

# ANTÓNIO CARNEIRO

revisitado na Galeria dos Benfeitores  
da Santa Casa da Misericórdia do Porto



## Exposição

### Coordenação

António Manuel Lopes Tavares

### Comissão Científica

Francisco Ribeiro da Silva  
Pe Américo Manuel Alves Aguiar

### Coordenação Executiva

Regina Maria Andrade Pereira

### Concepção museológica e museográfica

Regina Maria Andrade Pereira  
Armanda Maria Caetano Canhota

### Design

Armanda Maria Caetano Canhota

### Colaboradores

Departamento de Actividades Culturais

### Apoios



FUNDAÇÃO  
CUPERTINO  
DE MIRANDA  
V.N. FAMALICÃO



Matosinhos  
Câmara Municipal

Museu Municipal  
**amadeo  
de souza  
cardoso**  
Amarante-Portugal

### Patrocinadores



## Catálogo

### Coordenação

António Manuel Lopes Tavares

### Comissão Científica

Francisco Ribeiro da Silva  
Pe Américo Manuel Alves Aguiar

### Coordenação Executiva

Regina Maria Andrade Pereira

### Autores dos textos

António Manuel Lopes Tavares  
Estêvão Zulmiro Braga Samagaio  
Francisco Ribeiro da Silva  
Laura Lucinda de Oliveira Castro  
Maria Albertina Amorim Coelho  
Maria Alice Fernandes Azevedo  
Regina Maria Andrade Pereira

### Fotografias

Armanda Maria Caetano Canhota  
Daniel Jorge Cunha Correia Bento

### Cocepção gráfica

Armanda Maria Caetano Canhota

### Apoios

Câmara Municipal de Matosinhos  
Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão  
Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante  
Generali - Companhia de Seguros

### Patrocinador

Banco BPI

### Execução Gráfica

Porto  
Artes Gráficas - Serviços e Imprensa da SCMP  
2011  
ISBN 978-972-98920-7-3

### Depósito Legal 331383/11

Tiragem 300 exemplares

## António Carneiro há 110 anos atrás

por Laura Castro <sup>1</sup>

### A necessidade da exposição

A necessidade de expor a arte em espaços públicos - que remonta ao século XVIII, mas que apenas no século XIX se difundiu e democratizou - gerou novos hábitos de acesso à obra de arte, novos modos de a ver e apreciar, estratégias de mercado e de consumo inéditas. Se, no início do século XX, os espaços propositadamente agenciados para mostrar arte ainda eram escassos, o acto de expor vulgarizava-se e originava um vasto número de dispositivos que não cessariam de evoluir. A exposição de arte foi alvo de um interesse que não conheceu retrocessos e que se impôs numa tripla dimensão: na esfera social, por constituir um fenómeno público; no tempo, por constituir um momento privilegiado na carreira dos artistas; no espaço, por instituir lugares de mediação artística regulados por regras próprias que os diferenciavam dos lugares da produção, os ateliers.

Nos finais do século XIX e na transição para o século XX, o Porto artístico percorria-se facilmente e reflectia, em pequena escala e à distância, com tudo o que ela implica, o ambiente expositivo que ocorria nas grandes capitais europeias. Estudava-se na Academia de Belas-Artes e mostrava-se a produção realizada nas Exposições de Trabalhos Escolares. O Museu Portuense de Pinturas e Estampas ou Ateneu D. Pedro IV, criado em 1833, permanecia como o único Museu de Arte, tutelado desde 1839 pela Academia Portuense de Belas Artes, criada em 1836, no Convento de Santo António, ao Jardim de S. Lázaro. No Centro Artístico Portuense, fundado por Soares dos Reis em 1879, com actividade até 1893, também se realizavam exposições e, episodicamente, casas comerciais também as recebiam. Foi assim com a Fotografia Guedes, na Rua Santa Catarina, e com a Fotografia União, onde António Carneiro expôs, e seria assim século XX adentro, em casas de decoração e mobiliário. A produção artística era ainda exibida no Ateneu Comercial do Porto, no Palácio de Cristal, lugares por onde passou grande parte dos pintores formados na cidade, ou ainda no Palácio da Bolsa e no Jardim Passos Manuel, lugares onde modernistas e fantasistas haveriam de deixar marcas.

<sup>1</sup> Membro do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes - Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Porto.

Nesse tempo, a exposição itinerante estava longe de se impor como um dos mais poderosos meios de divulgação artística e à cidade do Porto não era dado observar senão os que no país se formavam ou aqueles que regressavam de França e de Itália, para onde se haviam dirigido na procura da actualização artística possível.

A Galeria da Misericórdia também recebia os artistas da época e, como tal, desempenhou um papel importante na vida cultural da cidade. Se não houvesse outros aspectos a certificar-lo, a existência dessa sala de exposições bastaria para o confirmar. É, portanto, um gesto que deve ser destacado este que revisita, não apenas a obra de António Carneiro, mas a sua ligação à Misericórdia, encenando a memória da exposição que ali realizou em 1901 e a que podemos associar a lembrança da que teve lugar no ano seguinte, num período crucial da sua afirmação no panorama artístico português.

Num jornal de 1902, a pretexto da segunda exposição de António Carneiro na Misericórdia, um artigo não assinado abre com uma reflexão sobre o ambiente cultural portuense:

*[...] quase todos os dias se abrem certames de pintura, o gosto do público vai-se afinando com os radiantes espectáculos da cor, enfim, trabalha-se com fé e ânsia e já hoje não poderemos com justiça acusar o burguês com a sua indiferença diante das manifestações estéticas dos nossos artistas.<sup>2</sup>*

Segue, depois, com um lamento:

*Repetem-se quase contínua e monotonamente, as mesmas cenas, os mesmos assuntos, as mesmas tintas. Os que chegam seguem o caminho trilhado pelos que partem. É uma arte que entra de muletas na vida, sem ideal, sem orientação, sem filosofia, sem raivas nem mistérios incapaz de audácias, de aladas vibrantes, de sonhos poéticos.<sup>3</sup>*

Ora, com António Carneiro e a exposição da Misericórdia, registava-se a tentativa de fazer algo de inédito.

<sup>2</sup> Exposição de Quadros. António Carneiro Júnior. *Diário da Tarde*, 18 de Outubro de 1902.

<sup>3</sup> Idem, *Ibidem*. A nota final do artigo é curiosa e merece transcrição: *O certamen foi hoje muito visitado, vendendo-se durante o dia, oito quadros.*

Do ponto de vista do discurso visual, a exposição do início do século - e a de António Carneiro não é excepção - apresentava o modelo característico herdado dos salões: as obras acumulavam-se independentemente da sua dimensão, do género e do tema que ostentavam, num modelo que visava aproveitar o espaço disponível, surgindo algo desorganizadas, e até caóticas, ao olhar actual habituado a uma apresentação mais depurada, movida pela necessidade de abrir espaços em torno das pinturas. Mas se nos abstermos de projectar sobre a exposição de António Carneiro, os valores e os critérios formais que hoje regulam os modos de expor, talvez possamos entrar na Galeria da Misericórdia e pensar na admiração gerada pela quantidade de obras e pelo seu ar preservado, no interior da respectiva moldura. Cada quadro, lido como uma unidade, em nada conflituava com outras pinturas. Não se detecta também a tentativa de aproximar estudos e obras finais, pelo que a exposição podia ser percorrida num trajecto aleatório propiciado, ainda, pelo quadrado interior da Galeria da Misericórdia que se abrangia de uma só vez e permitia eleger aquilo que primeiro seria explorado e em que sequência. A fotografia do acontecimento mostra painéis revestidos a um tecido que aparenta ser serapilheira, o mesmo material que António Carneiro utilizaria para forrar as paredes do salão do seu futuro atelier, edificado em 1925. Trata-se de um material neutro mas que não possui as qualidades assépticas do branco que viria a dominar as galerias de exposição no século XX. Este material texturado, quente e aconchegado tinha qualidades bem diferentes da frieza que os lugares de exposição ostentariam.

Separada por 110 anos da exposição aberta em 1901, a que agora neste ano de 2011 se inaugura, no mesmo lugar, permitirá ler a produção do artista ancorada em três momentos: 1901 e a exposição do tríptico *A Vida*, na Galeria da Misericórdia; 1901 e a encomenda de *Ecce Homo*, pela Misericórdia; os anos da transição de século e o retrato, género solicitado pela mesma instituição.

### A exposição do tríptico *A Vida*, em 1901

A exposição realizada na Misericórdia do Porto recolhe o trabalho desenvolvido por António Carneiro em Paris para onde partira em 1897, acabada a frequência da Academia Portuense de Belas-Artes em 1896.

A principal obra então exposta, *A Vida* (Fig. 32), é elaborada claramente no seio do contexto francês que arrastou, demasiado cedo na carreira do seu autor, a consciência das suas possibilidades e dos seus limites. Nem na produção estrita de António Carneiro, nem na pintura portuguesa de então e dos tempos próximos, a obra encontraria equivalente, na definição clara do enunciado simbolista que transmite. O seu carácter diáfano, a linearidade das figuras, a composição em friso e essencialmente a ideia base, a partir da qual tudo se organiza, condenaram-na ao isolamento. A singularidade de *A Vida* produzida por António Carneiro, move-se num contexto de referências de que os bolseiros portugueses em Paris permaneciam, na sua maioria, afastados. Conhecem-se estudos datados de 1899 - a belíssima sanguínea para o painel central, hoje na colecção do Museu Nacional de Soares dos Reis - que provam que a obra começou a ser pensada em Paris. Um estudo, na posse da Câmara Municipal do Porto, datado de 1899-1901, revela já a obra na sua organização final.

O final de século parisiense é marcado pela corrente simbolista que recorria a imagens de épocas passadas, a ambientes utópicos, a momentos suspensos na eternidade e fazia uso de sinais de tempos recuados, enigmáticos, ainda não contaminados pelo progresso industrial. No ano da sua chegada, realiza-se o último "Salão Rosa-Cruz". O pintor poderá ainda ter visto a exposição dos "Nabis" na Galeria Durand Ruel.

No quadro de um esteticismo requintado, o simbolismo tratava os grandes temas da vida e da morte, do sentido da existência humana, do tempo. António Carneiro é movido a realizar o grande tríptico *A Vida* depois de Munch ter pintado, em 1892, um *Friso da Vida*, exposto em Paris em 1897, ano em que o pintor português chega à capital francesa e em que Gauguin pintava *Quem somos, de onde*

*vimos, para onde vamos*. Portanto, António Carneiro procura encontrar-se no espírito simbolista que paira na capital parisiense na passagem de século. Não sendo possível atestar o conhecimento efectivo daquelas obras por António Carneiro, a evocação deve fazer-se e nestas três peças encontramos uma das linhas mestras da pintura europeia dos finais do século XIX. Na obra *A Vida* deve observar-se já a presença da paisagem misteriosa, algo irrealista, de vaga atmosfera romântica. Como afirma Bernardo Pinto de Almeida que, a meu ver, foi quem melhor interpretou até hoje esta peça fundadora da obra do artista, há nela uma "estranheza, que se traduz (...) na espectralidade das figuras em *still* de drama extático (...)".<sup>4</sup>

Diversas influências e parentescos manifestam-se nesta altura, vindos de artistas como Puvis de Chavannes, Eugène Carrière e Rodin. António Carneiro adoptou, e continuaria a adoptar, muitos dos sinais formais dos simbolistas, a saber: a luz crepuscular, fria e uniforme, a atmosfera irreal, a doçura de contornos, a serenidade das personagens, um certo hieratismo das figuras, o gosto por roupagens classicizantes ou então pela nudez seráfica. Já então lhe interessava mais sugerir e evocar do que ostentar objectivamente um facto real.

Puvis de Chavannes, cujas decorações do Panteão terá observado, seduziu-o especialmente. Sabemos que conheceu também a obra de Gustave Moreau, referindo-se a este artista aquando da sua visita a Veneza, mas o decorativismo deste tocou-o menos do que o hieratismo pálido de Chavannes. Ao percorrer parte da biblioteca que pertenceu a António Carneiro, é difícil não prestar uma atenção muito particular aos livros sobre o artista francês, adquiridos pelo pintor em Paris, que reflectem directamente o gosto pela produção simbolista que um certo século XIX, prolongado pelo século XX, encarna naquela figura.

Em Paris convive com personagens de um círculo onde não imperam os artistas plásticos e assim será vida fora. Se é conhecido o contacto com Teixeira Lopes, a correspondência existente na Biblioteca Pública Municipal do Porto, mantida ao longo da vida entre

<sup>4</sup>ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *António Carneiro*. Lisboa: Caminho, 2005, p. 15.

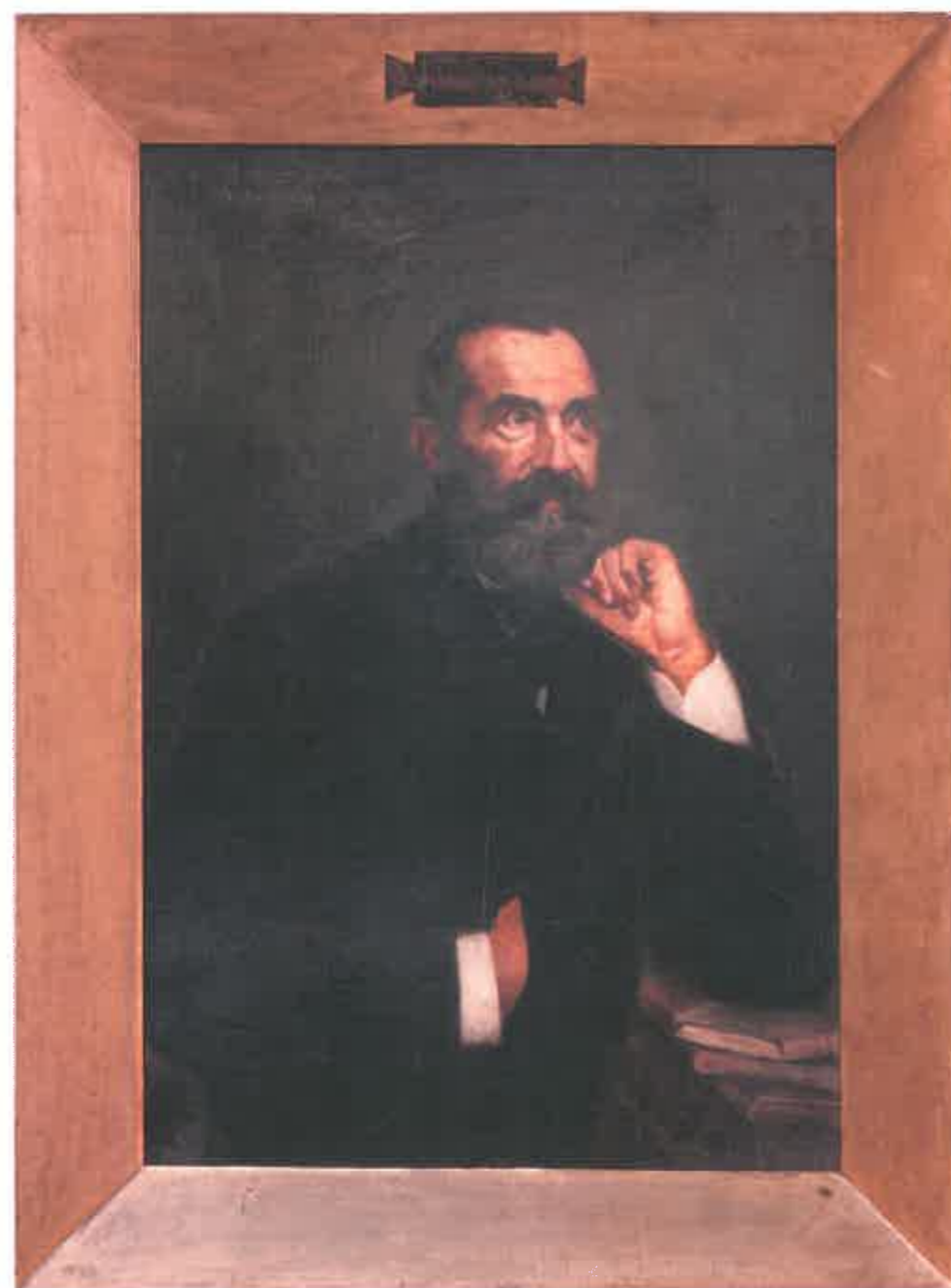


Fig. 31  
*João de Deus*  
 António Carneiro  
 1896  
 Óleo sobre tela  
 120 x 90 cm  
 N.º Inv. RT0373, Coleção SCMP



Fig. 32  
*A Vida: Esperança, Amor, Saudade*  
 António Carneiro  
 1899 - 1901  
 Óleo sobre tela  
 238 x 140 cm (painel central) / 209 x 111 cm (painéis laterais)  
 Doação Arthur e Elzira Cupertino de Miranda  
 Coleção Fundação Cupertino de Miranda

António Carneiro e figuras como o médico, professor e estadista Alfredo de Magalhães, o músico Francisco de Lacerda ou o médico Dinis Neves mostra a cumplicidade e a amizade que entre eles se gerara.

António Carneiro volta a Paris diversas vezes ao longo da sua vida, para trabalhar, adquirir livros e visitar museus. De Paris, os artistas partiam à descoberta de Itália, da Bélgica ou da Inglaterra, visitando museus, copiando obras e realizando os obrigatórios apontamentos de paisagem. António Carneiro não foi excepção e a Itália, visitada no Verão de 1899, converte-se no destino de eleição do artista.

Ao contrário de França, onde se respirava novidade, Itália representava o regresso a um passado que António Carneiro sentia ser o seu, a uma intimidade silenciosa com os mestres do Renascimento, época que admirava. Este regresso não se verifica apenas em termos históricos, senão que se revê em termos geográficos, nas constantes alusões a Portugal, feitas a pretexto da paisagem que vai descobrindo. Itália dá ao pintor, não só a oportunidade de trabalhar, mas também a hipótese de reflectir. É esta reflexão que deixa num diário, estudado e publicado pelo historiador Flório de Vasconcelos, manancial de pequenas notas alusivas às peças de arte observadas, deixando traçar as preferências e a formação do pintor. A erudição, mas igualmente o misticismo, encontra-os o pintor em Itália, na contemplação dos frescos, na observação da arte religiosa de Giotto, Piero della Francesca, Fra Angelico, Perugino ou Leonardo da Vinci. Observa o colorido e a composição, os aspectos oficiais, a simplicidade e a sobriedade, elogia a recusa dos pormenores supérfluos, da vontade de "armar ao efeito" que nesses pintores se pressente.

Os interesses de António Carneiro na sua estadia europeia foram precocemente apontados pela crítica, como prova Júlio Brandão, num artigo de 1900 em que afirma:

*Mas está-me a parecer que foi nos místicos flamengos, nos pré-rafaelitas e sobretudo nos primitivos da Itália, que se demoraram com mais carinho os seus olhos. O naturalismo, dando-lhe*

*maravilhas, não jorrou toda a luz para os seus claros sonhos.*<sup>5</sup>

Também Manuel Laranjeira perceberia que o artista não podia desenvolver uma obra de sabor naturalista ou realista porque era movido por uma necessidade interior e por uma profundidade psicológica incompatíveis com aquelas correntes. A comparação com escritores é esclarecedora:

*E por este lado a arte subjectiva é inquestionavelmente mais intensa, mais profícua. Para isso bastaria comparar a obra de Antero, fundamentalmente subjectiva, com a obra, por exemplo, de Eça de Queiroz. [...] o seu processo de factura é eminentemente psicológico.*<sup>6</sup>

*A Vida* estrutura-se em termos de *Esperança, Amor e Saudade; Infância, Juventude e Morte; Inocência, Maturidade e Fim*. Seriam todos subtítulos possíveis para a obra em causa, apesar de só o primeiro ter tido essa fortuna, enquadrando simbolicamente os motivos sucessivos: a nudez, a cavalgada romântica na floresta, a esfinge misteriosa, um vulto vestido de negro e uma caveira. À figura de vestido negro associa-se uma criança nua, assim se indiciando o eterno recomeço das coisas, a imagem circular da vida. Mais do que história e religião, temas confrontados em encomendas de outra ordem, *A Vida* situa-se fora dos géneros comuns. Aborda a existência humana no seu todo, princípio, fim e renovação, despindo-se das convenções objectivas que controlavam a produção de alegorias, em símbolos encontrados pelo pintor, sintomaticamente próximos de outros encontrados por artistas da mesma época.

As críticas dos contemporâneos à exposição da Misericórdia destacaram *A Vida* e ditaram-lhe imediatamente o destino. António Patrício assina um longo texto onde aponta traços importantes do temperamento do artista, particularmente, uma vocação mística e impõe a versão de um panteísmo lírico:

<sup>5</sup> BRANDÃO, Júlio - António Carneiro Júnior. *Diário da Tarde*, 24 de Fevereiro de 1900.

<sup>6</sup> LARANJEIRA, Manuel - António Carneiro. *A Voz Pública*, 23 de Outubro de 1902.

[...] Duma sensibilidade agudíssima que dá às suas telas o vago diluído, a tonalidade violácea em que se esbatem tem ao mesmo tempo um poder de dramatização bem raro em temperamentos tão finamente líricos. É um místico pagão que adora a natureza e a filtra quintessenciada nos seus quadros com a sinceridade de um primitivo e o esforço analítico que um persistente estudo e uma cultura literária nada vulgares nos pintores das nossas terras, deram a arestas vivas.

Disse que Carneiro Júnior é um místico. Mas ser místico não envolve preconceitos religiosos: é apenas ter uma sensibilidade aguda polarizada para o mistério.

[...] É um panteísmo que reza à natureza: nas manhãs e nos poentes as suas árvores erguem-se sedentas demais luz como o seu espírito de poeta tem cada vez mais sede à medida que caminha e sofre.

[...] Preso à sua vida interior fala como um sonâmbulo que interrompesse o diálogo mudo com uma quimera querida.<sup>7</sup>

Cristiano de Carvalho recorre a Ruskin para criticar a sociedade mercantilista baseada nos valores do mercado e propor uma arte de convicções, de ideias, feita por homens e não por produtores, uma arte livre de influências externas que não sirva apenas para a glorificação da burguesia. Estes princípios encontram em António Carneiro o protagonista certo, o que não o impede de discordar da abordagem que o pintor elabora no tríptico *A Vida*. Começa por criticar a sua organização em painéis estanques e circulares (que deveriam, a seu ver, dar lugar a uma organização dinâmica); critica, ainda, o facto de estados transitórios a saudade ou a esperança serem elevados a valores absolutos; lamenta o enraizamento da obra num temperamento individual prevendo que, quando o artista transmitir a dor e o desalento da humanidade, a sua arte atingirá a maturidade; lamenta, também, o sentimento fatalista do artista e a espera de uma redenção futura de teor transcendente. No entanto aprecia o facto de o tríptico suscitar a reflexão e a discussão de ideias, algo que não é comum na pintura portuguesa. E, apesar de considerar que são os factos que devem sustentar as ideias, acaba por ceder ao idealismo de Carneiro:

a sua obra ditou no nosso espírito um conflito de ideias, o que é

<sup>7</sup> PATRÍCIO, António - A Exposição de Carneiro Júnior. *Diário da Tarde*, 6 de Março de 1901.

muito, muitíssimo, num país em que geralmente os artistas as não têm.<sup>8</sup>

Desde logo se instalou o entendimento de uma peça original, única e marginal na pintura portuguesa, condenada a ficar sem descendência. O artigo continua com a referência às qualidades artísticas do pintor, esgotadas que estavam as considerações estéticas e do "plano concepcional". Elogia-se, então, a linearidade, os recursos retirados da arte mural do fresco e a presença dos estudos que tornam

simples seguir-se aqui o fio das suas investigações e curiosidades, bem como induzir na composição duma esquisse o pensamento criador dos complementos definitivos [refere-se o] efeito de conjunto ao mesmo tempo majestoso e tranquilo [...] uma arte feita de grandeza e de simplicidade.<sup>9</sup>

Leonardo Coimbra comentaria a obra acentuando o mistério existencial:

Vejo o Deserto, a Esfinge e o Velho Egipto... E vejo o olhar ansioso da criança e da mulher... E vejo-me a mim mesmo, debruçado sobre o poço da minha alma, a rever as constelações do meu Destino...<sup>10</sup>

#### A encomenda do *Ecce Homo*, em 1901

No final do século XIX, numa linha de trabalho escolar que se manterá vigente durante algumas décadas, a formação na Academia de Belas Artes providencia o tratamento de temas religiosos, que António Carneiro seguiu, nomeadamente, na sua peça de final de curso, *Jesus e a Lenda dos Martírios*, exposta no Ateneu Comercial do Porto e vendida em Lisboa no ano de 1895. Foi então entendida como tema de fortes incidências psicológicas<sup>11</sup> que indiciavam um tratamento contrário àquele que os colegas de curso teriam apresentado, mais interessados no tratamento da mitologia que,

<sup>8</sup> CARVALHO, Cristiano de - Exposição Carneiro Júnior. *O Norte*, 10 e 12 de Março de 1901.

<sup>9</sup> *idem*, *ibidem*.

<sup>10</sup> COIMBRA, Leonardo - *A Águia*. II / 3ª série, nº 147, 1923.

<sup>11</sup> FRANÇA, José-Augusto - *António Carneiro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, p. 13.

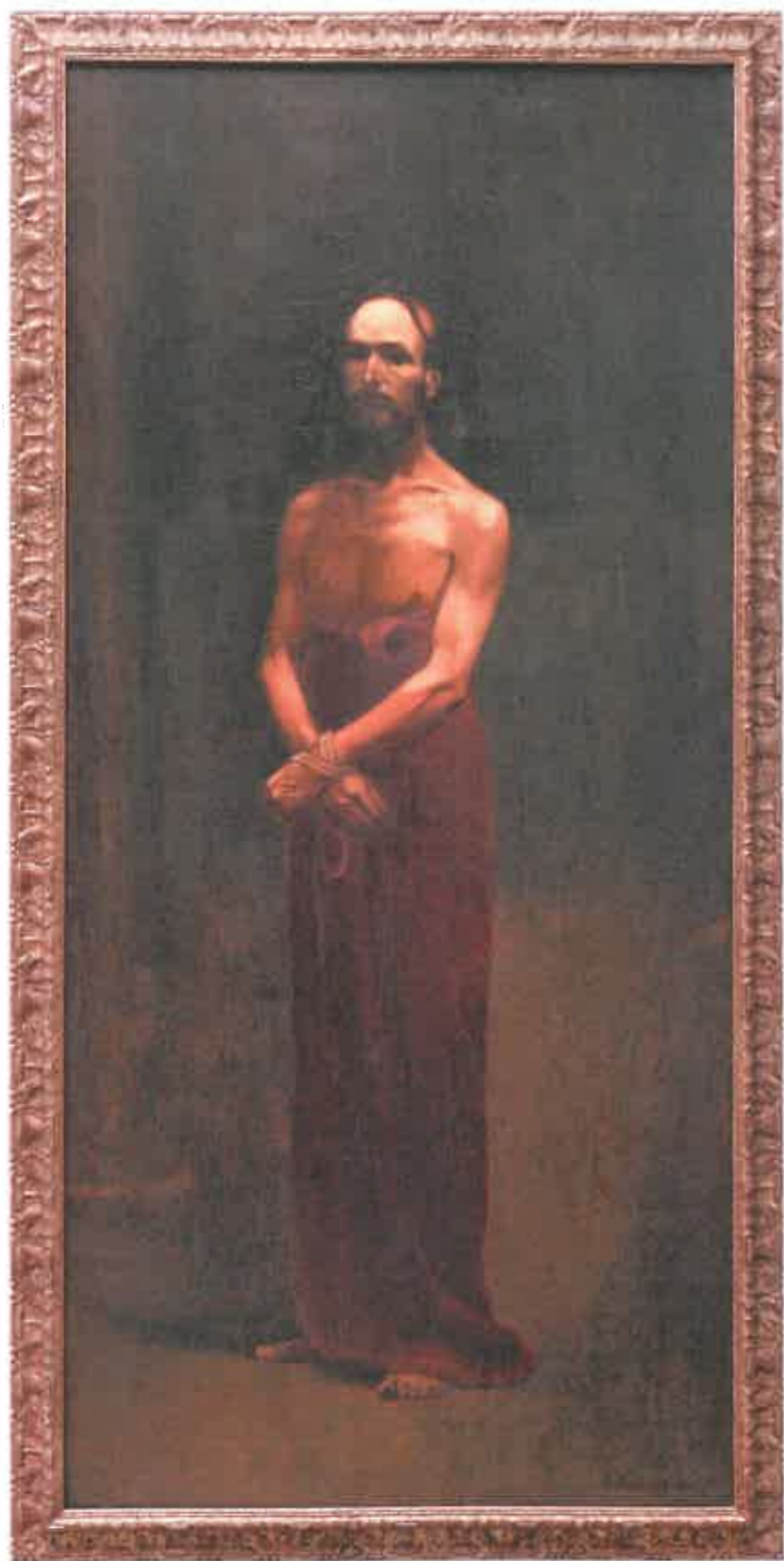


Fig. 33  
*Ecce Homo*  
António Carneiro  
1901  
Óleo sobre tela  
210 x 103 cm  
Coleção Câmara Municipal de Matosinhos



Fig. 34  
*Ecce Homo*  
António Carneiro  
1901  
Óleo sobre tela  
243 x 103 cm  
N.º Inv. P0015, Coleção SCMP

noutras circunstâncias, o próprio António Carneiro não recusaria<sup>12</sup> mas que, em verdade, nunca constituiu um apelo significativo.

A partir de 1900 conhecem-se outras obras de índole religiosa: *A Fonte do Bem*, *Ecce Homo*, *Raquel*, *Baptismo de Cristo*, *S. João Baptista* e várias versões da *Última Ceia*.

*A Fonte do Bem* começa a ser preparada antes do final de século para ser mostrada na Exposição Universal de Paris de 1900 e viria a perder-se no naufrágio do navio que regressava a Portugal, conhecendo-se apenas por descrição jornalística e por uma nota do próprio autor que nela reconhece proximidade com um trabalho de Boticelli (*Moisés fazendo retirar da fonte os pastores*) observado em Itália. A crítica, curiosamente, veria nesse trabalho uma imitação de Puvis de Chavannes.<sup>13</sup>

Aquela que viria a transformar-se na mais célebre obra religiosa de António Carneiro, aparecia no ano seguinte (Fig. 33). Encomendada ao artista pela Misericórdia do Porto, para o altar do Senhor Ecce Homo da sua igreja privativa, esta obra conheceria um destino que se tornou símbolo dos reveses da produção de António Carneiro nas suas relações com encomendadores e com o mercado artístico de então. De facto, a Misericórdia viria a recusar a obra por discordâncias iconográficas. Tratando-se de uma obra de arte religiosa que tem por base uma narrativa e que se estrutura na articulação entre motivo literário e motivo pictórico, a identificação dos elementos textuais e convencionados na imagem, seria fundamental para a sua aceitação.

A figura do Ecce Homo faz parte dos episódios da biografia de Cristo integrados no ciclo da Paixão. A figura encarna o momento em que, após a flagelação e a coroação de espinhos, Jesus é apresentado à multidão por Pilatos que anuncia "Eis o Homem", grito que é correspondido pelo clamor do povo de incitamento à crucificação. A fonte utilizada é o Evangelho de S. João. Sem que se possa afirmar a sua inexistência antes da época moderna, é no período posterior ao século XV que o motivo começa a ser representado com maior insistência.<sup>14</sup> Nas representações então difundidas, Jesus surge no

<sup>12</sup> Ver, nomeadamente, o trabalho de decoração do tecto da Biblioteca do Palácio da Bolsa, no Porto, realizado em 1907.

<sup>13</sup> FRANÇA, José-Augusto - *Op. cit.*, p. 72.

<sup>14</sup> RÉAU, Louis - *Iconografia del Arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996. Tomo 1, vol. 2.

alto de uma escadaria, numa varanda ou num estrado, envergando uma túnica púrpura, com uma coroa de espinhos, uma cana verde e as mãos atadas, símbolos da sua humilhação e de um "reinado" escarneado.<sup>15</sup>

Ora, sobre este fundo textual - estável e seguro, nas palavras de Michael Ann Holly<sup>16</sup> - o artista actua e, sem verdadeiramente refazer a tradição, reinventa um assunto mediante a sua subjectividade. De facto, não há explanação de um tema sem interpretação, não há artista que se refira ao texto sem contributo próprio. António Carneiro não recorreu ao modelo descrito e retirou a coroa de espinhos e a cana. A decisão da Misericórdia, registada em acta, baseia-se no depoimento do Conservador da Galeria dos Benfeitores, Joaquim Vitorino Ribeiro, segundo o qual,

*o artista [...] se afastara bastante da tradição da parte histórica que é costume observar em tal espécie de composição. Notara também uma omissão que acha indispensável reparar e que define tipicamente as figuras religiosas - a auréola - atributo sem o qual a imagem perde o carácter que deve ter. Com esta modificação entende-se que o trabalho é digno de ser aceite.*<sup>17</sup>

Muito se escreveu já sobre esta obra notável, em vida e após a morte do pintor, sublinhando-se a presença uma de transcendência e de imanência a que o pintor juntou uma dimensão autobiográfica que não teria agradado, embora não tenham ficado registos escritos que o comprovem. António Carneiro optou por uma interpretação pessoal desse momento da história sagrada em vez de respeitar escrupulosamente os atributos convencionados, acabando por assimilar o seu destino e a incompreensão a que frequentemente aludia, aos da figura representada. E essa interpretação traduziu-se numa dupla ideia de sofrimento e de humanização da figura, humanização levada até às últimas consequências pois que o pintor

<sup>15</sup> A abordagem do Ecce Homo não cessou até à contemporaneidade. Em 1999 o artista britânico Mark Wallinger (1959) apresentou um Ecce Homo num plinto de Trafalgar Square, em Londres, e outros artistas teatralizaram a imagem utilizando o seu corpo como suporte, no modelo da arte performativa divulgado a partir dos anos 60/70.

<sup>16</sup> HOLLY, Michael Ann - *Iconografia e Iconologia*. Milano: Jaca Book, 2000, p. 56.

<sup>17</sup> Santa Casa da Misericórdia do Porto, *Livro de Actas da Mesa Administrativa*, Acta nº 10 da Sessão Ordinária de 6 de Setembro de 1901.



Fig. 35  
*S. João Baptista*  
António Carneiro  
Início do século XX  
Óleo sobre tela  
308 x 149 cm  
N.º Inv. P0022, Coleção SCMP

auto-retrata-se no rosto de Cristo. Esta circunstância é evidenciada num estudo a carvão, de 1900 (coleção da Casa Oficina António Carneiro) também exposto na exposição de 1901.

Foram o Visconde de Vila Moura e Manuel Laranjeira quem fez vingar a versão do auto-retrato, onde se reconhece uma atitude muito característica do pintor - a deriva entre diversos géneros, aqui o da pintura religiosa e o do auto-retrato. Manuel Laranjeira entendeu não interessar a António Carneiro o tratamento simples de um tema religioso e largamente abordado em registos académicos:

*Antes de mais, é preciso frisá-lo bem, o "Cristo" não é uma tela religiosa, banhada de fé e espiritualismo cristãos. Tão pouco é, como poderia supor-se num artista destes tempos de enfebrecido ateísmo, uma tela anti-religiosa, depreciativa [...] É sobretudo - uma tela humana. [...] Hoje o Cristo é apenas um símbolo humano [...] homem-ideia que é a figura central dum grande drama [...] despojada de todos os acessórios lendários, das alegorias místicas e depurada de todos os traços defeituosos que a realidade histórica parece atribuir a certo agitador da Galileia [...].<sup>16</sup>*

Do ponto de vista formal, esta peça nada deve ao simbolismo académico francês despojando-se, quer do carácter linear deste, quer da sua paleta azulada e aveludada. O tom dominante altera-se radicalmente e impõe uma escuridão envolvente que apenas permite iluminar o rosto, o tronco magro e nu e as mãos amarradas, expostos à humilhação. Um dramatismo de difícil aceitação, desaparecidas as paisagens suaves como fundo e substituídas pelo negrume, vai impor-se progressivamente até extinguir o que restava do modo delicado de contornos simbolistas.

Claro que a comparação com a peça que, entretanto, o pintor realizava para satisfazer a encomenda da Misericórdia (Fig. 34) é interessantíssima: perdeu-se todo o dramatismo, a intensidade emocional, o carácter soturno da primeira obra e suavizou-se toda a representação, tornando-se a figura de Cristo numa figura

<sup>16</sup> LARANJEIRA, Manuel - Esboço para o estudo de uma obra através de um temperamento. *Serões*, 17 de Novembro de 1906.

resignada. Desapareceu também o sinal de modernidade e ousadia que a sobreposição do auto-retrato envolvia.

Interessante é notar que, nem na primeira, nem na segunda versão surgem aspectos que eram comuns na representação do tema: a presença e a movimentação da multidão, os soldados, a atitude do povo que reclama a crucificação de Cristo, as variações expressivas dos rostos curiosos e ávidos da execução; ou, ainda, a cenografia arquitectónica. Entre a expansão da cena e a sua redução, António Carneiro optou pela segunda hipótese, concentrando-se na figura de Cristo, o que corresponde a uma das linhas de representação do *Ecce Homo* que lhe associou o carácter de figura devocional.<sup>19</sup> Na primeira versão não surgem elementos especiais, apenas uma atmosfera densa e surda que contrasta com o ruído da suposta cena original; na segunda versão, uma atmosfera menos pesada em que a sugestão do espaço onde a cena decorre resulta dos indícios de um estrado onde se inscreveu, à maneira tradicional, a identificação da figura.

As variações incluídas nas duas versões elaboradas por António Carneiro e o grau de complexidade das suas opções obrigam-nos a circular entre o sentido religioso e o sentido artístico da imagem e a percorrer os diferentes níveis de leitura que envolve. Na introdução à sua obra sobre imagem e culto, Hans Belting situa a dificuldade de ler certas imagens religiosas como obras de arte e aponta mesmo a existência de uma época da imagem anterior ao seu estatuto artístico, ou seja, anterior à era da arte, apontando alguns dos momentos mais difíceis de gerir no seio desta relação que originou litígios conhecidos.<sup>20</sup>

Para a Santa Casa da Misericórdia do Porto, António Carneiro realizará ainda um *S. João Baptista* (Fig. 35), peça não datada, mas evidentemente próxima das que elabora nos primeiros anos do século XX e cujo fundo de paisagem é tributário do simbolismo

<sup>19</sup> FERRARO, R. - *Ecce Homo*. CASTELFRANCHI, Liana et. al. - "Iconografia e Arte Cristiana". Milano: Ediciones San Paolo, 2004, Vol. I.

<sup>20</sup> BELTING, Hans - *Image et Culte Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1998.



Fig. 36  
Alfredo Vieira Coelho Peixoto Pinto de Vilas Boas  
António Carneiro  
1905  
Óleo sobre tela  
200 x 130 cm  
N.º Inv. RT0319, Coleção SCMP

desse período. Trata-se de uma obra centrada na personagem sagrada, lançada com força, e cujo rosto, nos seus traços formais, se pode aproximar de uma imagem de Cristo, pintada sobre madeira (coleção da Casa Museu Teixeira Lopes), que aponta traços vigorosos e de grande expressividade.

Se é certo que a abordagem da temática religiosa responde às solicitações da época em que António Carneiro se formou e convoca influências da sua estadia parisiense ou italiana, não é menos certo que a prática religiosa e a crença em Deus se manifestam com uma enorme clareza na vida de António Carneiro. A testemunhá-lo estão o diário da viagem a Itália, os sonetos publicados postumamente sob o título de *Soliloquios*, e as referências dos amigos que sobre ele escreveram. Uma passagem do diário servirá para atestar a autenticidade interior que a obra religiosa envolvia:

*É pelas grandes atitudes simples e hieráticas que estes grandes artistas sabiam tirar as sensacionais expressões. [...] A Fé que lhes guiava os pincéis era uma Fé mais ingénua, mais nobre e mais pura que a de hoje. A vida de então era simples e a crença inerente a essa simplicidade era igualmente singela, mas por isso mesmo forte. Por isso aconselho eu aos artistas [...] sejam bons, fundamentalmente bons, pois que a Bondade é o centro irradiante da Fé, da Esperança e da Caridade, isto é: do Amor [...] O que falta hoje, não é escolas: essas abundam. Falta religião [...].<sup>21</sup>*

#### A presença do retrato

Experiência determinante da sua carreira, exercício repetidamente tentado e motivo exaustivamente tratado, o auto-retrato origina uma extensa galeria de peças no seio da obra de António Carneiro. Conhecem-se auto-retratos de todas as épocas da sua produção, nas várias técnicas que utilizou, do óleo aos desenhos a lápis e carvão, passando por expressivas aguadas de tinta que encerram

<sup>21</sup> VASCONCELOS, Flório - Notas de Viagem em Itália (1899) de António Carneiro, sep. *Revista de Estudos Italianos em Portugal*, n.º 45-46-47, 1982-83-84, p. 123. Ver ainda, do mesmo autor: *Há Cem Anos António Carneiro viajava em Itália*. Porto: Câmara Municipal, 1999. Publicação editada a propósito da exposição na Casa Tait, entre 30 de Setembro e 31 de Outubro de 1999.



Fig. 37  
*Homem com bengala e chapéu*  
António Carneiro  
1906  
Óleo sobre tela  
198 x 124 cm  
N.º Inv. RT0322, Coleção SCMP



Fig. 38  
*Inácio João da Silva Porto*  
António Carneiro  
1906  
Óleo sobre tela  
110 x 94 cm  
N.º Inv. RT0181, Coleção SCMP

uma riqueza enorme de expressões e de atitudes. Esta variedade de estados de alma, em contraste com o número limitado de tipos usados, tira partido, quase em exclusivo, da postura do rosto e do olhar do artista. O auto-retrato é sempre uma experiência de austeridade quando realizado a óleo, abrindo-se ao virtuosismo técnico em peças realizadas à pena ou aguareladas.

Este tema obsessivo não é um mero exercício a que o artista se dedica na ausência de motivos maiores ou encomendas, é uma necessidade interior, permanente, que o leva a invadir outros domínios, com destaque - como se viu - para o da pintura religiosa, recriando personagens e figuras em função do seu próprio rosto.

Com a mesma facilidade com que se auto-retrata, António Carneiro retrata um mundo de personalidades à sua volta. Este virtuosismo era também parte de uma estratégia de sobrevivência: o retrato preencheu a maioria das suas encomendas, todas bem-sucedidas. São às centenas as sanguíneas que realizou, retratando a influente sociedade portuense da época. Celebrizaram-se as cabeças de bebês sorridentes, no centro de grandes círculos ou ovais nebulosas, cujos matizes de pastel animavam os rostos e compensavam a contenção cromática da sanguínea. A correspondência que a Biblioteca Pública Municipal do Porto guarda, revela a importância que o retrato detinha na sua produção e o modo como os encomendadores, na sua maioria amigos, o apreciavam. Numa carta tecem-se comparações que apontam para a existência de numerosos retratos já executados para um mesmo destinatário<sup>22</sup>; noutra, avisa-se o artista acerca do envio da fotografia de um familiar falecido, esperando que o artista "consiga arrancar as suas habituais maravilhas de arte, de vida, de expressão palpitante"<sup>23</sup>; noutra, ainda, agradece-se um retrato e assinala-se o "efeito que produziu a imagem do que foi o chefe querido e respeitado desta casa"<sup>24</sup>; finalmente solicitam-se sanguíneas, entre elas, a do autor da carta e a do afilhado de dez meses, com a expressão: "venha alegrar-me com a sua

<sup>22</sup> BPMP - *Carta de António Cândido*, datada de 13-I-911, agradecendo um retrato da sobrinha enviado por António Carneiro.

<sup>23</sup> BPMP - *Carta de Júlio Brandão* de 27 Abril pedindo ao pintor um retrato a sanguínea da mulher, recém-falecida.

<sup>24</sup> BPMP - *Carta de António Cândido* [não datada].



Fig. 39  
*Antônio de Moura Soares Veloso*  
 Antônio Carneiro  
 1907  
 Óleo sobre tela  
 140 x 112 cm  
 N.º Inv. RT0186, Coleção SCMP

melancolia" <sup>25</sup>. É o mesmo amigo que afirma: "O meu retrato esteve exposto aos fiéis, como vera imagem, toda a tarde e ontem, Domingo de Ramos" <sup>26</sup>.

Ao mesmo tempo, Antônio Carneiro interessava-se por retratos elaborados por outros artistas e pedia a Antônio Feijó, em 1910, que lhe obtivesse algumas reproduções <sup>27</sup>, o mesmo Feijó que o felicitaria vivamente pelo retrato de Junqueiro de 1901 <sup>28</sup>.

A importância do retrato verifica-se, finalmente, em 1914, na sua visita ao Brasil, quando Júlio Brandão, preocupado com o atraso do amigo devido à guerra que o impedia de regressar, o aconselhava a obter encomendas de retratos que o compensassem <sup>29</sup>.

Para lá das encomendas de particulares, beneficiou de alguns convites oficiais da Universidade de Coimbra, através da influência de Eugénio de Castro, e da Misericórdia do Porto, para cuja galeria de benfeitores realizou diversos retratos.

Os retratos da Misericórdia revelam a oficina de Antônio Carneiro, o domínio do género e da técnica, e, pontualmente, apresentam sinais de uma expressão mais trabalhada ou de um rosto mais elaborado. O resultado explica-se, com frequência, pelas condições em que a obra era executada, no caso de retratos póstumos.

Destacaremos, do conjunto da instituição, o retrato de *Francisco de Noronha Menezes* (Fig. 40) que o artista apresenta num fundo neutro, numa pose que, por ser menos formal, atinge uma naturalidade e uma genuidade marcantes. Não será alheia às características referidas a circunstância esclarece ao apor, junto à assinatura, a observação *Cop. de fotografia*, salvaguarda importante num contexto em que a presença viva e o retrato *do natural* garantiam um prestígio que a utilização da reprodução fotográfica não assegurava. Sendo,

<sup>25</sup> BPMP - *Carta de Alfredo Magalhães*, 8 de Agosto de 1919.

<sup>26</sup> BPMP - *Carta de Alfredo Magalhães*, Abril de 1919.

<sup>27</sup> BPMP - *Carta de Antônio Feijó*, de 30 de Junho de 1910, referindo que ainda não tivera tempo para satisfazer o pedido do artista.

<sup>28</sup> BPMP - *Carta de Antônio Feijó*, de 12 de Outubro de 1901.

<sup>29</sup> BPMP - *Carta de Júlio Brandão* de 15 de Agosto [1914].



Fig. 40  
**Retrato de Francisco de Noronha Menezes**  
 Autor desconhecido  
 [s/d]  
 Papel  
 15 x 10 cm  
 AHSCMP

Fotografia que António Carneiro utilizou para  
 pintar o retrato do benfeitor.

Fig. 41  
**Francisco de Noronha Menezes**  
 António Carneiro  
 Início do século XX  
 Óleo sobre tela  
 251 x 132 cm  
 N.º Inv. RT0329, Coleção SCMP

embora, comum à geração de pintores da transição do século pintar por fotografia, a construção da imagem a partir de outra imagem e de outros suportes só muito tarde, no século XX, seria legitimada. A bagagem do pintor podia recorrer à fotografia para obter um retrato pintado, mas fazia-o na ausência de alternativas e obrigava-se a evidenciar o facto.

Compare-se o obra referida com o retrato de *Alfredo Vieira C. P. P. de Vilas Boas* (Fig. 36) que obedece a um modelo de cariz protocolar que, cumprindo a função do retrato do benfeitor, nada acrescenta a este papel.

#### Exposição e traição

Na revisitação à exposição de 1901 a que nos leva a iniciativa da Misericórdia, não será desajustado lembrar que António Carneiro não apreciava a exibição pública e não se revia nessas manifestações de ostentação, apenas as tolerava:

*Não tem vaidades: se não fosse pobre só exporia os seus quadros a íntimos e artistas. Vive para a arte e para os seus. [...] Porque talvez não saibam a tortura deste religioso de arte, perdido ali, no átrio da Misericórdia, sem defesa contra a admiração contundente e falsa de todo, ouvindo, passivo e triste, as palavras secas que o primeiro parvenu atira, muito de alto, à obra amada, sofrida durante meses, obsessão de todas as horas, que consegue até fazer esquecer a este amoroso, o interesse sagrado da família. [...] Felizmente para nós todos, ele só ouve a sua consciência de artista íntegro, tem uma grande fé a claustrá-lo em si mesmo [...].*<sup>20</sup>

Os amigos conheciam bem esta fobia social do artista e a sua necessidade de recolhimento. Em 1919 Alfredo de Magalhães incita-o a construir um atelier:

*Não deixe arrefecer o projecto do atelier [...] Porque se eu dispusesse de algum pecúlio, e não precisava de ser grande, já o*

<sup>20</sup> PATRÍCIO, António - A Exposição de Carneiro Júnior. *Diário da Tarde*, 6 de Março de 1901.



Fig. 42  
*Figura masculina com calvície e bigode*  
António Carneiro  
1918  
Óleo sobre tela  
N.º Inv. RT0419, Coleção SCMP

*Carneiro tinha asseguradas as quatro paredes da gaiola do Ideal. Os que têm dinheiro não têm alma, os que têm alma não têm dinheiro. Eis a questão. [...] É preciso construir o atelier. Vamos a isso. Mas depressa. Não se ponha agora a sonhar. Decida-se. Escreva ao Raul Lino. Ninguém senão ele deve fazer o projecto, tão bem se casa com a sua a sensibilidade do único arquitecto de valor que, quanto a mim, nós temos hoje. Convinha dar-lhe já a planta do terreno. Ele não há-de projectar em abstracto no espaço. E convém que a construção, embora artística, seja económica e simples, para não espantar o capitalista [...].*<sup>31</sup>

O projecto seria concretizado seis anos mais tarde e correspondia à intenção do pintor, de possuir um local de trabalho e de exposição que lhe permitisse promover a sua obra em condições diferentes daquelas exigidas por uma galeria ou um museu. A possibilidade de sedear a divulgação da sua pintura no mesmo lugar onde ela era gerada, parecia o caminho natural de um artista de vocação meditativa e intimista, fascinado, por um lado, pela ideia de não ter de abandonar o seu atelier para ir ao encontro do público e, por outro, pelo ideal de poder seleccionar esse público. Sentiria, deste modo, que o seu sentimento artístico não era traído pelas conveniências do mercado. (A arte do século XX haveria de percorrer o trajecto inverso, levando ao espaço da exposição a produção artística, fazendo coincidir galeria e estúdio e proporcionando ao público assistir à elaboração dos trabalhos e testemunhar os processos criativos do artista).

De regresso a 2011, o que significa expormos hoje, lado a lado, os dois trabalhos do *Ecce Homo* que não deveriam ter sido mostrados, juntos, num espaço institucional que os não quereria ver comparados? A decisão da Misericórdia determinou que o primeiro *Ecce Homo* permanecesse na posse do pintor até à sua morte, podendo observar-se em numerosas fotografias, no atelier da então R. Barros Lima. Acabaria por ser doado à Câmara Municipal de Matosinhos pelos herdeiros do artista, mantendo-se em exposição

<sup>31</sup> BPMP - Carta de Alfredo Magalhães, Abril de 1919.

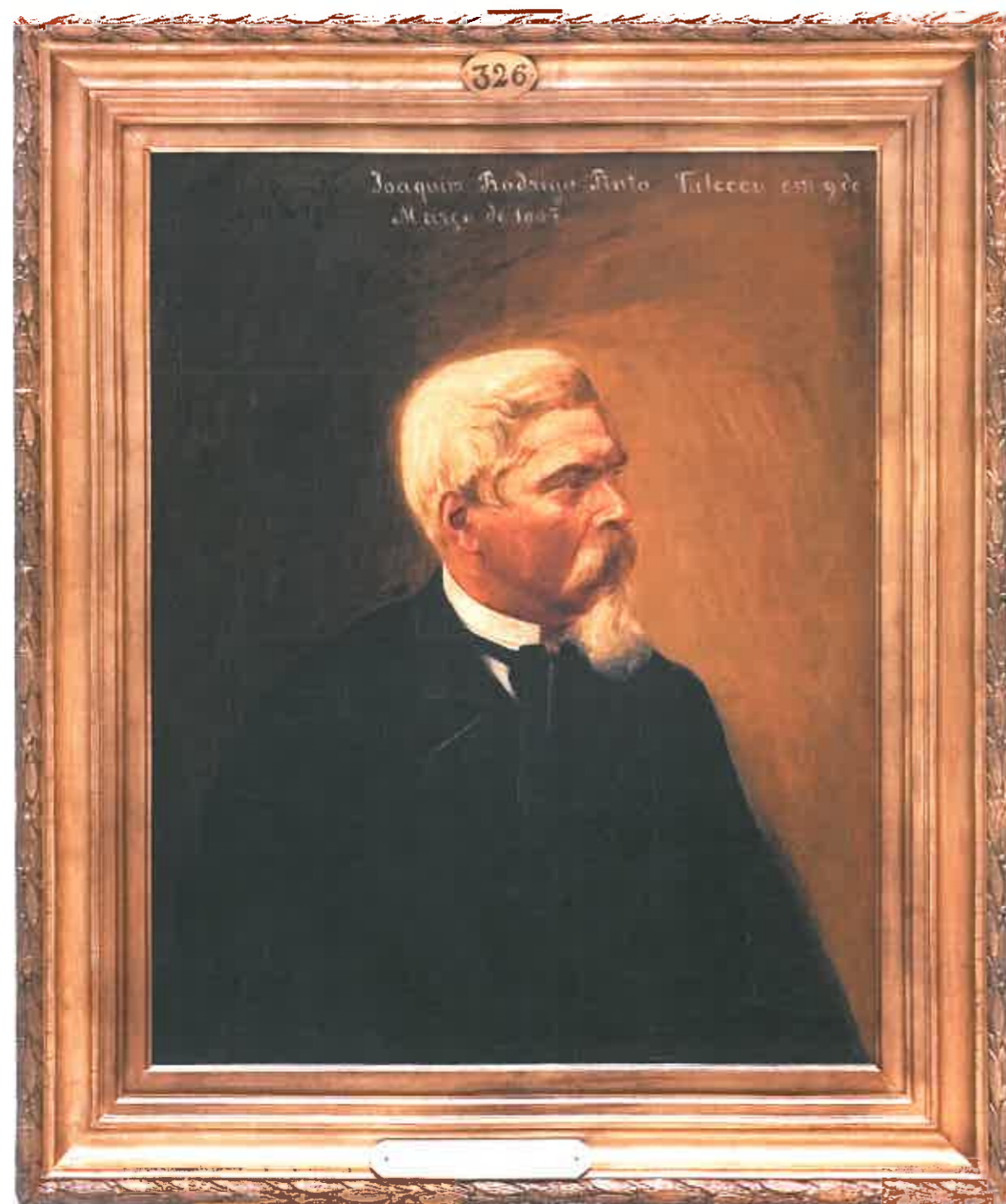


Fig. 43  
*Joaquim Rodrigo Pinto*  
António Carneiro  
1910  
Óleo sobre tela  
N.º Inv. FT0239, Coleção SCMP

permanente no Museu da Quinta de Santiago. Ocultado ao longo de tantos anos, mostrado depois num ambiente museológico, desocultadas as suas vicissitudes históricas, avizinha-se do seu sucessor, aquele que a Misericórdia aceitou.

Esta proximidade indica-nos, com toda a nitidez, o que o tempo faz aos artistas e às obras, como a história da arte trabalha aliada a esse tempo que corre e como se pode traír o passado na vontade de o conhecer. Uma exposição, nos contributos que dá para o conhecimento de uma época artística, é revelação e desmistificação, mas, ao mesmo tempo, pode ser traição nas estratégias e nos artifícios que monta para nos informar sobre aspectos que o passado deliberadamente não teria trazido à superfície. Aqui se manifesta, mais uma vez, a relação paradoxal da história da arte com o passado, entre memória e traição.