



Motivos e perspectivas insulares na pintura de António Dacosta

***Motivos y perspectivas insulares em la
pintura de António Dacosta***

***Insular motifs and perspectives in António
Dacosta's painting***

Maria Beatriz Rocha

***Mestre em Estética e Estudos Artísticos pela Universidade Nova de
Lisboa. mariabeatrizdrocha@gmail.com***

Resumo

Partindo do *corpus* artístico de António Dacosta (1914-1990), visa-se, com este ensaio, analisar a vivência do artista enquanto açoriano, de modo a traçar-se uma linha cronológica – fortemente influenciada pela memória – em que veremos como Dacosta, impactado por uma ditadura, pela emigração, entre outros eventos do seu tempo, nunca deixou de pintar a sua ilha.

Palavras-Chave: Ilha. Espírito. Surrealismo. Memória. História da Arte.

Resumen

A partir del corpus artístico de António Dacosta (1914-1990), este ensayo tiene como objetivo analizar la experiencia de este artista como azoriano, con el fin de trazar una línea cronológica – fuertemente influida por la memoria – en la que veremos cómo Dacosta, impactado por una dictadura, por la emigración, entre otros hechos de su tiempo, nunca dejó de pintar su isla.

Palabras Clave: Isla. Espíritu. Surrealismo. Memoria. Historia del Arte.

Abstract

Starting from the body of work of António Dacosta (1914-1990), this essay aims to analyze this artist's experience as an Azorean, in order to draw up a chronological line – strongly influenced by memory – in which we will see how Dacosta, although, impacted by a dictatorship, by emigration, among other events of his time, never stopped painting his island.

Keywords: Island. Spirit. Surrealism. Memory. Art History.

INTRODUÇÃO

Na pintura de António Dacosta existe uma simbiose entre a memória e a história do seu tempo. A justaposição destes dois cenários distintos e a sua manifestação plástica provêm, como é claro, da imaginação do artista. Partindo de uma seleção de pinturas, destacamos como a obra de Dacosta se caracteriza, sobretudo, pela articulação de cenários insulares (aqueles da sua infância) com temas e preocupações da sua contemporaneidade.

Primeiramente, analisamos o impacto da sua vivência nos Açores, abordando ainda a sua chegada a Lisboa, em 1935, onde se depara com um mundo diferente daquele que tinha experimentado até então: o ambiente da Escola de Belas-Artes e a sua convivência com outros alunos e artistas, o confronto com novas referências e o seu interesse pelo Surrealismo; mas também a vivência na capital portuguesa durante a ditadura salazarista. Parte para Paris, em 1947, e lá permanece até a sua morte em 1990.

Muitas das experiências vivenciadas ao longo desta trajetória fizeram parte do conteúdo retratado nas pinturas do artista; contudo, serão os motivos e o estado de *espírito* que trouxe consigo da sua infância que parecem permanecer com mais afinco na sua obra. Esta noção de *espírito* será discutida seguindo a tese de Paul Valéry, do seu ensaio *A Liberdade do espírito* (VALÉRY, 2010). Nesse texto, como

argumento principal, o escritor defende que o espírito está presente em qualquer humano, desde o ditador ao cidadão comum. Contudo, pode ser falsificado ou recriado para servir jogos de poder político.

O autor define o espírito como sendo uma atividade, uma forma única do indivíduo operar, fazendo gerar muitas das vezes uma ação, interior ou exterior. Descreve a mesma como sendo um tipo de ação que tem como fim não o mero funcionamento normal do organismo, mas algo maior: “[...] é atividade pessoal, mas universal [...] que concede à vida, às próprias forças da vida [...] um sentido e uma função, um empenho e um desenvolvimento do esforço e da ação, diferentes daqueles [...] que servem apenas para a conservação do indivíduo” (VALÉRY, 2020, p. 6).

Paul Valéry faz crer que funcionamos como um organismo em constante transformação. Se olharmos o percurso de Dacosta, percebemos assim que, a cada escolha que fazemos, estaremos sempre a enriquecer e a tornar mais complexo o nosso percurso, dado que há uma constante troca de modificações entre o ser vivente e o seu meio.

Contrapondo o caso de António Dacosta, dono de um espírito carateristicamente imaginativo e livre, nascido da imensidão da paisagem (e que tem o mar como principal interveniente), com aquele imposto pela “política do espírito” de António Ferro – um espírito fabricado – pretende-se realçar o antagonismo entre estes dois espíritos. O primeiro, se quisermos, palpável, manifestando-se sobretudo, com recurso à memória, por meio da pintura; o último, criado por meio da manipulação de eventos históricos, forçando certas imagens de um passado, pelo regime recriado, a uma população com uma memória débil.

Quando o escritor Vitorino Nemésio cunhou o termo “açorianidade”, em 1932, para descrever a condição histórica, geográfica e social açoriana, não o fez por meio de qualquer manipulação da história ou das tradições do próprio arquipélago, mas sim pela simples observação e análise da sua existência e experiência enquanto insular, tomando a geografia como ponto de partida.

Entendemos existirem três vetores no percurso de António Dacosta, correspondentes a estados de espírito específicos: a açorianidade, a “política do espírito” e a vanguarda surrealista. Deste modo, a expressão plástica, bem como o conteúdo e os motivos da obra de Dacosta não podem ser separados nem do seu tempo histórico, nem da sua condição de ilhéu – a ilha, o mar e a emigração – nem tão pouco limitados a dinâmicas artísticas, como o Surrealismo.

Os cenários que pintou eram inspirados em referências reais – como as tradições religiosas e pagãs da ilha. Essas referências são capazes de orientar, transformar e mesmo caracterizar o espírito de um indivíduo. Como o próprio escreveu, “Um Chirico, um Picasso, um Chagall, um Duchamp, são pintores da escola de Paris; mas é sobretudo [...] o complexo que os liga ao solo, ao elemento onde nasceram, que caracteriza o estilo particular da sua pintura. Para a moda é possível que a geografia humana não conte, mas para a arte é um ingrediente essencial” (DACOSTA, 2000, p. 130).

AS CICATRIZES INSULARES NUMA LISBOA SALAZARISTA

António Dacosta nasceu no ano de 1914, em Angra do Heroísmo. O gosto pelas artes foi despertado pelo professor de desenho, Álvaro de Castro, enquanto foi seu aluno na Escola Técnica daquela cidade. De acordo com o crítico, Rui Mário Gonçalves, é aquando da descoberta de uma reprodução de uma obra de Matisse, que Dacosta, ainda jovem, se decide pela “pintura poética” (GONÇALVES, 1985, p. 19).

Enquanto adolescente, rodeado pelo oceano Atlântico, poderíamos meditar na hipótese de a Arte ter-se apresentado como uma forma de escape para o jovem Dacosta. Mas um escape de quê? Do Mar, por exemplo, que surge enquanto elemento definidor da insularidade açoriana, com o qual se estabelece uma relação amor-ódio, como refere Luís Ribeiro, que considera o mar como elemento essencial do modo de ser insular, do espírito açoriano: “a contemplação do mar põe os homens cismadores... brandos e sonhadores... entristece e abate pela monotonia” (apud JOÃO, 1996, p. 103). Esta questão molda a identidade de Dacosta que, como

assinalaria anos depois, ainda sentia aquilo a que chamou de “[...] um certo tipo de ressaca marítima” (AVILLEZ, 1983, p. 31).

Não deixa de ser curioso como, fechadas as contas, o artista viveu mais tempo no estrangeiro do que na sua ilha. Se nunca esquecemos o nosso primeiro berço, então, no caso açoriano, quais são os fatores que, reunidos, permitem manter a memória viva desse lugar? E como é que Dacosta os representa na sua obra? Se formos até ao local de origem do pintor, reconhecemos que o arquipélago e a sua gente foram habituados a partidas e chegadas, com uma forte corrente emigratória que não causou grandes transformações nas tradições. Mas o que nos leva à ideia de que existe um espírito açoriano?

Para podermos começar a debater sobre os Açores, temos que partir sobretudo da paisagem e o conseqüente impacto que esta tem naqueles que por ela se cercam todos os dias. É este o sentir de Dacosta quando reflete a respeito do tempo que passou na ilha: “[...] o nosso modo de viver o sagrado e o profano, os nossos costumes, o que neles havia [...] de antitético e complementar”, reforçando ainda que: “todos nós somos feitos de memória. Acho perfeitamente natural que o lugar privilegiado da minha se inscreva na geografia íntima de tais palavras: Ilha, Açores, Arquipélago [...]”¹. O fascínio pelo mar e os laços com a terra serão alguns dos pontos que os habitantes têm em comum, não havendo, todavia, uma definição única de açorianidade. Como Vitorino Nemésio indica: “a alma do ilhéu exprime-se pelo mar. O mar é não só o seu conduto terreal como o seu conduto anímico” (NEMÉSIO, 1929, p. 18).

De acordo com diversos historiadores e escritores, existe sempre uma referência ao mar, como o grande “culpado” que, em jeito de provocação, leva o ilhéu a partir. Repare-se como, involuntariamente, o açoriano é moldado por algo que ultrapassa o seu poder, tendo como única solução, se assim desejar, emigrar, para fugir ao isolamento. Este universalismo e visão do mundo serão traços açóricos que também marcaram Dacosta. Como a escritora açoriana, Natália Correia, esclareceu, “o apelo do mar é provocação de partida que inquieta o ilhéu. A insularidade contém, no

1 Discurso proferido no âmbito da sessão solene de homenagem a António Dacosta na 2ª Bienal de Arte dos Açores e Atlântico de 1987, Revista Atlântida, 1º semestre 1988.

sentimento de clausura que fortemente a marca, a potencialidade de um desejo de libertação que se concretiza nessa largada de emigrantes, que se fazem ao desconhecido para respirarem mais o mundo” (CORREIA, 2018, p. 244).

Percebemos então que o pintor, apesar de distante, mantinha a ilha por perto. Tudo isto se torna mais completo se considerarmos aquilo que Carl Jung salientou numa entrevista: “Não somos de hoje, nem de ontem. Somos de uma era imensa”². De certa forma, dependemos da história que nos molda. No caso do açoriano, este é moldado pela história e pela geografia que, na visão de Nemésio, encontram-se interligadas: “A geografia, para nós, vale outro tanto como a história, e não é de balde que as nossas recordações escritas inserem uns cinquenta por cento de relatos de sismos e enchentes. Como as sereias temos uma dupla natureza: somos de carne e pedra. Os nossos ossos mergulham no mar” (NEMÉSIO, 1983, p. 33).

Compreendemos assim, que houve um diálogo recorrente entre o artista, estas tradições e lugares, e a sua memória. Identificamos a criação de uma mitografia própria, que vai inspirar-se no imaginário e nas tradições açorianas, memorizadas da sua infância e juventude; no paganismo que também faz parte do viver açoriano, e ainda na distância que o separou toda a vida do lugar que o viu nascer. Estes fatores resultaram numa forma de atizar a memória, fazendo, conseqüentemente, surgir as representações de motivos insulares – servindo-nos de exemplo a sereia e a pomba branca –, como sendo aqueles mais vezes pintados pelo artista.

Torna-se, contudo, difícil não refletir acerca do que teria acontecido a António Dacosta se tivesse optado por estabelecer residência na ilha. Felizmente, o poeta e amigo, Álamo de Oliveira conseguiu colocar-lhe esta questão:

AO: *“Dacosta não o seria sem Paris?”*

AD: *“Paris não é o paraíso e devemos sempre preservar a nossa diferença – sem exageros.”*

² “Carl Jung: Face to Face”. Freedman, John. The John Freedman Interview – BBC. Suíça, jun. 1959. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ks9NR9KZeog>. Acesso em: 22 nov. 2021. Tradução livre nossa.

AO: *Se Angra o retivesse, consentia?*

AD: “A dúzia embaraça-me! Não sei, talvez a distância se tenha tornado necessária ao meu imaginário de açoriano da Ilha Terceira.”³.

Acreditamos assim, que quando Dacosta chega a Lisboa, em 1935, terá estranhado não só a distância geográfica e social, entre as ilhas e o continente, mas também o controlo gradual das forças totalitárias do Estado Novo. Naturalmente chegou, de acordo com a historiadora Assunção Melo, a um *mundo desconhecido*: “[...] não só porque Lisboa era uma metrópole, cuja realidade seria para ele desconhecida, como também o Homem, no sentido mais global, já não se reconhecia num mundo cujas atrocidades seriam palavra de ordem” (MELO, 2014, p. 21). Mas a capital seria, de acordo com José-Augusto França uma “sociedade politicamente adormecida” (FRANÇA, 1991, p. 43), encontrando-se neste estado de alienação desde o golpe de Estado, de 1926.

Com a instauração do regime do Estado Novo (1933-74), foi criado, de imediato, o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), cujo diretor foi António Ferro. Este, por sua vez, desenvolveu iniciativas como a “Campanha do Bom-Gosto”, inserida na sua “Política do Espírito”. As suas ideias surgiram com o intuito de reformar e dinamizar, culturalmente, a sociedade portuguesa, à luz dos ideais do Estado Novo – cujo mote era: “Deus, Pátria e Família”. Procurando sempre manter o equilíbrio, por um lado, entre o seu ávido compromisso com o regime e a conseqüente construção de uma imagem para o mesmo; e, por outro, mostrando o seu apoio àquela que entendia como arte moderna. António Ferro criou as Exposições de Arte Moderna do SPN, tendo as mesmas durado entre 1935 a 1951. No contexto artístico, pouco mais haveria do que estas exposições do Estado, paralelamente a outras apresentadas pela Sociedade Nacional de Belas-Artes.

António Ferro via a arte como a principal responsável por criar uma identidade nacional, em que os artistas seriam livres de criar, porém, obedecendo às suas

3 “Homenagem a António Dacosta”. 2ª Bienal de Arte dos Açores e Atlântico, *A União*, Angra do Heroísmo, 1987, p. 5 (suplemento “Quarto Crescente” n.º 174 – 28 nov. a 12 dez.).

diretrizes. Um dos grandes motivos de ação do SPN era a campanha da “Política do Espírito”, apoiada na conferência de Paul Valéry a respeito d’A *Liberdade de espírito*. Esta campanha surge como a base teórica para as iniciativas de Ferro, que visavam suscitar na população um processo de transformação mental. Para colocar em curso toda esta campanha, criaram-se organizações como a *Legião Portuguesa* ou a *Mocidade Portuguesa*, onde era inculcida e alimentada a ideia de um *espírito português*, desde crianças a jovens adultos. Adicionalmente, o SPN criou mascotes como o galo de Barcelos, ou tradições como o concurso das Marchas Populares, levando outros a crer na imagem da população portuguesa como ordeira, rural, hospitaleira e submissa.

Relativamente a Paul Valéry, este deixa o seu carimbo na obra de António Ferro, pois foi convidado pelo diretor a escrever o prefácio da edição francesa, de uma das principais ferramentas de propaganda de Ferro: as entrevistas que fez a Salazar – livro que mandou traduzir em várias línguas (ACCIAIUOLI, 2013, p. 117). É nesta entrada de Ferro no mundo político que se situa o conflito – ou talvez se revelem as intenções do seu *espírito*.

Todavia, esta campanha da “Política do Espírito” não passava de um gesto político que utilizava as artes para seu proveito, criando iniciativas, que apesar de visarem servir os artistas, serviam, maioritariamente, o Estado e a sua linguagem estética; exposições como a do Grande Mundo Português serão um pertinente exemplo disso. Se os artistas já se sentiam encurralados entre as decorações de montras e as exposições “modernas”, esta Grande Exposição colocaria um peso maior sobre estes e os arquitetos, por pretender ser um marco para o país, com projeção no estrangeiro, e com o objetivo de se estabelecer um *estilo*, dito nacional.

É, contudo, importante notar que, precisamente enquanto decorria a exposição do Grande Mundo Português, numa loja de móveis no Chiado – a Casa Repe –, foi inaugurada a exposição *Ex Poem*, onde participaram António Dacosta, António Pedro e Pamela Boden. É vista como uma das exposições mais significativas na história da arte portuguesa, não só por ter sido a primeira de teor surrealista, mas por ter

estado, simultaneamente, em exposição com aquela do Grande Mundo Português – esta de claro carácter nacionalista.

SURREALISMO: UMA IDEIA QUE ANDAVA NO "AR"

Nos finais da década de 1930, Dacosta afastava-se gradualmente da frequência da Escola de Belas-Artes, devido a um ambiente saturado pelo conservadorismo, “esteticamente a escola circulava entre as marcas de um fim de século, de naturalismos e simbolismos arrastados, e um conveniente modernismo moderado [...]” (DIAS, 2016, p. 30). Fora da Escola, a criação de novos círculos de amizades, consolidados em tertúlias pelos cafés do Chiado, “com artistas, editores e jornalistas que o ligariam à colaboração em vários periódicos” (DIAS, 2016, p. 33) foram de extrema importância para o percurso do pintor. Desses convívios, destaca-se a sua amizade com António Pedro.

António Pedro (1909-1966) era também ilhéu, nascido em Cabo Verde. Foi um artista viajado, que acumulou uma bagagem cultural imensa. Ainda antes da chegada de António Dacosta a Lisboa, Pedro era já considerado um importante membro do meio cultural lisboeta (SARAIVA, 2010, p. 13), tendo participado no *I Salão dos Independentes*, em 1930; em 1932 criou a galeria *UP*, a primeira de carácter comercial em Lisboa⁴. Nesta galeria estabeleciam-se contratos com diversos artistas que aí expunham o seu trabalho. Apresentaram-se exposições de Mário Eloy, tal como de Arpad Szénes e Maria Helena Vieira da Silva, em 1935. Note-se que neste período ditatorial, paralelamente às exposições do Estado e às da Sociedade Nacional de Belas-Artes, raríssimas seriam aquelas independentes.

Pedro viveu em Paris entre 1934-1935, o que lhe permitiu ter um contato com as vanguardas artísticas, tendo sido estudante na Universidade de Sorbonne. Durante a sua estadia na capital francesa, juntou-se a artistas como Duchamp, Miró e Picabia, para assinar o *Manifesto Dimensionista* – tendência que acreditava na quebra de barreiras entre o Espaço e o Tempo. Foi também reconhecido como o principal

⁴ Tendo como sócios Castro Fernandes e Thomaz de Mello.

responsável pela chegada do Surrealismo a Portugal, sensivelmente uma década antes da formação do primeiro Grupo Surrealista de Lisboa – criado em 1947 por Cândido Costa Pinto e do qual o próprio António Pedro fez parte.

Tendo em conta todo este percurso de António Pedro, reconhece-se a importância da sua amizade com Dacosta, e a possível troca de conhecimento entre eles, acrescentando-se o facto de terem dividido o mesmo *atelier* durante a década de 1940. Adicionalmente, destacamos que ambos os artistas passaram o verão de 1940 na casa de Pedro, em Moledo do Minho, perto da fronteira espanhola. Será de notar que os momentos presenciados por Dacosta, ao ver aqueles que fugiam da ditadura franquista, impressionaram-no de tal forma que acabariam por deixar uma marca na sua pintura, como veremos nas obras que produz nesse mesmo ano (GONÇALVES, p. 24) e que apresentará na exposição *Ex Poem*.

Tal como António Dacosta referiu, o Surrealismo “era uma ideia que andava no ar”⁵. Foi com a publicação do primeiro *Manifesto Surrealista*, em 1924, que André Breton (1896-1966) lançou as suas ideias ao mundo: caracterizou o movimento como tendo o objetivo de atingir uma atitude revolucionária consciente (uma *sobrerrealidade*). A liberdade inerente a esta atitude assentava sobretudo em dois aspetos: a liberdade social e a individual, sendo a primeira necessária para o alcance da segunda. O indivíduo seria livre de escolher, porém, muitas das vezes poderia não estar consciente deste seu poder, pondo de lado a sua vontade e livre-arbítrio. Outra característica, passaria pelo recordar da infância como lugar seguro e maravilhoso. O recurso à memória não podia ser tido como um espaço de inação, mas um ponto de partida e reflexão, para o indivíduo melhorar o seu destino.

Assim, a imaginação seria a principal responsável por equilibrar e moderar o impacto das recordações e a transformação dessas, em novas experiências. O Surrealismo procurou ser também uma reação ao racionalismo e materialismo que dominava a cultura moderna ocidental. Contudo, o que distinguiu este movimento artístico foi a sua dimensão introspetiva – a importância dada pelos artistas ao seu consciente e

5 Vídeo: António Dacosta, Notas de Artes Plásticas, RTP, 1969.

subconsciente, manifestando-se numa atitude, visão e espírito diferenciadores dos restantes – permitindo, assim, que esta vanguarda fosse uma em constante mutação.

A valorização da memória, especialmente, o rever das lembranças da infância, aproximam o indivíduo daquilo a que Breton apelida de “vida verdadeira”. A pessoa defronta-se com o seu passado: “atravessa-se em sobressalto, o que os ocultistas chamam de paisagens perigosas. Meus passos suscitam monstros que espreitam [...]” (BRETON, 1924, p. 24). À luz dos ideais surrealistas, vemos que as exposições organizadas pelo SPN e pela SNBA, bem como a própria Exposição do Mundo Português, seriam, de acordo com os pontos referidos no Manifesto, uma “intratável mania de reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável” (BRETON, 1924, p. 4).

Esta forma de forçar o indivíduo a criar a sua arte com um propósito, obedecendo a diretrizes que não aquelas do próprio criador, seria, pelo olhar surrealista, uma forma de impor limites ao próprio espírito, à própria experiência. Como Margarida Acciaiuoli indica, “o resultado foi que não só se privaram os artistas e o público do necessário conhecimento daquilo que, no seu próprio tempo, se produzia, como se adiou, definitivamente, a possibilidade de se encontrarem respostas para as interrogações que existiam” (ACCIAIUOLI, 2013, p. 149). A ilusão e a fantasia, geralmente associadas à Arte, foram assim utilizadas pela propaganda política.

Relativamente a Dacosta, a sua pintura parecia revelar mais da realidade do mundo do que aquela que mostrava o regime salazarista. Se, por um lado, a Exposição do Mundo Português era uma encenação ideológica, envolta na imaginação e na manipulação das lendas do passado da *Nação*, representada de acordo com as diretrizes do regime salazarista, por sua vez, a exposição *Ex Poem* foi descrita como “um dos poucos momentos de verdadeira modernidade da vida artística portuguesa da primeira metade do século XX (um «oásis no deserto»)” (SARAIVA, 2010, p. 19).

Enquanto *política e liberdade de espírito* chocam, no caso do Surrealismo, o mesmo alimenta-se do indivíduo e de toda a multiplicidade do seu ser. A tese de Valéry e a de Breton parecem, por comparação, ver o mundo com olhos semelhantes, visto que

o primeiro acredita também que o homem opera de acordo com o princípio: “De um lado, o indivíduo. Do outro, a quantidade indistinta das coisas” (VALÉRY, 2010, p. 16).

Ao contrário daquela ideia de espírito de Ferro, que não caberia nestes moldes de Valéry, vemos que o Surrealismo encaixa na perfeição, exatamente por ter nascido da vontade partilhada de vários indivíduos, os quais, de alguma forma, haveriam partido dos seus traumas, experiências e visões comuns para criar o movimento (alguns destes artistas foram soldados na I Guerra Mundial, enquanto outros seriam refugiados). O indivíduo torna-se assim responsável por gerar ferramentas para outros indivíduos poderem, também, mais tarde, transformar o seu coletivo, gerando-se a tal troca entre *ser vivente* e o seu *meio*.

Todas estas ideias tiveram o seu papel na vida de António Dacosta que, tendo nascido nos Açores, se reconheceu primeiramente como insular, para depois perceber-se como açoriano. É precisamente pela complexidade do espírito de Dacosta, que se torna interessante percorrer a vida do artista tendo consciência da sua origem insular e de como os eventos externos a essa condição, moldaram a mesma.

A OBRA DE ANTÓNIO DACOSTA

Acreditando na integralidade da obra de António Dacosta como uma manifestação coerente do percurso do artista, distribuimos, operativamente, o seu *corpus* artístico em dois: *a fase lisboeta* e *a fase parisiense* – tendo por base questões geográficas. Nos anos passados em Lisboa (1939-1946), compreendemos como o Surrealismo, para Dacosta, surge como uma espécie de veículo que conduziria a relação entre as suas experiências e memórias das vivências enquanto ilhéu. De acordo com Fernando Rosa Dias, os anos após a Escola de Belas-Artes serviram para Dacosta tentar pintar, desaprendendo, por assim dizer, tudo aquilo que a Escola lhe havia facultado, resultando numa procura da “superação da técnica” (DIAS, 2016, p. 59).

Estando já fora do contexto académico, considera-se que a primeira grande exposição, que colocou o nome de António Dacosta na História da Arte em Portugal, foi a *Ex Poem*. Dacosta expôs dez quadros, presumindo-se que quatro deles terão desaparecido durante o incêndio no *atelier* que dividia com António Pedro, no ano

de 1944 (DIAS, 2016, p. 45). Nesta exposição, temos um dos primeiros exemplos da miscelânea de assuntos com que lidam as pinturas de Dacosta. Vemos como, por meio de elementos pictóricos que vão beber ao Surrealismo, o artista representa figuras andrógenas, outras com características antropomórficas, como vemos no caso de *Cena Aberta* (figura 1) e *Antítese da Calma* (figura 2), ambas de 1940.

Lembramos que estas pinturas, apesar de, no seu conjunto, aparentarem ser um mosaico de temas distintos, ligam-se entre si pela sua própria plasticidade, pois reconhecemos como todos os elementos aqui presentes estão sobrepostos numa paleta de cores que lhes é comum – uma cenografia com tons de terra escura e apontamentos de azul e verde – relembrando a vulcanicidade das ilhas açorianas. Note-se como as personagens se encontram, geralmente, cercadas por esta paisagem exterior; outras vezes, são colocadas numa disposição claustrofóbica, chegando a ser maiores que a própria paisagem.



Figura 1. António Dacosta, *Cena Aberta*, 1940, óleo sobre tela, 159,5 x 200cm, inscrições: «A. Dacosta» [frente, canto inferior esquerdo]. N.º inv. ADP746. Col. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. 80P123).



Figura 2. Antônio Dacosta, *Antífese da Calma*, 1940, óleo sobre tela, 100 x 80 cm, inscrições: «A. Dacosta» [frente, canto inferior esquerdo]. N.º inv. ADP745. Col. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. 8oP121).

Coincidência ou não, outro ponto a salientar é que estas figuras de Dacosta, especialmente neste ano de 1940, não parecem respirar entre si, pois existe um afunilamento na composição. Terá algum paralelo com a tensão crescente na realidade europeia? Como exemplo-chave para pensarmos esta inquietação, destacamos *Serenata Açoreana* (1940) (figura 3) exposta também na Casa Repe.

Torna-se uma obra de frisar porque para além de albergar características surrealistas, como a saudade da infância e o recurso da memória, a mesma é, simultaneamente, uma peça com motivos e título insular. *Serenata Açoreana* (1940) apresenta-nos de imediato duas figuras nuas, numa referência ao drama de Adão e Eva e à queda do Paraíso. Em primeiro plano temos uma figura vermelha, com uma maçã na mão, que será Eva, acorrentada e flagelada. Presume-se que a outra, à sua direita, será Adão, que lhe entrega um pássaro morto.



Figura 3. António Dacosta, *Serenata Açoreana*, 1940, óleo sobre tela, 81 x 65,7 cm, inscrições: «A.Dacosta» [frente, canto inferior esquerdo]. Nº inv. ADP748. Col. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. 83P122).

No segundo plano, encontramos uma figura feminina, numa barca que faz a travessia entre uma margem e a outra, deixando para trás um casario – que nos remete para as pinturas da década de 1920, em que temos uma perceção da arquitetura da cidade de Angra, pela perspetiva de António Dacosta. Será uma referência aos Açores, visto aqui como um local de refúgio, seguro e afastado da dura realidade que se avizinhava, devido às guerras intensas nos países estrangeiros? Destaque-se também o forte militar ao qual Eva se encosta, que lembra os baluartes do forte de São João Batista, na ilha Terceira.

Anos mais tarde, a presença da arquitetura angrense evidencia-se novamente, na pintura *Melancolia* (1942) (figura 4). Nesta obra, a *melancolia* estende-se do título para o ambiente que sugere a própria pintura – como que um tempo suspenso. Conseguir extrair alguma açorianidade deste quadro não é difícil. O fator melancólico

e a solidão provocada pelo isolamento são características do jeito de ser açoriano, e vemos-los representados na figura da mulher e do gato.

Nesta obra deparamo-nos com a existência de dois espaços, que se encontram divididos por um muro – que separa a composição pictórica a meio. De acordo com os historiadores de arte, existe nesta pintura uma clara referência à obra Giorgio de Chirico, nomeadamente no espaço representado à esquerda. Apesar desta tela bipartida, a pintura joga com um efeito ótico, por meio do elemento da ficha elétrica – que encontramos ao centro da composição, pintada sobre uma faixa amarela, como um motivo divisório.

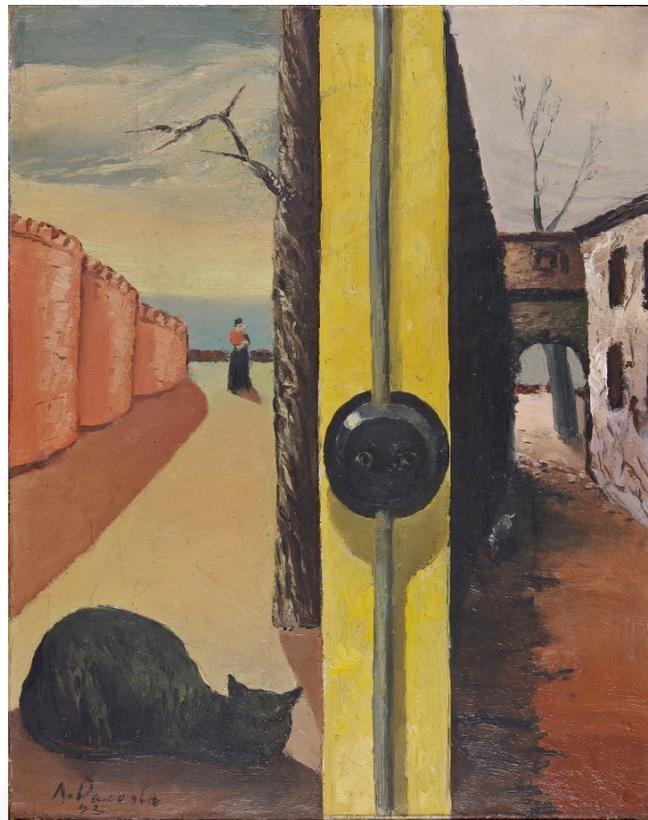


Figura 4. António Dacosta, *Melancolia*, 1942, tinta acrílica sobre tela, 31 x 25 cm, inscrições: «A.Dacosta 42» [frente, quadrante inferior esquerdo] N° inv. ADP29. Col. Maria Antónia Figueiredo de Santos Loureiro.

Esta ficha elétrica, no mínimo enigmática, capta a nossa atenção, levando-nos depois a percorrer o resto da pintura com outra postura, entrando num jogo de associações

entre os diversos elementos, como descreve a historiadora Maria Jesús Ávila, "[...] a descoberta do estranho numa paisagem que nunca mais poderá ser olhada como dantes, determinam esta associação" (ÁVILA, 2001, p. 43).

Estes espaços distinguem-se em diversos pontos: primeiramente, a mancha pictórica do lado esquerdo mostra-se mais uniforme e a pincelada mais longa, por oposição ao lado direito. A mulher e o gato são os únicos seres presentes, pintados de forma a criarem uma distinta profundidade entre si. Este último é representado no primeiro plano, e a sua sombra abarca a assinatura do pintor. Ao fundo, dista uma mulher, de vestido, cujas cores cruzam com as do gato preto e das muralhas à sua esquerda. Em último plano, pinta-se um horizonte com tons alaranjados, que contrasta com aquele do lado direito – sugerindo a ideia de serem dois ambientes distintos, vistos por espetadores diferentes, como explica Fernando Rosa Dias, "Além da diferente caracterização de cada espaço, sendo o da esquerda mais irreal e o da direita mais natural, os horizontes ao fundo não coincidem, como se fossem dois topos diferentes [...]" (DIAS, 2016, p. 116).

Ainda referente aos diferentes horizontes, é de notar como o da direita se apresenta como uma possível alusão àquela bruma açoriana, a que os ingleses apelidaram de *azorean torpor* (BULLAR, 1841) – acreditando que o clima, a vastidão da paisagem e o isolamento teriam um impacto nos habitantes, e conseqüentemente, nas suas tradições e forma de estar (apatia, melancolia). Essa diferença entre os céus, nesta pintura, poderá ser vista como uma outra referência à ilha: a instabilidade do clima.

Este jogo de sombras e longitudes, neste lado esquerdo da composição, é visto como uma possível referência ao universo chiriquiano. Como exemplo, recorreremos à pintura deste último, *La nostalgia dell'infinito* (1911) (figura 5) onde, para além do jogo de sombras, encontramos o mesmo contraste de distâncias entre os elementos pictóricos, tal como vimos na pintura de Dacosta. Como De Chirico afirmaria, "There are many more enigmas in the shadow of a man walking in sunlight than in any religion past, present or future" (DE CHIRICO, 2020, p. 16).



Figura 5. Giorgio De Chirico, *La nostalgia dell'infinito*, 1911, óleo sobre tela, 13,2 x 64,8 cm. N.º inv. 87.1936. Col. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Voltando à pintura de António Dacosta, no lado direito de *Melancolia*, encontramos uma habitação, semelhante às aquelas anteriormente pintadas, como vimos em *Serenata Açoreana*. O sentimento de estranheza perdura neste espaço, enfatizado pela bruma carregada, e pela casa, que não conseguimos compreender se está habitada.

De acordo com o ensaísta Bernardo Pinto de Almeida, esta pintura de Dacosta divide-se entre um ambiente de sonho e outro de saudade; esta melancolia, de acordo com o autor, "É o regresso eternamente retomado, regresso à casa, à ilha, ao paraíso, à infância [...]", estes diversos mundos convergiam no dia-a-dia do artista, como o autor sublinha, entendendo que Dacosta seria aquele que "[...] se alimenta do sonho e da saudade, da infância como um mito inventado por cada um como origem

fundadora, que se maquilha com o símbolo e se abandona como o gato negro que fechou os olhos no fundo esquerdo desse espelho de água" (ALMEIDA, 1988, p. 4-5).

Em 1947, Dacosta vai viver para Paris, graças a uma bolsa de apoio à produção artística oferecida pelo governo francês, obtida pela intercessão de Pierre Hourcade, conselheiro Cultural em Lisboa, na época (DIAS, 2016, p. 146). Apesar de desmotivado, Dacosta acabou por permanecer em França até a data do seu falecimento. Estando a passar por dificuldades económicas, e ainda deslumbrado com aquelas pinturas dos grandes mestres – as quais teria visto, ao vivo, pela primeira vez – deixa de produzir com aquela consistência de anos anteriores, dedicando-se sobretudo à crítica de arte.

Entendemos que o regresso de António Dacosta, de acordo com a linha de pensamento aqui exposta, dá-se no ano de 1975, com o conjunto *Paisagem da Terceira* (figura 6). Dacosta volta devagarinho, mas volta com os mesmos tons deixados em *Melancolia* (1942), evocando aquela que sempre foi a sua geografia predileta: a ilha. Estes quadros, em forma de meia-lua, organizam-se por: *Amanhecer, Meio-Dia, Entardecer, Noite*.

Torna-se curioso como os anos em que Dacosta viveu na ilha Terceira foram tão necessários à sua obra, tal como foi o afastamento da sua terra-natal. Foi dessa mesma distância que se fez a sua arte. Se relativamente ao quadro *Melancolia* (1942) colocámos a hipótese daqueles céus distintos simbolizarem o clima açoriano e a sua diversidade, em 1975, com o conjunto *Paisagem da Terceira* temos essa mesma confirmação, devido à manifestação plástica semelhante entre os céus destas duas pinturas.



Figura 6. António Dacosta, *Paisagem da Terceira*, 1975, tinta acrílica e colagem de papel impresso sobre madeira, 17,6 X 34,3 cm . Por ordem (esquerda para direita): “Amanhecer” [ADP91], “Meio-Dia” [ADP92], “Entardecer” [ADP90], “Noite” [ADP93]. Col. Carlos Dacosta.

Afinal, como o próprio artista viria a explicar, anos mais tarde, “Vivi nesta ilha tantos anos quantos foram necessários para que os seus contornos físicos e espirituais se confundissem de certo modo com a minha imagem do Mundo, como um complexo de forças, vivências e experiências que constituem o nosso *etos*”⁶. Reforçando esta ideia, reparamos como na entrevista feita por Álamo de Oliveira a Miriam Dacosta, esta esclareceu não ter qualquer dúvida a respeito da importância e presença do imaginário açoriano na vida de Dacosta, enfatizando que “ele saiu dos Açores, mas os Açores estavam presentes na sua mente” (OLIVEIRA, 2020, p. 32).

No início da década de 1980, o artista começa uma série, intitulada “Ilha”. Aqui destacamos aquela de 1980-1983 (figura 7); nesta obra, a ilha encontra-se cercada, ou, como sugere Fernando Rosa Dias, a composição trabalha “na especulação do vazio, como um jogo com a solidão luminosa do fundo, que atua como o cercamento de um lugar e das suas vivências” (DIAS, 2016, p. 212). No primeiro plano encontramos uma grande mancha branca, apenas para encontrarmos no meio da

6 Discurso proferido no âmbito da sessão solene de homenagem a António Dacosta na 2ª Bienal de Arte dos Açores e Atlântico de 1987, Revista *Atlântida*, 1º semestre 1988.

composição, aquilo que se assemelha a uma pequena fenda, que abre para uma vista da ilha.



Figura 7. António Dacosta, Ilha, 1980-83, tinta acrílica e colagem sobre papel, 76,5 x 57,5 cm, inscrições: «A. Dacosta» [frente, canto inferior direito]. Nº inv. ADD118. Col. Manuel de Brito.

Esta obra torna-se um exemplo claro da importância da memória, no trabalho de António Dacosta. Enfatiza-se que a mesma foi feita estando o artista longe da sua ilha. Porém, notamos como a sua consciência deste lugar parecia tão viva, ao ponto de a obra aparentar ter sido feita de uma observação direta. Serve-nos aqui a fotografia tirada por Miguel Maduro-Dias, na ilha Terceira, a uma das vistas da fortaleza de São João Batista, para clarificar esta ideia (figura 8). Esta comparação entre as imagens visa provar aquilo que tem vindo a ser defendido: o impacto das paisagens da infância (neste caso insulares) e a repercussão que as mesmas têm no indivíduo.



Figura 8. Fotografia Ilhéu das Cabras visto do forte de São João Batista, 2014, Miguel Maduro-Dias.

Desdobrando este debate sobre a memória, destacamos igualmente a série "Memória", também desenvolvida entre 1980 e 1983. A pintura que escolhemos mencionar (figura 9) tem ao centro um triângulo isósceles, encontrando-se este isolado na composição. O mesmo está pintado de amarelo – todavia, noutras obras desta série encontramos uns semi-pintados e outros coloridos a verde.



Figura 9. António Dacosta, *Memória*, 1982-83, tinta acrílica sobre papel, 74,5 x 55,5 cm, inscrições: «A.Dacosta 82-83» [frente, canto inferior direito]. Col. privada.

Tal como António Dacosta explica numa carta a Rui Mário Gonçalves, nada surge por acaso e aquele mesmo triângulo remete para o alto da Memória, para o monumento erguido em Angra do Heroísmo, *Obelisco da Memória a D. Pedro IV* – pintado de amarelo e branco. Exatamente por Dacosta ter crescido perto do monumento, é que a imagem lhe estaria tão viva na memória. Como fez entender a propósito dessas pinturas: “não são coisas puramente abstratas” (GONÇALVES, 1983, p. 7).

Nesta década de 1980, em que encontramos um artista mais velho, compreendemos que este percorrer dos corredores da memória, torna-se muito significativo, com base nesta sequência de obras. Se em 1942, Dacosta pinta *A Festa* (figura 10), apresentando um cenário idílico, de certa forma lírico, com a presença das crianças e do bezerro, em primeiro plano, símbolos da pureza e inocência; em 1986 temos um conjunto de obras *Em Louvor de...* (figura 11), onde o artista explora o outro lado da tradição retratada em *A Festa*: o outro lado da tradição do Espírito Santo, ainda viva no arquipélago açoriano. Vemos que agora o artista pinta as carcaças dos bovinos, o depois da festa, a morte – recorrendo a uma paleta de tons ocre, remetendo para o elemento Terra, enfatizando a ideia de fim.



Figura 10. António Dacosta, *A Festa*, 1942, óleo sobre madeira, 81 x 100 cm, inscrições: «A. Dacosta 4» [frente, canto inferior esquerdo]. Nº inv. ADP31. Col. Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa.



Figura 11. Antônio Dacosta, (algumas das pinturas que integram da série) *Em Louvor De...* (1986). Tinta acrílica e colagem sobre papel vegetal sobre cartão, 40 x 34,8 cm. Nº inv. ADP227. Tinta acrílica e colagem sobre papel vegetal sobre cartão. 40 x 34,8 cm. Nº inv. ADP226. Tinta acrílica e colagem sobre papel vegetal sobre contraplacado. 40,5 x 66,5 cm Nº inv. ADP213. Col. Museu de Angra do Heroísmo.

Uma peça que consideramos ser a ideal para encerrar esta linha de pensamento é o esboço feito para o monumento que viria a ser erguido na sua cidade natal, já depois da sua morte, a pedido de amigos: o *Altar-Nave* “Em Louvor de...” (figura 12). A peça seria composta por um altar, com um mastro – para o famoso içar da bandeira vermelha – formalizando um espaço idealizado, que seria o palco da missa do Domingo de Espírito Santo, ativando-se a obra, pela intervenção do espectador, numa espécie de *performance* orientada.

O monumento foi inaugurado no ano de 1995, num domingo de Espírito Santo, misturando-se o evento, como testemunha Fernando Rosa Dias, “[...] com os festejos religiosos locais, acompanhado de palestras e de uma exposição de Dacosta em Angra. Todavia, devido a uma série de desentendimentos, a peça teve que sofrer uma intervenção, que acabaria por mudar, por completo, o propósito da mesma; como avançou Miriam Dacosta, «Era para ser um espaço vivo...»” (DIAS, 2016, p. 22).

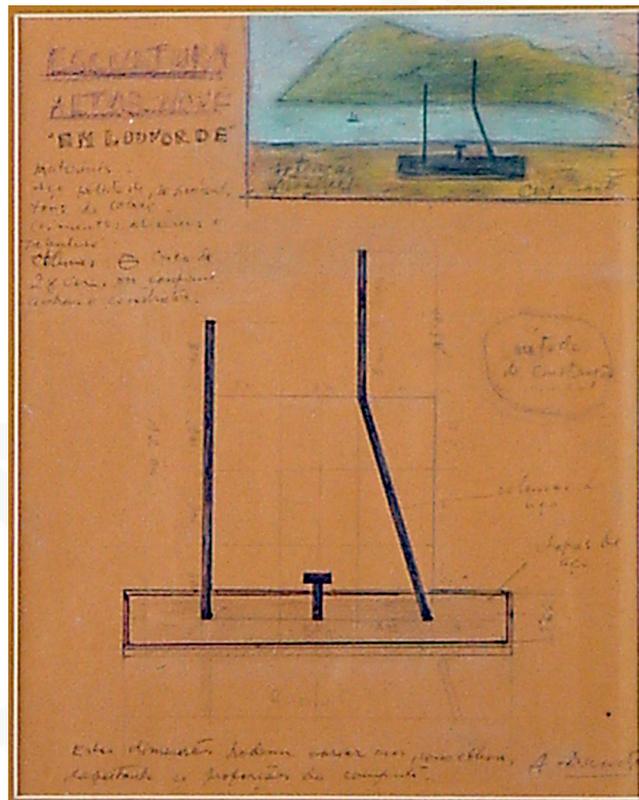


Figura 12. António Dacosta, Estudo para Altar Nave “Em Louvor de...”, 1988 (data atribuída), lápis e esferográfica sob papel, 34,5 x 25,5 cm, inscrições: «ESCULTURA ALTAR-NAVE “EM LOUVOR DE”» [frente, quadrante superior esquerdo] «Materiais: Aço polido de, se possível, tons de cobre. Cimento: alicerces e Tabuleiro. Colunas: [-] cerca de 28, ou conforme achar o construtor.» [frente, canto superior esquerdo] «Estas dimensões podem variar mas, como é óbvio, respeitando as proporções do conjunto.» [frente, margem inferior] «A. Dacosta» [frente, canto inferior direito]. N.º inv. ADD413. Col. Museu de Angra do Heroísmo (Inv. MAH_R.2006.4).

A intenção inicial, como apontado, era deste monumento servir de homenagem, por parte do artista, à sua cidade de Angra – aquela que em tempos servira de porto, feito de partidas e de chegadas. Foi desta mesma cidade que Dacosta embarcou, de navio, em direção a Lisboa. Como salienta Bernardo Pinto de Almeida, a respeito da componente simbólica desta peça: “este monumento guarda em si uma dupla memória: a da nave de uma igreja e a de uma nave de navegação” (ALMEIDA, 1995, p. 3-4).

Longe da mesma, mas sempre perto, a ilha constituía-se, para Dacosta, nas palavras de Álvaro de Oliveira como “[...] a ara ideal para a celebração de todos os rituais: os de festa, os de vida, os de partilha, os de amor, os de morte. [...] Dacosta, através da

sua mundividência, fá-la figurar como espaço mítico, utópico, interior, místico e também de solidão, de mirante, de desejos, de memórias” (OLIVEIRA, 2020, p. 17).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Verificou-se que, independentemente das balizas temporais-estilísticas que a História da Arte tem vindo a definir para a obra deste artista, o que se destaca é a relação com a geografia e a psique que o acompanharam ao longo da vida. Em suma, procurou-se mostrar a jornada de um açoriano, que foi estudar Belas-Artes para o continente português, e que teve acesso a novas vivências e convivências, as quais colocou em confronto com aquelas memórias que transportava.

Nunca negando os traços surrealistas – reforçados pela convivência de Dacosta com o próprio Breton e o grupo surrealista em Paris – visou-se reforçar a hipótese de que a açorianidade foi determinante na sua carreira artística. Assim, a corrente surrealista e tudo o que engloba (incluindo o estado de espírito específico), não foi apenas uma espécie de veículo, mas também um véu que se justapôs à gênese da condição insular de Dacosta.

Apesar do artista nunca ter voltado a fixar residência na ilha, esse facto não deve ser entendido como um sinónimo de rejeição do seu passado. Até porque, como o próprio explicou, foi necessária esta sua ausência da ilha para a pintar melhor. António Dacosta nunca desvalorizou a sua condição insular; muito pelo contrário, encarava-a como algo muito significativo.

A narrativa que nos é contada mediante o conjunto da sua obra, se não a dividirmos em fases independentes, é justamente esta: a sua relação com a ilha e a(s) forma(s) que o seu espírito escolheu e encontrou para representar a distância, a emigração, a religião e o paganismo, a que se junta a curiosidade, a nostalgia e uma certa tristeza, que marca o açoriano. Foi ao compreender essas mesmas idiossincrasias açorianas, justapondo-as com as *tendências* do seu tempo, que Dacosta desenvolveu a sua pintura e todas as restantes formas de arte que o ocuparam.

No seu discurso na II Bienal de Arte dos Açores e do Atlântico, que teve lugar em 1987, cujo tema foi “A Paisagem Revisitada”, sendo Dacosta homenageado com uma exposição na sua cidade natal, identificamos o seu claro carinho pela condição insular, a importância que essa teve para ele, bem como o interesse e consideração pelas gentes que na sua ilha habitavam.

Esse prémio seria para ele simbólico e maior do que ele mesmo, pois estava, a seu ver, a ser homenageado um açoriano – condição que considera anterior à de pintor: “Se assim não fora, se o seu alcance não excedesse a minha pessoa – e até os meus possíveis méritos de artista – confesso muito sinceramente que estar aqui agora me seria quase doloroso”. Dacosta adianta ainda:

Não sou eu quem é visado nesta cerimónia. Ou melhor, sou eu na figura de alguém que se antepõe à figura do pintor – assim uma espécie de marca de origem. Refiro-me à minha qualidade de Açoriano da Ilha Terceira. Investido nesta qualidade, que nos abrange a todos, sinto-me naturalmente mais reconfortado, mais desculpado perante mim mesmo. (FÉLIX, 1988, p. 29).

REFERÊNCIAS

- “Homenagem a António Dacosta”. 2ª Bienal de Arte dos Açores e Atlântico, *A União* (Suplemento “Quarto Crescente” n.º 174 – 28 nov. - 12 dez). Angra do Heroísmo, 1987, p. 5.
- ACCIAIUOLI, Margarida. *António Ferro, a vertigem da palavra: retórica, política e propaganda no* Estado Novo. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2013.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. «Uma ideia de António Dacosta. Em louvor da Vida – A riqueza de muitas leituras», com notas de António Dacosta; depoimentos de José Aurélio, Diogo Infante e Bernardo Pinto de Almeida. In: *Diário Insular*, Angra do Heroísmo – Açores, jun. 1995, p. 3-4.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *As sublimes súplicas*. Lisboa: Galeria 111, 1988.
- ÁVILA, Maria Jesús. *Surrealismo em Portugal 1934 – 1952*. Instituto Português de Museus; Junta de Extremadura – Consejería de Cultura. Lisboa; Badajoz, 2001.
- AVILLES, Maria João. «Artes Plásticas/Entrevista. António Dacosta: o regresso à pintura 25 anos depois». *Expresso* (Revista). Lisboa, 18 jun. 1983, p. 31-33R.

BRETON, André. Manifesto do Surrealismo, 1924. Transcrito por Alexandre de Linares.

Disponível:

[https://www.colegiodearquitetos.com.br/wpcontent/uploads/2017/03/Manifesto-de-](https://www.colegiodearquitetos.com.br/wpcontent/uploads/2017/03/Manifesto-de-breton.pdf)

[breton.pdf](https://www.colegiodearquitetos.com.br/wpcontent/uploads/2017/03/Manifesto-de-breton.pdf) <acesso em fevereiro 2023>.

BULLAR, Joseph, A Winter in the Azores; and Summer at the baths of the Furnas. London: John Van

Voorst, Paternoster Row, 1841.

CORREIA, Natália. *Descobri que Era Europeia: impressões de uma viagem à América*. Lisboa:

Ponto de Fuga, 2018.

DACOSTA, António. *Dacosta em Paris: textos de António Dacosta*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

DE CHIRICO, Giorgio. *Paroles d'artiste*. Lyon : Fage Editions, 2020.

DIAS, Fernando Rosa. *António Dacosta: a tentação mítica*. Lisboa: Secretaria Regional da Educação e Cultura: Direção Regional da Cultura: Faculdade De Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2016.

FÉLIX, Emanuel. *António Dacosta: esboço de um roteiro sentimental*. Angra do Heroísmo:

Secretaria Regional da Educação e Cultura: Direção Regional da Cultura, 1988.

FERRO, António. *Salazar: O homem e a sua obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade 1933.

FRANÇA, José-Augusto. *A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX: 1910-2000*. Lisboa: Livros Horizonte, 1991.

FREEDMAN, John. "Carl Jung: Face to Face" The John Freedman Interview – BBC.

Suíça, jun. de 1959. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ks9NR9KZeog>. Acesso em: 22 nov. 2022.

GONÇALVES, Rui Mário. «O reaparecimento de António Dacosta, pintor». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n.º 61, 21 jul. - 4 jul. 1983.

JOÃO, Isabel. "Identidade e autonomia". *Ler História 31: Açores: peças para um mosaico*, revista

semestral, n.º 31, 1996.

MELO, Assunção. *António Dacosta: A clarividência da saudade*. Açores: Secretaria Regional da

Educação e Cultura: Direção Regional da Cultura, 2014.

MOLINA, Cesar Antonio. “Mário Cesariny: do surrealismo não resta nada”. *Jornal de Letras Artes e Ideias*, n.º 398, 20 fev. 1990. «Del Surrealismo no queda nada...», de César Antonio Molina, foi publicada em primeira mão no jornal espanhol *Diario*, Culturas, n.º 236, 16 dez. 1989 (documento localizado no espólio de Cruzeiro Seixas, na Biblioteca Nacional – n38 cx 24 doc. n.º 1525)

NEMÉSIO, Vitorino. «Açorianidade». In: ALMEIDA, Onésimo T. (ed.). *A questão da literatura Açoriana*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1983, p. 32-34. Publicado originalmente em *Insula* (Ponta Delgada), 1932, n.º 7-8.

NEMÉSIO, Vitorino. *O açoriano e os Açores*. Porto: Renascença Portuguesa, 1929.

OLIVEIRA, Álamo. *Telas e cores*. Açores: Companhia das Ilhas, 2020.

SARAIVA, Tânia. *Pintores portugueses: António Dacosta*. Porto: QuidNovi, 2010.

VALÉRY, Paul. *A Liberdade do espírito*. Lisboa: Fulgor Quotidiano: Sr Teste Edições, 2020.