

ANTÓNIO PEDRO PINTOR

Abstract: António Pedro became interested, from fairly early on, in visual and mixed media expression, alongside literature and theatre. From the mid 1930s onwards, he produced a significant number of works (sketches, dimensional poems, invented objects, paintings, sculptures, ceramics) that were to have a significant impact on the artistic context in Portugal throughout the 1930s and 1940s. This article provides an overview of some of his most emblematic paintings, influenced to varying degrees by Surrealism or some aspects of it, and often characterized by subversive and oniric compositions. As such, it sheds light on the extent to which the pictorial imaginary of Pedro unavoidably distinguishes itself from the New State context.

António Pedro pintor existiu entre 1934 e 1948, durante quinze anos de actividade, em Lisboa, no Brasil e em Londres. Em 1930 ele co-organizara e apresentara em Lisboa uma grande “Exposição de Independentes” que definiu uma segunda geração modernista, ao mesmo tempo que confirmava, para além das polémicas que foram surgindo até ao final dos anos 20, uma nova situação estética que assumia já historicamente as suas responsabilidades contra uma situação académico-naturalista que do século XIX passara ao século “moderno”, na cultura e no gosto nacional, graças à sobrevivência profissional dos três principais pintores de então, Columbano, Malhoa e Reis, que só faleceram em 1929, 1933 e 1940. Em 1930, porém, António Pedro podia considerar que os tempos tinham mudado em Portugal e que os mais jovens pintores, Eloy e Júlio ou Sara Afonso e Botelho passavam já a ter, se não possibilidades profissionais num mercado extremamente restrito, um significativo lugar na arte portuguesa. E ao lado deles António Pedro veio a enfileirar como pintor – à parte, porém, nas suas opções estéticas que, em princípio dos anos 30, receberam directa influência parisiense.

Poeta juvenil já com sete volumes publicados, em 1935 ele editou em Paris *15 Poèmes au Hasard*, onde, em folhas soltas de várias cores, poesia escrita e poesia gráfica se sucediam, numa livre imaginação de composição plástica. Já então (1934), em Paris também, Pedro pintara *Le Crachat Embelli*, uma figura monstruosa com mistura de seios e de mãos – que serão um dos sinais constantes na

pintura do autor. Os poemas “dimensionais” que figuram nesse caderno de poemas do ano seguinte integram-se num movimento artístico em que Pedro participou, assinando, a par de Duchamp, Kandinsky, Delaunay, Picabia, Arp, Calder e Miró, entre outros, um manifesto (que em parte redigiu com o poeta Charles Sirato) que proclamava uma “interpenetração das artes até à Arte Cómica”, numa nova situação em que planos e espaços se redefiniam, passando à quarta dimensão matemática de Minkovsky, com “efeitos sensoriais dirigidos num espaço cósmico fechado” em que o homem “se transforma no centro e no sujeito da criação”. A literatura devia assim ser “dotada de uma expressão espacial”, com novas técnicas de imagem, numa “arte eléctrica” (Faria 27-30). Movimento efémero que pouco rasto deixou, ele levou, porém, António Pedro para uma situação extremamente inovadora na arte portuguesa em que, regressando de Paris onde expusera no Salon des Surindépendants¹ os seus “poèmes dimensionnels”, veio a ter uma posição de realçada e polémica vanguarda. No catálogo da Exposição dos Independentes, em 1930, ele escrevera em depoimento: “Gosto da pintura que vai além das coisas, ou daquela em que as coisas são mais do que elas mesmas”, “pintura do Inatingível” (“Manifesto do I Salão dos Independentes” 31), ou aquela que “recria em mundo o que nasceu num sonho”, como depois escreveu no poema *Casa de Campo* (9). Neste ano de 1938, Pedro publicou também, em *Onze Poemas Líricos de Exaltação*,² uma série de desenhos de grande animação física, com corpos em metamorfoses – sempre no caminho poético da metáfora ou seja da alteração do sentido das coisas em que a sua pintura vai realizar-se incansavelmente, durante mais de dez anos.

“Além das coisas”, “inatingível”, “sonho” originário – a explicação da pintura de António Pedro assim é oferecida, em suas chaves. Chaves que o surrealismo vai sistematizar, na sua fundamental independência.

Se, num “poème dimensionnel” de 1935 (Museu do Chiado, Lisboa), o pintor realizou as primeiras “abstractions géométriques” da arte portuguesa, esse caminho não teve seguimento na sua arte, que tal experiência, de “pintura das formas”, ele próprio declara que o deixava frio. O seu imaginário tem exigências antropomórficas, ou mesmo carnisais, nos monstros que põe em cena – e sempre em cena eles são postos, como num teatro virtual de sua vocação, até que o próprio teatro veio a satisfazer fisicamente os últimos vinte anos profissionais de António Pedro, entre 1948 e 1966, até à sua morte.

Em Janeiro de 1936, Pedro expôs pela primeira vez em Lisboa os seus “poèmes dimensionnels” num galeria de arte, a U.P., a primeira que abria em Lisboa, de sua iniciativa, onde expusera já, pela primeira vez também, quadros da jovem Maria Helena Vieira da Silva que, em Paris, havia de ser um dos grandes pintores da consciência moderna, exilada do seu país natal. Foi António Pedro quem a

1 Realizada no Parc des Expositions – Porte de Versailles, de 25 Outubro a 24 Novembro 1935.

2 Publicado numa revista de que entretanto se perdeu a memória. Estes poemas foram no entanto recentemente reproduzidos (Pedro, “Onze poemas líricos de exaltação e o folhetim”).

apresentou, sobre ela escrevendo sob o pseudónimo Cristóvão com que publicou e publicaria críticas de arte na imprensa – primeiro crítico a defender valores da modernidade em Portugal. E, com Vieira da Silva e seus amigos da exposição de 1930, exporia também nesse ano os seus primeiros quadros a óleo, num conjunto de “Artistas Modernos Independentes” (Casa Quintão)³ que se opunham ao salão com que, desde o ano anterior, sob a direcção de António Ferro, o novo Secretariado da Propaganda Nacional do regime ditatorial do Estado Novo de Salazar, ia pretender superintender a criação artística portuguesa mais ou menos opondo-se ao academismo ambiente. Primeira tentativa António Pedro então faria para a criação de um “Teatro Diferente”, sem sucesso possível no meio nacional.



Fig. 1 – *Sabat Dansa de Roda* (1936)

O principal quadro exposto em 1936 foi *Sabat Dansa de Roda* (Museu do Chiado, Lisboa) (fig. 1). Nele, quatro corpos ou troncos femininos encadeiam-se no espaço, soldando braços e seios, e as suas quatro cabeças calvas fitam-nos com espanto. A violência carnal desta pintura será o motor constante da obra de Pedro: uma violência sexuada e imediatamente sensível pela força de um sistema imagético original que não pôde deixar de fazer escândalo. E que faz deste quadro uma obra emblemática da pintura portuguesa da primeira metade do século XX.

3 Exposição que os artistas participantes dedicaram a Amadeo de Souza Cardoso, Santa-Ritta Pintor, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa.



Fig. 2 – *O Avejão Lírico* (1939)

Três anos mais tarde, e ao mesmo tempo que se batia polemicamente com a última reacção anti-moderna que o presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, então feudo académico, pretendeu desencadear (Pedro, *Grandezas e virtudes da Arte Moderna, resposta à agressão do sr. Ressano Garcia*), António Pedro executou e expôs o quadro *O Avejão Lírico* (coleção privada) (fig. 2), segunda obra essencial do pintor. Uma aventesma de grandes vestes vermelhas paira sobre a cidade nocturna, onde um par amoroso está solitário e perdido, e oferece-lhe, como que em salvação, uma delicada flor que segura numa mão, enquanto com a outra lhe aponta um dedo severo e fatídico, no negrume da cena. Na composição de um lirismo paradoxal, perdura uma ameaça transmutada. Na teatralidade da cena, a pintura de Pedro adquire a maturidade que lhe convém e o instala definitivamente na vanguarda da sua geração.

Do ano seguinte datam quatro obras da maior importância na pintura de António Pedro: *A Ilha do Cão; Calor, cantou um Galo; Paz Inquieta* (coleções privadas); e *Intervenção Romântica* (Fundação C. Gulbenkian, Lisboa). O primeiro quadro (fig. 3) constitui a mais significativa composição de Pedro, depois da magia do *Sabat* e do ameaçador mistério de *O Avejão Lírico*.



Fig. 3 – *A Ilha do Cão* (1940)

Ele tem, em certa medida, um lugar axial da sua obra. O palco teatral é imediatamente presente, neste areal à beira-mar, com um monte que se levanta ao fundo, sob um céu de nuvens baixas que se confunde com as águas escuras também. Uma mão, isolada, pousa no areal com uma pequena cabeça recortada por cima, ao lado de uma mulher-árvore nascendo do chão e prolongando um braço que aponta, e uma serpente que o segue, sem explicação desejável. No primeiro plano, um arco de pedra fecha a cena de um lado, deixando o espaço principal para o que nela mais conta, num realismo espantoso posto na luta de morte que se passa entre outras duas mulheres, nuas, na praia. Para ela aponta a mão que a árvore projecta, e nela tudo se decide num suspenso carnal e cruel, sem perdão possível para o viver humano assim inexorável. As grandes dimensões do quadro dão-lhe um peso certo ao seu instante de clímax poético de uma narrativa de que não podemos nem devemos conhecer as razões. *Calor, cantou um Galo* é também uma grande tela em que um homem e uma mulher nus se abraçam, ele por detrás, de corpo avermelhado, ela muito branca de pele e aparando o braço do homem que lhe aperta um seio. Com a outra mão, ele sujeita-lhe a cabeça, sem que nenhum olhar os reúna. Na composição há três elementos vivos, entre árvores de troncos nus: um galo que ao fundo canta, empoleirado no joelho do homem, e um gato negro que nos fita, como saindo do quadro e cuja cauda alçada meio esconde o púbis escuro da mulher, e três ou quatro moscas que pousam nos dois corpos ou esvoaçam em volta no calor que pesa sobre o silêncio total.

Na *Paz Inquieta*, outro casal se enlaça, a meio corpo. Ele tem um olho ferido e pendente, um riso cruel na boca arreganhada e, por detrás, sujeita o corpo deitada dela e prende-lhe a cabeça que, de

olhos semi-cerrados, morde uma perna do homem, que é de pau. O enquadramento é de um grande-plano cinematográfico em que só cabem as duas cabeças e o pouco dos dois corpos vestidos de escuro, contra um fundo escuro também e liso. De carnação, só as mãos dele e os rostos monstruosos de ambos, que parecem alheios à cena que encarnam com um violência física sem fim, por isso traduzindo a paz possível e terrivelmente inquietante.



Fig. 4 – *Intervenção Romântica* (1940)

A *Intervenção Romântica* (fig. 4) é um quadro mais espectacular, na complexidade da cena de guerra que conta, em narração explícita das suas partes. A guerra é a que nesse momento desabara sobre o mundo alheio ao país em que Pedro pintava, atento e angustiado perante o grande absurdo da História. É um cenário de planície, com colinas ao fundo e uma plataforma rochosa abruptamente cortada. O céu é liso, azul e claro, levemente anuviado sobre um solo ocre que, no primeiro plano da pintura se abre para um pequeno lago. Toda a cena tem sombras nitidamente projectadas pelas figuras que se agitam, diversamente. Quatro delas estão agrupadas, soldados armados que simultaneamente se matam, três em terra, com baionetas, um quarto tombado do céu em paraquedas, de pistola em punho. Há duas figuras mais, junto à água do lago, femininas: uma nua sem cabeça que abre longos braços sem mãos, outra com longo vestido branco que parece esvoaçar para mergulhar no lago. À ponta da plataforma, uma grande mão sai da terra, como se implorasse os céus onde adeja um homem nu com a própria cabeça nas mãos, figura pequena pela distância perspectivada. Mas o principal da composição é

a intervenção romântica de uma mulher nua montada num cavalo erguido sobre as patas, e que agita uma grande bandeira branca: o título do quadro assim parece justificar-se, como que inutilmente, porém, porque a figura verdadeiramente principal da composição é um grande pássaro negro, de asas abertas, que voeja sobre o total da cena, com uma imensa chave segura nas garras, deixando pender um placa redonda, não pode saber-se porquê, espécie de segredo de toda a cena na sua total ou fatal falta de sentido, por absurdo assim mostrado, de guerra e paz.

São ainda de 1940, ano particularmente fecundo: *Cena com um Enforcado* (coleção privada), que isso mesmo representa, posto perante um grande cavalo branco de patas erguidas e montado por uma espécie de anjo de grandes braços-asas, quando uma ave branca voeja rasa ao solo; *Lírico Entretém* (coleção privada) que se diria retrato de mulher, só de cabeça, chorando e delicadamente segurando um copo em que um passarinho vem beber água, já seguido por outro; *Natureza Assassinada* (coleção privada), pintado sobre uma natureza-morta vertical do século XIX, tem um soldado armado, cuja cabeça é uma mão, e que segura um nu de mulher num braço, outros dois se debatendo aos pés; *Nocturno* (coleção privada), paisagem de árvores que são esguios corpos de mulher, como flores de jarros brotando de um canto da composição; *Procissão do Inferno* (coleção privada), que sai, minúscula de uma grande igreja acastelada, sob um céu caliginoso; e *Da Minha Janela* (coleção privada), donde o pintor vê os areais da sua casa em Moledo do Minho, o monte de Santa Tecla e uma ilha a meio do mar, e, sobre toda a paisagem, uma figura de mulher nua adejando e apontado, como uma ameaça, para um casal de figuras minúsculas jogando nas dunas, onde, à sombra de uma árvore, ainda um pequeno nu emboca uma trombeta.

Este ano de 1940 foi fundamental na vida de pintor de António Pedro, com a grande exposição que realizou num local do Chiado, centro cultural de Lisboa. Participou também nessa exposição um jovem pintor, ainda escolar de Belas Artes, António Dacosta que então se revelou e iria ser, logo depois e já em anos 80, após um longo silêncio em Paris para onde emigrou em 1947, um dos maiores nomes da pintura portuguesa; e ainda expôs juntamente uma escultora inglesa de passagem por Lisboa, Pamela Boden. O carácter heterodoxo desta manifestação, com referência imediata ao surrealismo, que um breve texto citado de André Breton manifestava no pequeno catálogo, (*Casa Repe, Catálogo Ex Poem*) constituiu um espectáculo de escândalo artístico e intelectual, tanto mais que a exposição coincidia com o fim da magna Exposição do Mundo Português em que o regime do Estado Novo se comemorava no 8.º Centenário da Nação, e na qual António Pedro não tinha colaborado, ao invés de quase todos os artistas da sua geração, que o Secretariado da Propaganda Nacional apoiava. O discurso artístico que as dezasseis telas de Pedro (e as dez de Dacosta) propunham subvertia os mitos históricos nacionalistas. “A História de que se falava num e noutra lado não podia ser a mesma – nem o país dela, na sua realidade mais profunda, de sangue, suor e lágrimas que se adivinhavam já, na tragédia do mundo

ameaçado por males desencadeados. A ilha de paz que a Exposição do regime defendia, como razão da sua própria existência, era, na verdade, sítio de dor e de angústia” (França 29) que a pintura de Pedro (e a de Dacosta também) simbolizavam.

Após o encerramento da sua exposição, António Pedro partiu para o Brasil onde expôs, recebendo então críticas interessadas dos melhores nomes da intelectualidade do Rio e de São Paulo, o que não se verificava no seu próprio país. Em São Paulo, ele pintaria um dos seus mais significativos quadros, *Sentimento na Planície* (coleção privada) sobre o qual o poeta G. Ungaretti (então em São Paulo) largamente escreveu no catálogo (10, 12-14), entusiasmado por esta composição de grande teatralidade wagneriana, em que um casal se abraça à sombra ameaçante de um monstro alado de grandes asas e corpo de pau recortado, sob um céu vermelho de tempestade. De regresso do Brasil, no ano seguinte, António Pedro desenvolveu uma grande actividade literária e jornalística, mais do que pictórica. Ele publicou então o seu romance ilustrado *Apenas uma Narrativa* (já traduzido em francês e italiano) que é considerado como um dos grandes livros de ficção poética do século XX português,⁴ história animada e absurda que se articula e penetra com a lógica feroz das vivências oníricas.

Em 1942-43, Pedro publicou a revista *Variante*, de notável qualidade artística e colaborações originais, de que só saíram dois números, e, contratado em Novembro pela BBC, partiu para Londres em Janeiro de 1944; ali, debaixo do perigo constante dos bombardeamentos, manteve uma colaboração regular na rádio britânica onde foi “na hora própria a voz de todos os portugueses que não esqueceram a sua condição de europeus e cidadãos do mundo”, como escreveu o grande poeta Adolfo Casais Monteiro, dedicando-lhe a edição do poema *Europa* que Pedro lera ao microfone da BBC (Monteiro 9).⁵ Durante os dois anos que viveu em Londres, António Pedro não deixou de pintar, tendo participado nas actividades do Grupo Surrealista de Londres e vindo figurar, com quadros de Arp, Max Ernst, Miró, Magritte, Klee, Man Ray, Tanguy ou Picasso, na grande exposição “Surrealist Diversity”. Aquando do regresso a Portugal, foi preso na fronteira pela polícia política tendo sido libertado por intervenção da embaixada britânica, mas continuou a ser insultado por jornalistas do Estado Novo que, beneficiando de impunidade, lhe chamaram o “Lord Haw-Haw português”, acusando-o assim de traição à pátria que fizera parte do Eixo Berlim-Roma-Tóquio (“Lord Haw-Haw não foi enforcado” 1, 8).

Em 1946 e 1947, António Pedro participou na 1.^a e 2.^a Exposição Geral de Artes Plásticas, organizadas em Lisboa pelo Movimento de Unidade Democrática que se instituíra em oposição ao regime de Salazar, supondo chegado o momento de por fim à ditadura de tipo fascista que durava há vinte anos e então parecia abalada pela vitória das Democracias; o que se revelou ser ilusório perante as

4 Cf. José-Augusto França à 2.^a e 3.^as edições de *Apenas uma narrativa*, editadas respectivamente pela Estampa em 1978 e pela Quasi em 2007.

5 A leitura do poema aconteceu a 23 de Maio de 1945 na transmissão da BBC para Portugal.

opções americanas da Guerra Fria. Estas exposições tiveram, porém, grande impacto, com intervenções da polícia política e apreensões de quadros, em 1947. No ano anterior, Pedro expusera cinco telas de 1943, *Poeta* (desaparecido), *Nú num Divã com Gula* e *Tríptico Solto de Moledo* (coleções privadas). O primeiro quadro representa um nu deitado sobre fundo vermelho, num curioso recorte formal, e a gula do título vem da rara sensualidade que a pintura exala. O tríptico retoma a paisagem já encenada, num sítio da vida do pintor, com o mar no horizonte da praia em que coisas estranhas se passam, figuras de mulheres correndo, meio monstruosas, ou um tronco de árvore com um seio incorporado – que vem de uma antiga experiência parisiense de Pedro, com o poeta Camille Bryen. Não foi então exposto *Auto-retrato Nu com uma Joia* (coleção privada), do mesmo ano, em que o pintor se representa em busto, enleado de heras, uma grande joia barroca fixada no peito e uma bola de cristal, ou um espelho na mão, enviando reflexos. Em 1947, Pedro enviou para o mesmo “salon” *Encontro à Beira da Angústia* (coleção privada) e *Rapto na Paisagem Povoada* (Fundação C. Gulbenkian, Lisboa). No primeiro quadro, duas mulheres nuas rodeiam um escorchado anatómico numa expectativa dolorosamente atenta; mas é a outra composição (fig. 5) que assume uma significação maior na obra inteira de Pedro, suma de vinte anos de pintura, onde agrupou, numa vasta com-encenação, elementos variados que de outros quadros lhe vêm, como o avejão lírico de 1939, e as árvores-corpos de 1940, numa paisagem sempre de beira-mar, cujo primeiro plano é ocupado por um grupo adaptado do *Rapto das Filhas de Leucipo*, de Rubens, o pintor favorito do autor, com monstros boshianos a substituírem os cavaleiros originais.



Fig. 5 - *Rapto na Paisagem Povoada* (1946)

Trata-se, iconograficamente, e moralmente também, do “quadro total” de António Pedro, espécie de testamento do seu imaginário, junto em despedida de pintor – como num *Dicionário Prático Ilustrado* deixou prometido, em páginas inéditas e só num excerto publicadas, em 1956 (*“Algumas páginas do Dicionário Prático Ilustrado de António Pedro”* 12-14). Desse *Dicionário* fazia parte uma imagem de caranguejo que, em 1946 também, foi motivo central de uma pintura de nu (fig. 6), entre pombos voejando, num tratamento académico, em que o crustáceo ocupa o centro da composição cobrindo o púbis da figura sentada (sem título, perdido, aparecido em 2010, colecção privada).



Fig. 6 – (sem título, 1946)

O tratamento propositadamente académico da figura, com meios pictóricos que o pintor dominava mal, já patente no *Encontro* desse mesmo ano, veio a ser o propósito do último quadro que António Pedro executou (e deixou inacabado) em 1948, o *Amanhecer das Virgens* (coleção privada) apresentado em Janeiro, em 1949, na exposição do Grupo Surrealista de Lisboa, única que se realizou. Três grandes nus se alçam na composição, um deles com o ventre de cristal, a cabeleira em chamas, outro com a cabeça substituída por uma mão, e grandes asas no dorso. Tendo sido elemento determinante na formação do efémero grupo lisboeta, António Pedro abandonou então a pintura, passando a dedicar-se ao teatro e, durante breve tempo, à fabricação de cerâmicas e porcelanas numa pequena oficina que criou em sua casa de Moledo do Minho, para a qual resolveu retirar-se em 1949, e onde, escrevendo sempre e indo ao Porto dirigir o “Teatro Experimental” que fundou, veio a falecer em 1966.

Em 1953 a Galeria Março (única existente então em Lisboa, sob a direcção de José-Augusto

França) organizou uma retrospectiva de António Pedro, e uma grande exposição da sua pintura foi realizada (por J. A. França) em 1979 na Fundação C. Gulbenkian em Lisboa e no Porto (Museu Soares dos Reis). A estas seguiram-se outras apresentadas na Biblioteca Nacional de Lisboa (desenhos e manuscritos) em 1980, no Museu do Chiado (desenhos) em 1990, no Museu de Tomar (pintura) em 2001 e em Caminha (cidade vizinha de Moledo do Minho), comemorando o centenário do artista, em 2009 (por P. Lapa).

No Museu de Tomar encontram-se duas esculturas de António Pedro (doação de J. A. França), passadas ao bronze, figuras monstruosas, impantes e agressivas, bem inéditas na escultura portuguesa contemporânea. Realizadas cerca de 1952, são peças únicas na obra do artista. A sua tensão vem do universo da pintura e vai para o do teatro, ligando duas das práticas estéticas preferidas de Pedro.

Para rematar, salientemos uma vez mais o experimentalismo que atravessa as suas obras referindo, pela sua originalidade, o *Aparelho Metafísico de Meditação* (Lisboa, 1935, Museu do Chiado). Sobre ele escreveu o próprio artista:

Andei em tempos interessado (1934-35) nas correspondências espaciais da expressão verbal. Das várias experiências feitas nesse sentido, a mais sensacional foi, sem dúvida, a realização dum aparelho metafísico a que chamei de Meditação. Consiste essencialmente na aplicação da descoberta da circularidade da frase 'DEUS FEZ O HOMEM', que pode, conseqüentemente, ler-se das três maneiras seguintes: 1) DEUS FEZ O HOMEM, 2) FEZ O HOMEM DEUS, 3) O HOMEM DEUS FEZ Todos os pontos de partida da especulação teológica ou anti-teológica se invalidam mutuamente, mercê da simples redução dum conceito abstracto (metafísico) a uma forma abstrata (neste caso o círculo) que lhe é correspondente (*“Algumas páginas do Dicionário Prático Ilustrado de António Pedro”* 14).

Trata-se, na verdade, de um problema de “sintaxe distributiva” abordado mais tarde pelos linguistas. O uso da frase em português leva, porém, a significações opostas, quando o sujeito passa a complemento directo e vice-versa; daí o carácter “metafísico” do aparelho.

Com o *Aparelho Metafísico de Meditação*, que se situa no início da sua criação artística, António Pedro imprimiu a esta, na sua totalidade, um carácter lúdico e sur-real que, no domínio do maginário poético, mantém a necessária indefinição para comunicar “Liberté couleur d'Homme” (a Liberdade é cor de Homem) (Breton 63).

Obras citadas

Breton, André. *Clair de terre*. Paris: Gallimard, 1966.

Casa Quintão. *Catálogo da I Exposição dos artistas modernos independentes: nas salas da casa Quintão de 15 a 30 de Junho de 1936*. Lisboa: Casa Quintão, 1936.

- Casa Repe. *Catálogo Ex Poem: escultura e pintura, 11 a 23 de Novembro de 1940*. Lisboa: Casa Repe, 1940.
- Faria, Dutra. *De Marinetti aos Dimensionistas: conferência lida na I Exposição dos Artistas Modernos Independentes, em 20 de Junho de 1936*. Lisboa: Império, 1936.
- França, José-Augusto. *O Essencial sobre António Pedro*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2007.
- “Lord Haw-Haw não foi enforcado.” *Jornal Vitória* 8 Janeiro 1946: 1, 8.
- Monteiro, Adolfo Casais. *Europa*. Lisboa: Confluência, 1949.
- Pedro, António. “Algumas páginas do Dicionário Prático Ilustrado de António Pedro.” *Pentacórnio* (1956): 12-14.
- . *Casa de campo*. N.p.: n.p., 1938.
- . *Grandezza e virtudes da Arte Moderna, resposta à agressão do sr. Ressano Garcia*. Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, 1939.
- . “Manifesto do I Salão dos Independentes.” *Cancioneiro do I Salão Dos Independentes*. Lisboa: n.p., 1930.
N. pag.
- . “Onze poemas líricos de exaltação e o folhetim.” *Cadernos – Centro de estudos do Surrealismo da Fundação Cupertino de Miranda* 10 (2011)
- Sena, Jorge de. “.” *Tetracórnio* (1955): 73.
- Ungaretti, Giuseppe. “António Pedro.” *António Pedro 1909-1966*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979. 10, 12-14.