-se
em Outubro de dois mil e sete.

ED. 1014749
ISBN 978-972-27-1592-8

DEP. LEGAL N.º 263 274/07

ISBN 978-972-27-1592-8



9 789722 715928