

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

APRENDER A VER - ALBERTO CAEIRO E O *PRIMITIVISMO* MODERNO

ELOAH KEGLER

PROJETO DE GRADUAÇÃO EM LICENCIATURA EM LETRAS – PORTUGUÊS –
LITERATURA BRASILEIRA

ORIENTADORA: PROF^a DR^a JANE TUTIKIAN

BANCA EXAMINADORA:

CLAUDIA LEITE MARTINS

PEDRO GONZAGA

PORTO ALEGRE, DEZEMBRO DE 2009

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	03
1. INTRODUÇÃO	05
2. CONTEXTUALIZAÇÃO DA EUROPA MODERNA	07
2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DE PORTUGAL NO PERÍODO <i>MODERNO</i>	11
3. PRIMITIVISMO E ALBERTO CAEIRO/FERNANDO PESSOA	14
3.1. ALBERTO CAEIRO E OS ARTISTAS PRIMITIVOS DE PONT-AVEN	17
3.2. ALBERTO CAEIRO E WORPSWEDE	22
4. CONCLUSÃO	30
5. REFERÊNCIAS	32
6. ANEXO 1 – PERDÃO NA BRETANHA, DAGNAN-BOUVERET	33
7. ANEXO 2 - MULHERES BRETÃS NUM PERDÃO, DAGNAN-BOUVERET	34
8. ANEXO 3 – CALVÁRIO BRETÃO, CRISTO VERDE, PAUL GAUGUIN	35
9. ANEXO 4 – CRISTO AMARELO, PAUL GAUGUIN	36
10. ANEXO 5 – OUTONO NA CHARNECA, MODERSOHN-BECKER	37
11. ANEXO 6 – MADONNA DE WORPSWEDE, FRITZ MACKENSEN	38

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, primeiramente aos meus pais – a minha mãe, que segurou a minha mão para me ensinar a segurar um lápis e depois uma caneta, porque a minha mão era pequena e tanto o lápis quanto à caneta escorregavam terrivelmente quando eu tentava escrever - e ela segurava a minha mão que segurava o lápis – tudo isso em volta da mesa da cozinha. Ao meu pai, que me ensinou o valor do estudo – e me dizia – “Tu tens que ser livre, seja livre minha filha querida”.

Aos meus irmãos, o meu irmão mais velho – Anderson, que sempre me ajudou em tudo, principalmente a entender que o mais importante é amarmos a nós mesmos. Ao meu irmão menor, Hugo, que estuda matemática e me disse “O que tu estuda é legal, o que eu estudo é divertido”. E aos dois, muito obrigado, vocês me ajudaram a entrar na UFRGS.

Ao Professor Dr. Vilmar Trevisan, Instituto de Matemática/UFRGS, que me disse, “Quer estudar, bom, vai para a biblioteca, potencial tu tens, vai lá e estuda, já que tu queres ser pesquisadora”. E a todo o Instituto de Matemática/Ufrgs, por terem me mostrado que genialidade não existe, existe é a séria dedicação.

A Professora Dr^a Jane Tutikian – Instituto de Letras/ UFRGS que apoiou esta idéia, e me disse “Tu és uma excelente aluna, eu confio em ti”. Não só falou isto, como me deu liberdade criativa, que sempre leu os meus textos apontando gentilmente os problemas que apareciam, confiando em mim e desta forma aumentando a minha própria autoconfiança.

Ao Instituto de Letras/ UFRGS e aos professores do Instituto, pois acredito que somente uma universidade como a UFRGS poderia dar voz a uma aluna tão controvertida como eu. Sempre fui ouvida e respeitada, mesmo quando apresentava uma opinião diferente, e este é um dos maiores ensinamentos que tive dentro da UFRGS.

A minha melhor amiga Andréa Sterque, vulgo Molly Chambers, que sempre esteve comigo nos bons e nos maus momentos, com quem eu briguei uma vez por causa de um maço de cigarros. Detentora exclusiva da marca Chambers & Chambers e a única pessoa no mundo que é capaz de *chamberiar*.

Ao meu amigo do coração Rubens Miranda, que me apoiou muito quando decidi sair do curso de Matemática (até hoje não sei o que fui fazer lá?) e estudar Letras. Sempre muito amigo – sempre um sorriso amigo na multidão.

Ao meu grande amigo Rafael Pagatini, com quem passei alguns verões realmente quentes em Porto Alegre. Conversando sobre Arte, jogando xadrez ou simplesmente ouvindo o *Soul of Spirit of Somenting That I Can´t Remember*.

Aos meus amigos que estão espalhados pelo globo – eu realmente sinto saudades de todos vocês – e a Crispis. A banda Rolling Stones, ACDC, Kings of Leon e aos Deuses do Rock and Roll – a todas pessoas que fizeram da Hora Feliz – feliz..

A Ufrgs toda, que é com certeza a universidade mais tri – pública, gratuita e de qualidade – sim, eu amo a Ufrgs – foi uma honra incomodar todo mundo dentro da Ufrgs.

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como meta principal apresentar uma aproximação temática entre Alberto Caeiro e as Comunidades Artísticas Moderno-Primitivas de Pont-Avent/ França e Worpswede/Alemanha. Para tanto, sobre o heterônimo pessoano será estudado não somente em suas composições, mas também sua historiografia. Os pontos de contato entre Caeiro e as comunidades primitivistas se tornam mais claras à medida que conjugamos as temáticas das poesias pessoais/ Caeiro em relação aos temas que inspiravam as criações *primitivistas* destes grupos de artistas.

É importante também à construção de um quadro socioeconômico dos países centrais da Europa (Inglaterra, França e Alemanha), uma vez que a corrente estética *primitivista* foi um reflexo de negação à modernidade avassaladora que imperava neste momento histórico europeu. Já o quadro socioeconômico português visa apresentar a realidade deste país e abrir o entendimento de que o *modernismo* português ambicionava recolocar Portugal dentro da centralidade cultural europeia, uma vez que no viés econômico este se encontrava em desvantagem em relação à Europa central.

A questão do desequilíbrio econômico-tecnológico entre Portugal e os países “fortes” europeus não é visto como um aspecto negativo, muito antes pelo contrário – pois é a partir destas variáveis que podemos valorizar ainda mais o esforço intelectual do grupo de artistas que tentaram modificar culturalmente a sociedade portuguesa – os *modernos* Orphistas. Entre os orphistas está Fernando Pessoa, o mais representativo artista *modernista* português, e até hoje considerado por muitos o maior poeta português.

Assim desta forma desenha-se o panorama e o caminho para chegarmos efetivamente em Fernando Pessoa e daí sustentar-se à análise de sua função como artista dentro do modernismo/ *primitivismo* e depois uma análise mais apurada sobre as criações de seu heterônimo Alberto Caeiro. A temática principal de Caeiro será colocada pontualmente em exemplos para que seja coerente a aproximação com as Comunidades Artísticas *Moderno-Primitivistas* acima citadas.

No intuito de elucidar as colocações aqui apresentadas, este estudo está organizado da seguinte maneira: primeiro capítulo aborda-se a modernidade europeia; segundo capítulo a modernidade portuguesa – ou seja, qual era o panorama dos países apresentados neste texto no período histórico que se inicia em 1880 e encerra-se em meados de 1930.

O terceiro capítulo é o foco principal, pois nele está contido o ensaio sobre a função do artista *moderno* – Fernando Pessoa enquanto criador de Caeiro seguido pelas aproximações temáticas entre as criações de Alberto Caeiro e a Comunidade de Pont-Avent e de Worpswede.

Todo o trabalho aqui desenvolvido, inclusive a escolha das pinturas que representam e demonstram a afinidade entre Alberto Caeiro e as Comunidades francesa e alemã foram escolhidas sob e com a orientação da Professora Dr^a Jane Tutikian. Este estudo iniciou-se na cadeira de Literatura Portuguesa III, sua continuidade resultou em um trabalho de Iniciação Científica apresentado em 2007 e agora é aqui colocado como o Trabalho de Conclusão do Curso de Letras. Desta forma este estudo abrange o período de mais ou menos dois anos.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO DA EUROPA MODERNA

Abriu o panorama europeu da virada do século XIX para o XX é abordar um período de intensas e rápidas modificações – sociais, tecnológicas, econômicas e artísticas – ou seja, um momento histórico em que ocorreu uma alteração na maneira do homem compreender a realidade que o cercava. Esta transformação foi impulsionada primordialmente pela II Revolução Industrial iniciada na Inglaterra do século XIX espalhando-se em seguida por toda Europa. O fato que alavancou esta reestruturação foi a introdução da energia elétrica como força motriz nas fábricas.

Através da energia elétrica as fábricas começaram a produzir de forma muito mais rápida, logo precisavam de mais pessoas para as linhas de produção. A partir desta crescente necessidade iniciou-se a modificação social do quadro europeu até então vigente – o número de habitantes das grandes cidades inflou dada a alta possibilidade de emprego, na mesma medida em que ocorreu um abandono do campo. Isto não só ocorreu em números até então nunca vistos, mas a velocidade desta modificação também foi surpreendente.

Durante o período 1870-1900, grande quantidade de trabalhadores rurais mudou para os centros urbanos: em 1871, dois terços da população alemã viviam e trabalhavam na terra, mas em 1910 a população urbana atingia a mesma proporção. (PERRY, 1998, p.35)

Não havia um plano que conseguisse efetivamente organizar esta nova estrutura que se impunha em velocidade assombrosa e crescente. As metrópoles não estavam preparadas para receber os trabalhadores que chegavam diariamente, e em muitos casos acompanhados pelas famílias, atrás das ofertas de empregos. Assim sendo a modificação iniciada dentro das fábricas acabava por tocar também na arquitetura das cidades, que precisavam reordenar o espaço para alojar os novos habitantes.

(...) A construção convertera-se numa rotina vazia. Recordemos como os grandes blocos de prédios de apartamentos, fábricas e edifícios públicos das cidades em rápida expansão eram construídos numa diversidade de estilos que careciam de qualquer relação com a finalidade do edifício. (GOMBRICH, 1999, p. 535).

A estruturação das próprias empresas/ fábricas da época também estava em uma constante reordenação. Com o surgimento das grandes fábricas, que possuíam uma força econômica diferenciada, surgiram novas formas de organização do capital - os monopólios. A alteração no quadro econômico europeu, em um período inferior a 50 anos, modificou-se tanto que causava assombro.

O pequeno negócio foi esmagado pelo grande negócio, ou com ele se fundiu para fazer um negócio ainda maior. Em toda parte houve crescimento, fusão, concentração – indústrias gigantescas se formavam, indústrias que buscavam o monopólio. A substituição gradual da concorrência pelo monopólio não foi uma imposição externa, mas uma evolução da própria concorrência. (HUBERMAN, 1986, p.218)

Obviamente tantas mudanças acabaram por repercutir não só dentro das camadas sociais como individualmente em cada pessoa que compunha esta sociedade, porém é importante notar que é neste contexto que teremos o surgimento das ações coletivas – ou seja, das camadas sociais. Neste momento surgem os mais acirrados embates entre as classes – burgueses versus trabalhadores. Os homens de negócios viam infinitas possibilidades de enriquecimento custeadas pelo trabalho do proletariado, interessante apontar aqui, que ainda não havia leis que protegessem efetivamente os trabalhadores do abuso por parte dos proprietários das fábricas. Abuso este que se justificava pelo aumento da produção, e assim da riqueza da elite. Justamente neste momento, em que havia um grande número de trabalhadores reunidos, sob as mesmas condições tem-se o surgimento das primeiras organizações sindicais. Há um novo movimento social coletivo, que se fortalece e que se torna organizado – camadas sociais se organizando pela luta de poder dentro das grandes cidades.

O século XX inicia-se ampliando as conquistas técnicas e o progresso industrial do século anterior. Na sociedade acentuam-se as diferenças entre a alta burguesia e o proletariado. O capitalismo organiza-se e surgem os primeiros movimentos sindicais que passam a interferir nas sociedades industrializadas. (PROENÇA, 1994, p.151)

Toda esta nova dinâmica acabou por gerar um élan de assombro e encantamento do homem em relação ao poder que advém das transformações tecnológicas, neste momento específico adicionado a questão da velocidade. A energia elétrica potencializava a velocidade – tudo era mais rápido – não só dentro das fábricas, mas as relações humanas e

sociais também sofriam esta modificação. *Tudo se movimenta, tudo corre, tudo gira rapidamente. Uma figura nunca é estacionária diante de nós, mas aparece e desaparece incessantemente.* (BOCCIONI in LYNTON, p. 72, 1991)

A abertura do contexto europeu na virada do século XIX para o XX pode ser apresentada por diferentes campos do saber – sociologia, economia e/ou história, porém aqui se faz interessante a contextualização através daquilo que une as mais diferentes estéticas existentes no *Modernismo* – o assombro do homem pela suas próprias criações – a velocidade das máquinas modernas movidas à luz elétrica. Este assombro uniu tanto a corrente *Futurista* (exaltação da modernidade), quanto a *Primitivista* (negação da modernidade).

Ao tentar-se construir um panorama do *modernismo* europeu, poder-se-ia, utilizar qualquer uma das correntes estéticas que atravessaram este período, como por exemplo – o Dadaísmo, o Cubismo ou mesmo o Surrealismo – uma vez que qualquer uma delas desdobra os aspectos do *Zeitgeist* deste momento. A escolha recai sobre o *Futurismo*, pois ele parece ser o mais evidente contraponto ao *Primitivismo*, e ambos estão diretamente relacionados ao assombro causado através das modificações tecnológicas iniciadas pela introdução da energia elétrica nas fábricas e daí ao seu rápido crescimento. A consequência natural do crescimento das fábricas é o crescimento das cidades seguido das modificações das relações econômicas e sociais.

Assim sendo, o panorama frenético, moderno e plural do contexto europeu pode ser captado através dos artistas que ali viviam e que conseguiram transpassar o *Zeitgeist* daquele momento para as suas próprias obras. Como Fillippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944) e o seu *Futurismo*.

Como o nome para o movimento, Marinetti hesitara entre dinamismo, eletricidade e futurismo. As alternativas sugerem onde estavam seus interesses. Mais consciente do que a maioria dos artistas sobre o mundo do poder tecnológico crescente, Marinetti queria que as artes demolissem o passado e celebrassem as delícias da velocidade e da energia mecânica. (LYNTON, 1991, p.71).

Através deste pequeno desenho pode-se então entender um pouco o que significava velocidade para estas pessoas – não só a velocidade que era imposta dentro das fábricas, mas aquelas que reverberaram transpassando todas as sociedades. Velocidade da própria estrutura social e das pessoas que habitavam as metrópoles que não paravam de crescer. Velocidade e metrópoles este era o assombro, estas eram as palavras que significavam a *modernidade*.

2.1. CONTEXTUALIZAÇÃO DE PORTUGAL NO PERÍODO *MODERNO*

Abordar as modificações que ocorreram em Portugal no período *moderno* pode ser algo relativamente complexo, uma vez que este país possui uma posição periférica dentro do contexto europeu. Assim sendo, esta pequena análise recairá mais como uma apresentação do panorama português do que propriamente uma elaboração do quadro sócio-histórico que sustentou os pensamentos estéticos deste momento.

Há um consenso entre os historiadores em fechar o período *moderno* de Portugal entre os anos de 1890 a 1926 – e notadamente apontar dois fatos que caracterizaram esta fase: o primeiro seria o *Ultimatum* de 11 de janeiro de 1890 e o segundo, o Golpe Militar de 28 de maio de 1926. Este período histórico também é permeado por um rápido crescimento industrial, porém bastante singular e diferente do que ocorrera na Alemanha, Inglaterra e França.

O quadro econômico-social português, neste período, abre-se com uma série de variáveis que impediam um desenvolvimento capitalista; mais de 40% das terras era inculta, a mecanização da agricultura era relativamente *atrasada* (em relação ao restante da Europa), há uma excessiva fragmentação da atividade fundiária e de produção e adiciona-se a este quadro a questão de mão de obra desqualificada e do problema da falta de recursos naturais.

Desta forma pode-se entender que mesmo diante todos os avanços da II Revolução Industrial iniciada na Inglaterra, Portugal não tinha condições de acompanhar ou mesmo competir com os países mais desenvolvidos. O que ocorreu então foram modificações internas, mas não expressivas o suficiente para alavancar uma modernização parelha com o restante do Velho Continente. O pensamento absentista dos empresários e proprietários portugueses também não era condizente com as exigências das novidades e imposições da Era da Eletricidade – mesmo assim, teremos um crescimento no setor secundário e a abertura de novas fábricas.

O fato do *atraso* tecnológico português em relação ao restante da Europa também foi agravado pelo aumento da dívida pública e do déficit orçamentário entre 1885 e 1890, sendo que este segundo chegou a 100% e através disto desenvolveu-se também um déficit comercial que colocou Portugal em uma posição vulnerável em relação à conjuntura internacional.

Sobre a questão relacionada ao *Ultimatum* – o *Ultimatum* foi a resposta do governo inglês em relação à tentativa de Portugal em ocupar as regiões entre Moçambique e Angola. Esta imposição inglesa acabou por gerar uma crise social de cunho nacionalista. Porém não houve outro tipo de resposta por parte dos portugueses em relação a esta imposição inglesa.

Em relação à queda da monarquia em 1908 e o surgimento de um modelo republicano, com instituições frágeis, em 1910 entrelaça-se com a questão do Movimento *Modernista* Português ter ocorrido através de um grupo de intelectuais e não de indivíduos, pois ao agirem em grupo tornavam-se mais fortes contra as agressões da sociedade. A par das informações até aqui apresentadas pode-se entender o porquê da afirmação sobre o Futurismo em Portugal: *Poderemos caracterizar o modernismo português como um reflexo do europeu, mas sem a diversidade e a policromia estética que aquele atingiu.* (JÚDICE, pg.VIII, s/d).

O Movimento Modernista Português inicia-se com a Revista Orfeu em 1915 tendo como seus fundadores Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Os intelectuais da época buscavam avidamente emparelhar culturalmente Portugal as grandes nações européias – houve inclusive esforços por parte de Sá-Carneiro e Pessoa em criar contato com Marinetti – enviado-lhe exemplares da Orpheu.

Recomenda depois a Pessoa que não deixe de mandar alguns exemplares do “Orfeu” à revista “Poesia”, dirigida por Marinetti, nos seguintes termos: “Se a revista existisse – nós poderíamos muito possivelmente ser seus colaboradores. Por tudo isso, não deixe de enviar o Orfeu aos homenzinhos.” (JÚDICE, s/d, p. XIX).

A par destas informações poderemos então nos voltar a Fernando Pessoa e tentarmos abrir as razões que o levaram a escolher Alberto Caeiro – como o mestre. O panorama nos coloca dentro da modernidade, e a obra de Caeiro nos coloca dentro do Espírito daquele tempo.

3. PRIMITIVISMO E ALBERTO CAEIRO/FERNANDO PESSOA

(...) *aparecera em mim o meu mestre*¹. Com esta frase Fernando Pessoa explica para Cassais Monteiro quem era Alberto Caeiro. O presente trabalho tem como objetivo principal apresentar Alberto Caeiro e de alguma forma Fernando Pessoa inseridos dentro da corrente estética que atravessou o *Modernismo – Primitivismo*.

Teremos um caminho complicado a percorrer, pois como heterônimo Alberto Caeiro possui vida e história própria ao mesmo tempo em que sabemos ser criação de Fernando Pessoa. Aqui mesmo já ocorre um desdobramento essencial dentro da corrente *primitivista* que toca na função do artista - é somente inserido na modernidade que o poeta (Fernando Pessoa) poderia apontar aquilo que é *primitivo* – estabelecendo como era e sobre o que recai o olhar do *Outro* do homem moderno (Caeiro).

Declino de tentar explicar através desta corrente estética o fenômeno da heteronímia pessoana. O ponto alvo é que como nas comunidades artísticas *primitivistas* de Pont-Aven na França e Worpswede na Alemanha - o artista – homem moderno escolhia a temática *primitivista* que iria pintar, definindo inclusive o que era *primitivo*, da mesma forma Fernando Pessoa (homem *moderno*) escolhe a temática de Alberto Caeiro.

Esta suposição pode ser mais bem vista na comparação que Pessoa faz de seus heterônimos com Shakespeare em relação a sua Lady MacBeth.

(...) negar a Shakespeare o direito de dar a expressão à alma de Lady MacBeth, com o fundamento de que ele, poeta, nem era mulher, nem que sabia, histérico-epilético, ou de lhe atribuir uma tendência alucinatória e uma ambição que não recua perante o crime².

Fernando Pessoa já nos explica também que: *Não seria legítimo ir buscar a esse personagem [Hamlet] uma definição dos pensamentos de Shakespeare, a não ser que o*

¹ Carta de Fernando Pessoa a Adolfo Cassais Monteiro.

² Idem

personagem fosse falhado (...) ³. Mas de qualquer forma, não podemos de maneira alguma negar que quem determinou sobre o que Hamlet iria discorrer ou como Lady MacBeth colocava-se no seu universo era Shakespeare. Assim sendo, quem determina que a busca de Caeiro *é a inocência primitiva, aquela que não se baseia em crenças, em pressupostos, em explicações racionais* ⁴(...) é Fernando Pessoa, um homem inserido na modernidade européia do início do século XX.

Este posicionamento do homem *moderno* determinar o que *é primitivo* conferia também ao artista e ou poeta um papel de vanguarda, pois funciona até certo ponto como uma redescoberta dos poderes inatos e expressivos do artista. Esse poder de identificar o que é o mais humano ou *primitivo* precisa ser do artista, caso contrário à obra soaria como plágio ou mera cópia dos valores apontados como *primitivos*. *Alberto Caeiro como mestre: o mestre de todos os poetas estaria na própria interioridade de cada um* (...) ⁵.

Uma das linhas de pensamento que orientava o *Primitivismo* era reencontrar a essência do homem, que parecia bastante conturbada e dilacerada diante a velocidade surpreendente imposta pela mecanização do início do século XX. A Arte neste período, como muitas vezes ocorreu acompanha e serve de escape para o que cercava o homem moderno.

Na busca da essência *primitiva* o (artista) homem *moderno* e europeu voltou-se para localidades que imaginava estarem fora do campo de influência das grandes metrópoles - pequenas aldeias européias ou mesmo países-colônia. E através deste movimento esperava conseguir captar da natureza e dos povos *primitivo* que habitavam esses locais a sua própria *primitividade*.

Desta forma podemos começar a desenhar Alberto Caeiro como a representação do *Homem Primitivo*, logo a *primitividade* não está somente presente no seu olhar, mas

³ *ibidem*

⁴ TUTIKIAN, Jane. Em introdução a Poemas de Alberto Caeiro. P. 25

⁵ MOISÉS, Massaud. Fernando Pessoa o espelho e a esfinge. p.159

também na sua história. *As biografias dos heterônimos não têm assim sentido senão em função da própria obra: elas são, como já vimos, inventadas para os próprios poemas*⁶.

A maior ambição do *Primitivismo* era conseguir desentrelaçar o homem *moderno* de sua bagagem cultural – afinal *aquilo a que chamamos “visão” é invariavelmente colorido e modelado pelo nosso conhecimento do (ou crença no) que vemos*.⁷ Então como Fernando Pessoa poderia criar um heterônimo que consegue afirmar – livre de todas as amarras culturais que enredam o mundo e o homem moderno:

A borboleta é apenas borboleta
E a flor é apenas flor.

O único sentido das coisas
É elas não terem sentido íntimo nenhum

Creio no mundo como um malmequer
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...
O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)

Então dentro desta perspectiva que abarca não somente com a poesia de Alberto Caeiro, mas também com a sua história pessoal poderemos apresentar pontos de contato entre ele Caeiro/Pessoa e as comunidades artísticas *primitivista* francesa em Pont-Aven e a alemã em Worpswede – que já começa na maneira como o artista se posiciona em relação ao mundo e a realidade que o envolve, assim como se determina a sua função.

Um caminho diferente para explicar como um poeta sofisticado e complexo como Pessoa elege como seu mestre um homem que é (...) *o poeta da Natureza. Seus versos captam um modo de estar no mundo muito próprio, muito peculiar e, aí, ele elimina tudo o que for pensamento ou transcendência: para o poeta, não existe interioridade*.⁸

⁶ SEABRA, José Augusto. Fernando Pessoa ou o poetadrama. P. 90

⁷ GOMBRICH, Ernst. A história da arte. P.562

⁸ TUTIKIAN, Jane. Em introdução a Poemas de Alberto Caeiro p. 21

3.1. ALBERTO CAEIRO E OS ARTISTAS PRIMITIVOS DE PONT-AVEN

Em meados de 1880, Paul Gauguin mudou-se para a pequena comunidade camponesa na Bretanha – Pont-Aven. Seguindo o rito que estava em voga por toda a Europa, o *ir embora* – o artista exilava-se das grandes metrópoles na busca de encontrar através do contato com sociedades *primitivas* o seu próprio lado *primitivo*. Tal atitude estava fortemente influenciada por idéias um tanto quanto idealizadas sobre essas localidades camponesas supostamente *incivilizadas*. Para Gauguin essas imagens que lá captava possuíam a capacidade expressiva que ele buscava colocar em suas pinturas. Afinal existia uma tradição *primitivista* que ligava pessoas simples a pensamentos e modos de expressão mais puros.

Amo a Bretanha. Aqui encontro algo selvagem, primitivo. Quando meus tamancos ecoam nesse chão de granito, ouço a nota surda, abafada, potente que estou buscando na pintura. (GAUGUIN in PERRY, p.08, 1998)

Ao mesmo tempo o *ir embora* (aqui, para o campo) se conformava a um certo tipo de obsessão européia em relação ao *mito do camponês rural – figura de grande valor moral, não corrompido pela sofisticação e pelo materialismo do mundo moderno*⁹. Esse mito adequou-se aos diferentes contextos nacionais da época, sendo assim acabou por possuir diferentes conotações.

Resultante desses movimentos – *ir embora* e o contato com uma cultura mais *primitiva* gerando o *olhar primitivo* - é que surgia a auto-imagem do artista *moderno*:

(...) o artista se via como comunicador direto, uma espécie de selvagem inato, a quem os objetos e estímulos de uma cultura não sofisticada “capacitam”, e não simplesmente inspiram, expressar o que é visto como inerente à condição do artista. O artista é definido como um ser superior, dotado de criatividade.(PERRY, p.19, 1998)

Dentro deste pequeno recorte sobre a corrente estética *primitivista* poderíamos estender a vida de Caeiro, se colocássemos o heterônimo enquanto expressão do *olhar primitivo* do poeta *moderno* Fernando Pessoa. Desta forma os movimentos na história

⁹ PERRY, Gill. Primitivismo, cubismo, abstração. Começo do século XX. P. 8

pessoal desta personagem parecem pertencer aos mitos que caracterizavam os artistas e seus olhares enquanto seguidores do *Primitivismo*.

Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão nem educação quase alguma. (...) Caeiro, como disse, não teve mais educação que quase nenhuma – só instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivia com uma tia velha, tia-avó¹⁰. (...)

Dos componentes vinculados ao *olhar primitivista* do artista *moderno* teremos em Caeiro – o *ir embora*: Alberto Caeiro nasceu na capital de um país Europeu em meados da virada do século XX. Sendo assim, ele nasce em meio à modernidade, mas é de lá retirado (por Fernando Pessoa) indo para um local que escapa da influencia das grandes metrópoles – a região do Ribatejo em Portugal – (...) *formada por férteis planícies banhadas pelo rio Tejo, tendo se destacado (e ainda assim é hoje) por seus rebanhos*¹¹.

O movimento que envolvia o artista *moderno* em direção ao fenômeno do olhar *primitivo* parece possuir diferentes camadas em sua composição – o primeiro é de criar esse olhar *primitivo*, permeado por aquilo que o artista *moderno* determina ser *primitivo* (valores e mitos *primitivos*) e agora acontece outro desdobramento – o homem *primitivo* nos mostra como capta e entende a realidade.

Desta maneira poderemos então analisar as temáticas abordadas tanto por Dagnan-Bouveret, Gauguin e Alberto Caeiro, percebendo como cada artista dentro de seu contexto capta aquilo que considera *primitivo*.

Teremos estes artistas se voltando para o mito do camponês rural – Dagnan-Bouveret e Gauguin se voltam para esse homem mito e o representam em suas telas enquanto Fernando Pessoa desdobra-se e veste esse mito ao criar a heteronímia de Alberto Caeiro. Aqui teremos então os artistas despindo-se daquilo que se considerava moderno – Talvez até da moral (eleita pelo *modernismo*) que supostamente se atribuía ao camponês rural:

¹⁰ PESSOA, Fernando. Carta a Cassai Monteiro. 1935

¹¹ TUTIKIAN, Jane. Em Introdução a Poemas de Alberto Caeiro. P.24

Ao Homem verdadeiro e primitivo
Que via o Sol nascer e ainda não adorava,
Porque isso é natural mais natural
Que adorar o ouro e Deus
E a arte e a moral

O *ir embora* dos artistas de Pont-Aven é geográfico (Paris para Pont-Aven) e o de Fernando Pessoa poderia ser interpretado pelo abandono que ele faz de si ao assumir o personagem Alberto Caeiro. Já a personagem também possui um *ir embora* aliada a uma vida que parece ser montada pela teia de valores *primitivos*.

O olhar destes artistas *primitivos* recairá sobre diferentes temáticas onde cada um apresenta a sua interpretação daquilo que vê. Dagnan-Bouveret em *Le Pardon em Bretagne* (Perdão na Bretanha) ANEXO 1, 1886 e *Le Bretonnes au Pardon* (Mulheres bretãs num perdão) ANEXO 2, 1887 pintou temas aparentemente religiosos. Essas pinturas foram expostas em Paris – Salão de Paris – em 1887 e 1889. Esses quadros, onde aparecem retratados cenas religiosas foram entendidas de diferentes formas pela crítica – os mais conservadores interpretavam-nas em termos de fé católica piedosa e simples – embora profunda. Os críticos mais liberais viam diferentes tipos de religião bretã. Já, Michael Orwietz no seu artigo *Criticism and representation of Brittany in the early Third Republic* afirma que *essas pinturas são basicamente representação da cultura pitoresca e exótica da Bretanha e não fervor religioso*¹². Sendo assim, a religião é vista como um dos aspectos de uma raça bretã – um caráter essencial de um povo *incivilizado*.

Teremos Caeiro também fazendo referencia a religião em seus poemas – e de forma interessante ele também parece fazer referencia a religiosidade como traço cultural – supostamente da localidade *primitiva* onde vive - subtraindo disto qualquer tipo de exaltação religiosa. Eis como:

(...)

Quando os relâmpagos sacudiam o ar
E abanava o espaço
Como uma grande cabeça que diz que não,
Não sei porquê – eu não tinha medo –

¹² PERRY, Gill. P.13

Pus-me a rezar a Santa Bárbara
Como se eu fosse a velha tia de alguém...
Ah! É que rezando para Santa Bárbara
Eu me sentia mais simples
Do que julgo que sou...
Sentia-me familiar e caseiro
E tendo passado a vida
Tranqüilamente, como o muro do quintal;
(...)

O luar quando bate na relva
Não sei que coisa me lembra...
Lembra-me a voz da criada velha
Contando-me contos de fadas.
E de como Nossa Senhora vestida de mendiga
Andava à noite nas estradas
Socorrendo as crianças maltratadas...

Noite de S. João para além do muro [do meu quintal
Do lado de cá, eu sem noite de S. João
Porque há S. João onde festejam.
Para mim há uma sombra de luz de fogueira [na noite,
Um ruído de gargalhadas, os baques [dos saltos.
E um grito casual de quem não sabe que eu existo.

Sendo assim, teremos ambos os artistas falando sobre religião ao mesmo tempo em que se excluem deste tipo de crença. Tanto nos quadros quanto na poesia, o que nos é apresentado é a visão do artista *primitivo* em relação a esse fenômeno cultural inserido de certa forma na região onde eles (Dagnan-Bouveret e Alberto Caeiro) viveram.

Já ao fazermos um paralelo de como um artista *primitivo* reinterpretava os temas bíblicos dentro do contexto *primitivista* – poderemos citar duas pinturas de Gauguin - *Calvaire Breton, lê Christ vert* (Calvário bretão, Cristo verde) Anexo 3, 1889, *Le Christ jaune* (O Cristo amarelo) Anexo 4, 1889. Onde o aspecto primitivista está nas distorções das figuras, distorções estas que visavam representar as formas mais simples e mais puras – como deveria ser o olhar do artista *primitivo* e sobre a presença feminina em meio a uma paisagem rural, funcionando então como representação do *outro* ou *primitivo* da sociedade masculina, moderna e européia.

Alberto Caeiro também toca em mitos católicos – modelando-os ao estilo *primitivista* – ocorrendo também distorções, não de cores, mas na sua significação.

(...)
Vi Jesus Cristo descer à terra.
(...)
Tinha fugido do céu.
(...)
Um dia que Deus estava a dormir
E o Espírito-Santo anda a voar,
Ele foi a caixa de milagres e roubou três.
Com o primeiro fez que ninguém soubesse [que ele tinha fugido
Com o segundo criou-se eternamente [humano e menino
Com o terceiro criou um Cristo [eternamente na cruz
E deixou-o pregado na cruz que há no céu
E serve de modelo às outras.
(...)
Hoje vive na minha aldeia comigo.
É uma criança bonita de riso natural.
Limpa o nariz ao braço direito,
Chapinha na poça de água,
Colhe as flores e gosta delas e esquece-as.
Atira pedra aos burros,
Rouba a fruta dos pomares
E foge a chorar e a gritar dos cães
(...)
Ele dorme dentro da minha alma
E às vezes acorda de noite
E brinca com os meus sonho
(...)

Aqui temos o *primitivismo* de Alberto Caeiro, a forma simplificada de ver Jesus Cristo colocando-o dentro de uma aldeia camponesa como um menino e atribuindo a ele atitudes naturais de uma criança. Existem aqui ações naturais transpassadas de aspectos triviais que trazem a tona uma série de valores *primitivos* que eram desejados pela sociedade burguesa da época.

Fizemos uma rápida explanação sobre como Fernando Pessoa através de Alberto Caeiro captou a corrente *primitivista* europeia. Aos poucos vão se estabelecendo os conceitos *primitivos* que acabaram por influenciar todos os artistas modernos seguidores desta corrente estética. Cada um de sua maneira, mas ao mesmo tempo todos com um mesmo objetivo – voltar a reconhecer no homem aquilo que é o essencial – o *primitivo*.

3.2 ALBERTO CAEIRO E WORPSWEDE

Em cada país a corrente *primitivista* sofreu distorções, adaptando-se assim a cada cultura ao mesmo tempo em que parecia costurar uma idéia geral. Na Alemanha não foi diferente, foram acrescentados novos elementos que pareciam pretender “curar” os males da vida moderna naquele país – a Alemanha passava por um momento onde havia um rápido crescimento da indústria pesada.

Paralelamente a essas modificações adaptativas permaneciam presentes valores *primitivistas* que pareciam imperar e caracterizar a corrente estética de forma *lato sensu* – valorização do camponês rural em detrimento ao homem moderno e o surgimento de comunidades rurais artísticas em pequenos vilarejos.

O fenômeno do *ir embora* também varreu este país, as classes artísticas, tanto as de vanguarda como as mais tradicionais acolheram este espírito. Foram listadas mais de dezoito comunidades artísticas no livro de Gehardt Wietek, que se estabeleceram em locais remotos ou aldeias camponesas. As mais conhecidas foram, Worpswede (perto de Bremen) e Nau-Dachau (perto de Munique). Geralmente estes núcleos *primitivistas* estabeleciam-se em aldeias que eram terminais ferroviários conectados as grandes metrópoles que sofriam explosões demográficas.

A Era Guilhermina (1871 – 1914) foi um período onde ocorreram grandes mudanças econômicas e sociais, devido ao pesado processo de expansão industrial. Vários escritos sociológicos focalizavam os *novos* problemas da vida urbana como a carência natural e espiritual da vida urbana *Die Grösstadte und das Geistleben* (A metrópole e a vida mental) de Georg Simmel aborda exatamente estes tópicos. Esta disposição natural contra a vida urbana aliada a uma visão exaltada das comunidades camponesas e do homem camponês caracterizou a *Kulturkritik* – movimento intelectual que surgiu na década de 1890.

Em Caeiro teremos:

*Ontem à tarde um homem das cidades
 Falava à porta da estalagem.
 Falava comigo também.
 Falava da justiça e da luta para haver justiça
 E de operários que sofrem,
 E do trabalho constante, e dos que têm fome,
 E dos ricos, que só têm costas para isso.
 E, olhando para mim, viu-me lágrimas
 [nos olhos
 E sorriu com agrado, julgando que eu sentia
 O ódio que ele sentia, e compaixão
 Que ele dizia que sentia (Mas eu mal o estava ouvindo.
 Que me importam ou supõem que sofrem?
 Seja como eu – não sofrerão.
 Todo o mal do mundo vem de nos
 [importarmos uns com os outros,
 Quer para fazer bem, quer para fazer mal.
 A nossa alma e o céu e a terra bastam-nos.
 Querer mais é perder isto, e ser infeliz).*

Também na Alemanha parecia surgir um modelo cultural que buscava encontrar o modelo da *verdadeira* cultura alemã. Sendo assim, o camponês ou o *Niederdeutsch* (representados nas obras de Rembrandt) acabou como modelo eleito daquilo que parecia representar naquela época os *verdadeiros* valores culturais alemães, pois não estava corrompido pelas drásticas e aceleradas transformações do mundo moderno.

O importante destes entendimentos é que eles correram por toda a Europa:

(...) Pós 1905 (...) da Kulturkritik e os movimentos de reforma e cultos da natureza as quais ela estava associada tornaram-se correntes nos círculos artísticos e intelectuais. Elas eram filtradas parcialmente pelos escritos muito influentes de Nietzsche, cujo livro Assim falava Zaratustra (publicado primeiramente em partes, entre 1883 e 1892) era lido avidamente por artistas e intelectuais alemães (PERRY, p 35. 1998).

Dentro deste contexto acabou por se estabelecer uma idéia de que o artista deveria buscar novas liberdades rebelando-se desta forma contra as restrições sociais estabelecidas, este pensamento não só reverberou dentro do *modernismo* como encontrou eco dentro das primeiras teorias de *primitivismo*.

De alguma forma tal espírito está também presente nos poemas de Caetano. Ele parece aliar-se ao entendimento alemão de que a vida nas grandes cidades esta destituída de algum tipo de beleza e harmonia ainda presente no homem do campo (não corrompido pela

quantidade de conhecimento requerido pela modernidade), nos pequenos vilarejos e no contato com a natureza.

*Nas cidades a vida é mais pequena
Que aqui na minha casa no cimo deste [outeiro].
Nas cidades as grandes casa fecham a vista [à chave].
Escondem o horizonte, empurram o nosso [olhar para longe de todo o céu
Tornam-nos pequenos porque nos tiram o [que os nossos olhos nos podem dar,
E tornam-nos pobres porque a nossa única [riqueza é ver. (pg 44)*

*Ri dos reis e dos que não são reis,
E tem pena de ouvir falar das guerras,
E dos comércios, e dos navios
Que ficam fumo no ar dos altos mares.
Porque ele sabe que tudo isso falta [àquela verdade
Que tem uma flor ao florescer
E que anda com a luz do sol
A variar os montes e os vales*

Em relação à Comunidade de Worpswede adicionaram-se outros elementos em relação à arte, uma funcionalidade mais abstrata, que tocava naquilo denominado como a verdade – o que se realiza ou o que é independente do homem e de seu entendimento. Assim sendo, tentava-se separar o raciocínio(?) daquilo que era visto, era uma tentativa de reconhecer o mistério do Universo. (...) *A paisagem é significativa, não apresenta risco, e cada folha que cai, mesmo quando cai, está imbuída de uma parte da grande lei do universo.* (RILKE in PERRY, p. 37, 1998).

*Vi que não há Natureza,
Que Natureza não existe,
Que há montes, vales, planícies,
Que há árvores, flores, ervas,
Que há rios e pedras,
Mas que não há um todo a que isso pertença,
Que um conjunto real é verdadeiro
É uma doença das nossas idéias.
A natureza é partes sem um todo
Isto é talvez o tal mistério de que falamos. (pg87)*

Dentro de todas as incertezas que pareciam rodear a Era Moderna, o voltar-se para a Natureza parece possuir um tipo de busca de alguma certeza em meio a tantas incertezas – tanto em Worpswede como em Alberto Caeiro:

*Graças a Deus que as pedras são só pedras,
E que os rios não são rios,
E que as flores são apenas flores.
Por mim, escrevo a prosa dos meus versos
E fico contente,
Porque sei que compreendo a Natureza [por fora];*

*E não a compreendo por dentro
Porque a Natureza não tem dentro;
Senão não era a Natureza. (pg68)*

Nessa busca pelo primitivo ocorrem vários desdobramentos, parecem surgir diferentes símbolos que mostram vínculos entre o homem *primitivo* (camponês rural) e seus valores (vistos pela ótica *primitivista* como melhores e mais puros) dos que os estabelecidos pelos homens *modernos*. Os mais celebrados foram: a terra e o *enraizamento*.

A terra e o *enraizamento* possuíam uma conotação que caracterizava não só o camponês, mas também os artistas que viviam nestas comunidades. A terra e as raízes eram simbologias que implicavam no fenômeno que desta terra eram extraídas certas qualidades essenciais aos homens.

Encontram-se repetidamente exemplos da crença de que certas características e poderes criativos do indivíduo são de um modo invisível, intangível, mas não obstante inegável, o resultado direto do contato com o solo que o indivíduo e seus antepassados habitaram.¹³

Em Caeiro teremos:

*Se eu pudesse trincar a terra toda
E sentir-lhe um paladar,
Seria mais feliz momento...
Mas eu nem sempre quero ser feliz.
É preciso ser de vez em quando infeliz
Para se poder ser natural...*

*Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores
A de serem verdes e copadas e de terem ramos
E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,
A nós, que não sabemos dar por elas.
Mas que melhor metafísica que a delas,
Que é a de não saber para que vivem
Nem saber que o não sabem?(pg40)*

¹³ Emil Nolde and German Expressionism, p.14

Diferentes tendências estéticas, nas artes plásticas, foram desenvolvidas em Worpswede, mas nos é interessante salientar o *Naturlyrismus* – paisagem poética – mais presentes nas obras de Otto Modersohn – *Herbst im Moor* (Outono na charneca), Anexo 5. Tal estilo (na Alemanha com forte conotação neo-romântica) buscava evocar os sentimentos e o espírito. Sendo assim a maneira como ele representava os camponeses, as paisagens e os próprios camponeses pareciam querer instaurar a atmosfera que os artistas “acreditavam” estar adormecidos no homem moderno e habitante das metrópoles.

Albert Caeiro cria semelhante sensação de *Naturlyrismus*:

(...)
Mudo, mas não mudo muito.
A cor das flores não é a mesma ao sol
De que quando uma nuvem passa
Ou quando entra a noite
E as flores são cor de sombra
(...)
Quando o verão me passa pela cara
A mão leve e quente da sua brisa,
Só tenho que sentir agrado porque é brisa
Ou que sentir desagrado porque é quente,
E de qualquer maneira que eu o sinta,
Assim, porque assim o sinto, é que é
[meu dever senti-lo... (pg62)]
No entardecer dos dias quentes de Verão, às vezes,
Ainda que não haja brisa nenhuma, parece
Que passa, um momento, uma leve brisa.
Mas as árvores permanecem imóveis
Em todas as folhas das suas folhas
E os nossos sentidos tiveram uma ilusão,
Tiveram a ilusão do que lhes agradaria...(pg79)

Tocaremos agora em uma parte bastante delicada da poesia de Caeiro, a presença feminina: *O pasto amoroso* (1915 – 1930). Diante de toda a pluralidade estética que atravessou o modernismo, no *primitivismo* encontraremos um anseio bastante pontual – uma missão de repara-se a relação violenta do homem com a natureza (tal desequilíbrio foi gerado pela crescente industrialização). O *outro* da cultura masculina e moderna era a figura feminina, a mulher representa a (ANEXO 6 e 7) – o ciclo orgânico atemporal – e através dela poder-se-ia chegar a um novo equilíbrio. Seja na função da mãe, de mulher – mas é ela que estabelece um vínculo natural entre o homem e o solo. Através deste ângulo podem-se contemplar de outra forma alguns trechos dos poemas no *Pastor Amoroso*:

*Vejo melhor os rios quando vou contigo
Pelos campos até à beira dos rios;
Sentado a teu lado reparando nas nuvens
Reparo nelas melhor –
Tu não me tiraste a Natureza...
Tu mudaste a Natureza...
Trouxeste-me a Natureza para o pé de mim,
Por tu existires vejo-a melhor, mas a mesma,
Por tu me amares, amo-a do mesmo modo,
[mas mais,
(...) pg93*

*Agora que sinto o amor
Tenho interesse no que cheira.
Nunca antes me interessou que uma flor
[tivesse cheiro,
Agora sinto o perfume das flores como se [visse uma coisa nova
Sei bem que elas cheiravam, como sei que existia.
São coisas que sabem por fora.
Mas agora sei com a respiração da parte
[de trás da cabeça.
Hoje as flores sabem-me bem num paladar
[que se cheira.
Hoje às vezes acordo e cheiro antes
[de ver.
(pg99)*

Desta forma estamos conseguindo desfiar não só os pontos de contato do pensamento de Caeiro/Pessoa com os principais núcleos *primitivistas* europeus, mas acaba-se também por abrir o véu entre o poeta e sua inspiração. As suas poesias tornam-se mais belas porque conseguem captar antes da historiografia o Espírito de Uma Época, mostrando assim os medos, anseios e necessidades de toda uma geração. Elas se localizam temporalmente (historicamente) e tocam naquilo que é o mais humano – os sentimentos.

Caeiro nos aponta os sentimentos mais legítimos que escorreram diante as transformações que o próprio homem criou. Questionando-se sobre o que é o pensar e a sua finalidade – precisamos disto tudo para entender o que nos rodeia ou apenas estaremos nos perdendo, pois esquecemos aquilo que é de mais essencial – *O saber ver* –

*O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê,
Nem ver quando se pensa. (pg63)*

4. CONCLUSÃO

Acredito que a finalidade deste trabalho de conclusão de curso do Instituto de Letras tenha sido atingida, uma vez que de maneira alguma ambicionei apresentar uma idéia completa sobre a heteronímia pessoana ou uma compreensão que abarcasse completamente Alberto Caeiro. A meta era trazer à tona uma nova visão sobre estes assuntos, mesmo que incipiente, e mesmo que incipiente que fosse coerente dentro das exigências que um estudo acadêmico requer.

A Era da Modernidade alterou toda a estrutura de pensamento até então vigente, tocando em diversos campos do saber e da constituição do indivíduo - indivíduo multifacetado de Nietzsche – logo, não parece ser tão impossível que justamente neste momento da história da cultura da humanidade tenha surgido um poeta (artista) com sensibilidade suficiente para captar esta essência e transpassa-la para suas obras. A questão da heteronímia pessoana ficará para um estudo posterior.

O modernismo português difere e se assemelha muito dos outros movimentos *modernistas* que transpassaram a Europa naquele momento, a semelhança reside na temática, porém as adaptações que cada idéia sofre dentro dos diferentes contextos é que torna as criações artísticas singulares e universais. A questão da função do artista, a escolha temática e a finalidade da criação fecham o quadro que consegue captar o espírito de uma época.

Sobre as aproximações entre a temática de Caeiro e os artistas de Pont-Aven e Worpswede é uma nova reflexão, razoavelmente possível, uma vez que é sabida que os artistas se influenciam constantemente. A questão do porque da escolha de Pessoa pela corrente artística primitivista ainda será futuramente mais elaborada, porém este foi apenas o primeiro movimento de um estudo que gostaria de continuar a desenvolver.

Desta forma, reitero que a minha meta foi atingida, pois criar um esboço é um pequeno e necessário passo na estruturação do conhecimento. Este estudo não conclui

nenhum aspecto da criação de Fernando Pessoa, ele abre uma nova perspectiva, que poderá e deverá ser reelaborada, modificada até que se chegue a um enquadramento mais amplo sobre um dos mais complexos e belos artistas portugueses.

REFERÊNCIAS

DA SILVA, Armando B. Malheiros. *Portugal-Brasil no século XX. Sociedade Cultura e Ideologia*. UFPR, Curitiba, 1992.

JÚDICE, Nuno. *Portugal Futurista*. Edição facsímile. Contexto Editora. Lisboa,s/ data.

GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. LTC, São Paulo, Rio de Janeiro. 1999.

HUBERMAN, Leo. *História da Riqueza do Homem*. 21ª edição, revista; LTC, Rio de Janeiro. 1886.

MASSAUD, Moises. *A Literatura Portuguesa através dos textos*. 29ª edição. Cultrix. São Paulo. 2004.

PERRY, Gill. Primitivismo, *Cubismo, Abstração – começo do século XX*. Cosac&Naify, São Paulo. 1998.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética II. Poemas de Alberto Caeiro*. LPM, Porto Alegre, 2007.

PROENÇA, Graça. *História da Arte*. Editora Ática. São Paulo. 1994.

Anexo 1



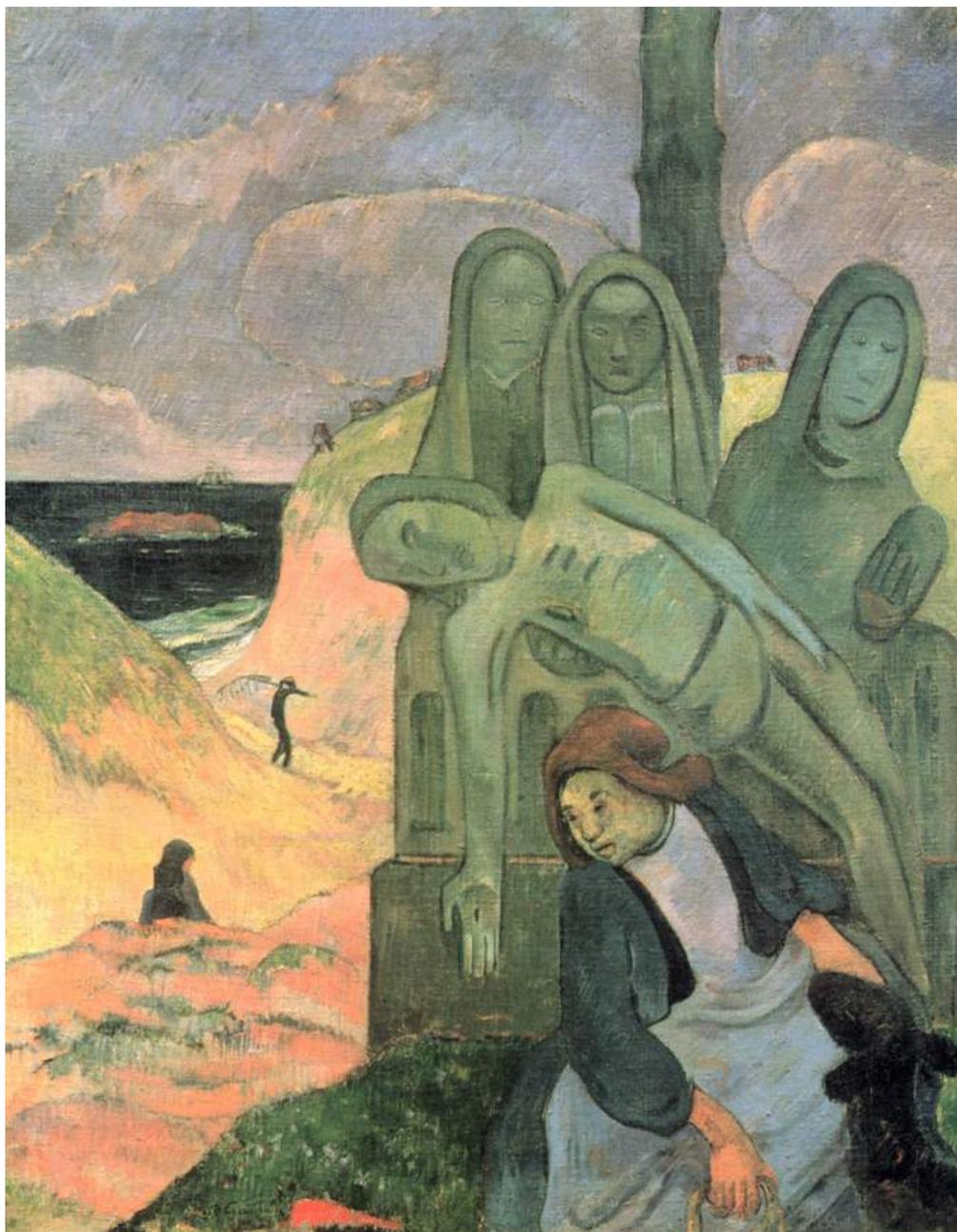
Pascal Dagnan-Bouveret, Le Pardon em Bretagne, (Perdão na Bretanha), 1886, óleo sobre tela, 114 x 84 cm. Metropolitan Museo of Art, Nova York.

Anexo 2



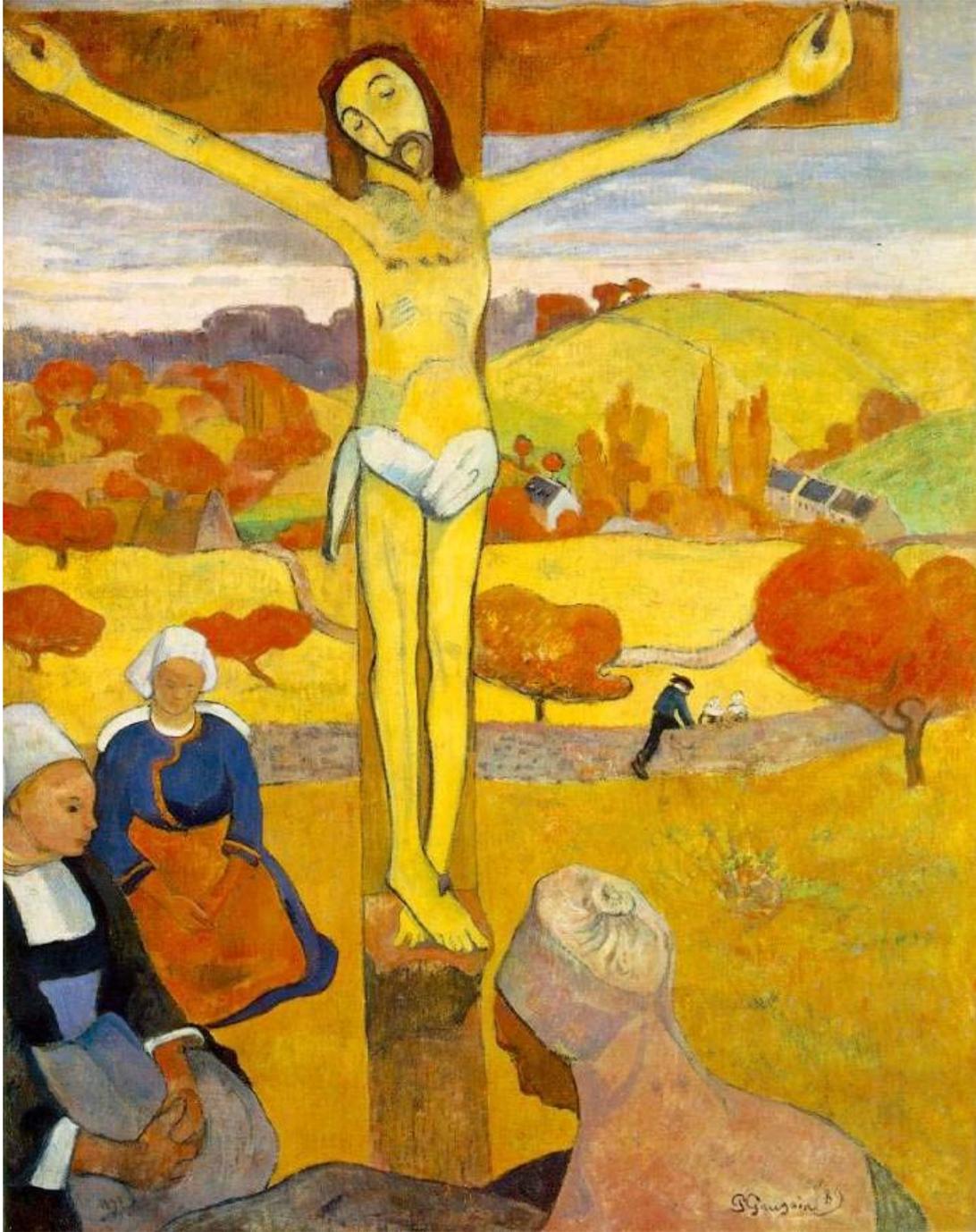
Pascal Dagnan-Bouveret, Les Bretonnes au Pardon (Mulheres bretãs num pedão), 1887, óleo sobre tela, 125X141 cm. Museu da Fundação Calouste Gulbekian, Lisboa.

Anexo 3



Paul Gauguin, Calvarie breton, le Christ vert (Calvário Bretão, Cristo verde), 1889, óleo sobre tela, 92 x 73 cm. Bruxelas, Musées Royaux des Beaux Arts.

Anexo 4



*Paul Gouguin, Le Christ jaune (O Cristo amarelo), 1889, óleo sobre tela, 90x74 cm.
Albrigh Knox Gallery, Buffalo, Nova York*

Anexo 5



Otto Modersohn, Herbst im Moor (Outono na charneca), 1895, óleo sobre tela, 80x 150 cm. Kunsthalle Bremen.

ANEXO 6



Fritz Mackensen, Der Säuling, 1892, óleo sobre tela, 180x140 cm. Kunsthalle Bremen

ANEXO 7



Henrich Vogeler, Frühling, 1897, óleo sobre tela, 160 x 132 cm. Kunsthalle Bremen