

Amadeo de Souza-Cardoso – Au delà des dyctomies

HELENA DE FREITAS*

Neste ciclo “As Cidades de Amadeo”, recupero uma citação do escritor português Eça de Queirós no seu romance, *A cidade e as serras*:

Na Cidade perdeu ele [o Homem] a força e beleza harmoniosa do corpo, e se tornou esse ser ressequido e escanifrado ou obeso e afogado em unto, de ossos moles como trapos, de nervos trémulos como arames, com cangalhas, com chinós, com dentaduras de chumbo, sem sangue, sem febra, sem viço, torto, corcunda [...].

O romance publicado em 1901, é um padrão da sociedade portuguesa do início do século e sinal desta dicotomia, entre um país maioritariamente rural, pobre (as serras) e a projecção do seu horizonte cosmopolita, focado na cidade de Paris, (a cidade) para onde alguns privilegiados partiam (1º ciclo de imigração portuguesa laboral para França só teve início a partir de 18). O título e o conteúdo deste romance reúnem o fundamental desta dicotomia que, como em todas, opõe 2 elementos opostos.

Jacinto, de família portuguesa exilada em França, o personagem principal desta história sai de Paris, centro cosmopolita e vai para Portugal na alegria de reencontrar os verdadeiros valores locais. A citação ilustra este espírito e propósito.

Amadeo toma esta mesma direcção, mas em sentido contrário. Parte para Paris (em 1906, 5 anos depois da publicação deste livro, no dia em que completa 19 anos) motivado pela vontade de se posicionar no centro de todos os debates artísticos. Para a sua família, ele partia para estudar Arquitectura, donde rapidamente se afastou, para se iniciar numa fulgurante carreira de artista plástico. A obra e a biografia de Amadeo são conhecidas do público francês. Em 2016 uma exposição do artista

* Curadora sénior, Fundação Calouste Gulbenkian.

português foi apresentada pela Fundação Gulbenkian nas salas do Grand Palais. Exactamente no mesmo espaço onde Amadeo expôs uma última vez em Paris em 1912 (e este é um dado a reter, como veremos). Em traços muito gerais darei alguns dos tópicos biográficos fundamentais para a contextualização:

O tempo de vida de Souza-Cardoso foi curto e intenso e dele se disse que foi a «primeira descoberta de Portugal na Europa do século XX» (Almada Negreiros).

Trato portanto de um artista português, com um percurso em vida, central e europeu. Nasceu em 1887 em Manhufe, numa aldeia do Norte de Portugal e morreu precocemente em Espinho, vítima não da guerra, mas da gripe pneumónica, em 1918. Morto precocemente e no auge de um processo criativo fulgurante, o seu desaparecimento abrupto marcou para sempre a evolução da arte moderna portuguesa, o seu esquecimento e silenciamento durante o longo período da ditadura fascista em Portugal, condicionou o percurso internacional de consagração do artista.

Detectam-se dois arcos temporais decisivos no seu percurso artístico. O tempo de Paris (1906-1914) e o regresso a Manhufe, a sua aldeia natal no norte de Portugal (1914-1918). *Neste período de pouco mais de uma década, o artista vive entre estes dois mundos, permanentemente insatisfeito, e em constante instabilidade geográfica.*

Em Paris, centro eufórico de todas as rupturas, orienta a sua curiosidade para os artistas que rompem com os cânones convencionais. Amadeo foi também autor dessas rupturas, e rapidamente entrou no circuito internacional desenvolvendo um *diálogo criativo, crítico e não epigonal* com os seus companheiros de trabalho: Modigliani, Brancusi, Archipenko, o casal Delaunay, Otto Freundlich, Boccioni, Apollinaire, entre outros, criando redes com agentes artísticos, editores ou curadores como Walter Pach, Wilhelm Niemeyer, Ludwig Neitzel, Herwalth Walden, ou Adolf Basler. Em 1908, quando se instala na Cité Falguière (Montparnasse), relaciona-se particularmente com alguns que, como ele, se encontram à margem dos movimentos programáticos, como Modigliani ou Brancusi. Este proclamava então «Nous en avons assez des académies cubistes et futuristes: laboratoires d'idées formelles»¹.

1 S. FAUCHEREAU, *Sur les pas de Brancusi*, Hermann, Paris 2016.

Amadeo inscreve-se plenamente no espírito e nas práticas das vanguardas: utiliza a imprensa e também a partir dela projecta a sua própria imagem, fazendo um álbum, *XX Dessins*, verdadeiro *portfolio* que cuidadosamente e com muita disciplina vai colocar nos principais canais de difusão: em Portugal e em França, mas também em Espanha, Itália, Alemanha, EUA, Canadá e Inglaterra – Esta vasta e cuidada operação só pode ser interpretada como uma estratégia premeditada da sua afirmação, como autor.

Nos anos 1911, 12 e 13, aqueles em que se concretizaram as grandes manifestações colectivas dessa profunda revolução, Amadeo participou nessas exposições, e foi imediatamente reconhecido como fazendo parte dela, como os Salons de Paris (1911-1912), o Erster Deutscher Herbstsalon, de Herwald Walden organizado pela galeria Der Sturm, Berlim (1913) a convite do casal Delaunay, e o Armory Show (1913), pela mão do seu grande amigo e protector, Walter Pach. Sobre este grande acontecimento de arte internacional Amadeo é referenciado como o artista com assinalável êxito crítico e de mercado tendo vendido 7 das suas 8 obras apresentadas, algumas delas hoje presentes em museus americanos, como o Art Institute of Chicago.

A estas duas grandes últimas exposições que refiro, na Alemanha e nos EUA, junto outras que sinalizam uma tomada de posição do artista no diálogo das vanguardas internacionais e que o posicionam com clareza nesse debate.

Amadeo expõe no *London Salon*, em Londres (em 1914), e em Hamburgo, na Escola de Artes e Ofícios, a partir de uma rede de contactos que o ligou a Wilhelm Niemeyer (secretário do Sonderbundaustellung em Colónia) através do seu amigo Otto Freundlich. Um novo mapa expositivo apresenta-se para Amadeo, na Europa Central e na América. E sinalizo um dado biográfico importante: a partir do Salão de Outono de 1912, não há registo de mais nenhuma exposição do artista em Paris, o que é um facto interpretável.

Amadeo, artista atento e informado, a par de todas estas discussões que atravessavam as vanguardas do seu tempo, assume o desvio: «Le tout Paris ne m'enthousiasme pas, je ne le trouve même assez inspirade. Je pense avoir finalement bien fait de n'avoir rien envoyé pour le Salon d'Automne».

Uma vez instalado em Portugal (para onde viajou para se casar e onde foi surpreendido pela guerra no verão de 1914) desenvolve um vocabulário temático de grande originalidade e que resiste a essa polémica dicotómica entre um sentimento nacional e cosmopolita, avançando para um *modelo de fusão misto, híbrido e inclassificável*. Para lá das discussões dos movimentos, das escolas, rejeitando-as vigorosamente (as suas declarações são claras: *les écoles sont mortes*) e afirmando a sua profunda individualidade. Com isso, construiu a sua marca reivindicando a sua diferença, a sua força, naquilo que virá também a ser a sua fraqueza. Só em Portugal Amadeo entrou numa convivência (nacional) com o grupo chamado “futurista” português, depois das logradas e frustrantes experiências com a Corporation Nouvelle, imediatamente anteriores (e também com alguma distância, que era também a distância geográfica de quem vivia e trabalhava intensamente numa aldeia a mais de 80 km de Vila do Conde e a quase 400 km da longínqua da capital lisboeta, onde quase tudo se passava).

A sua obra *jovem*, esquivia a escolas e a definições, em consciente negação dos “ismos” do seu tempo, heterodoxa e experimental por natureza, imprevisível nas suas deslocções, está longe de percorrer um caminho de linearidade. Ele afirma-o:

Tenho progredido consideravelmente. Nada tem que ver a minha maneira de sentir e compreender com futuristas ou cubistas e se alguma coisa tem, é a justificação do contrário... o futurismo é um truc charlatão sem sensibilidade nem cérebro, camelote do cubismo; o cubismo uma caligrafia mental e literária. Sobre coisas de arte, trabalho. E sobre isto nada tenho a dizer porque me parece que cada vez me ignoro mais a mim mesmo. (carta ao tio Francisco em 1913)

Le Saut du Lapin (1911) pintura que o artista apresentou no *Armory Show* adapta-se à sua identidade: a imagem do animal que em fuga dos predadores, salta em Zig-zag, em movimentos inesperados, em caminhos de desvio e de demarcação pessoal. A sua paleta forte e inconfundível, a expressão do movimento e da velocidade, a liberdade temática, assim como a utilização de signos gráficos preferenciais, (como os círculos que a atravessam desde 1911 e que apresentam múltiplas variáveis à medida que o artista progride e inicia novas etapas experimentais, mas que são

constantes e identificáveis) são características próprias de um autor que tem consciência da sua “*marca*” e do modo como a quer comunicar.

O lugar de partida

O lugar de partida (a pequena aldeia de Manhufe no Norte de Portugal) é a primeira marca de identidade do artista e persiste como *matriz* ao longo das múltiplas etapas do seu trabalho. Mas “lugar” não é aqui apenas paisagem ou representação da natureza; antes engloba aquilo que Amadeo considerava, em simultâneo, ser sua pertença: a paisagem natural mas também a cultural. E foi sobre ela que exerceu uma acção transformadora, sobre o que poderia ser um conjunto de signos conservadores e imutáveis: montanhas e objectos quotidianos, letras de canções e bonecas populares, instrumentos musicais regionais, castelos imaginados e interiores domésticos familiares, bosques e tipologias humanas locais.

Estes elementos são representados segundo soluções estilísticas marcadas pelo hibridismo cubista, futurista, órfico e expressionista que percorre a sua obra. Amadeo incorpora os elementos do mundo rural e familiar e os elementos característicos do mundo moderno numa mesma dinâmica e, sem hierarquia explícita, atinge um momento em que *cruza* o lugar de origem com a vertigem (do mundo moderno) das máquinas, dos manequins mecânicos, dos fios de telégrafo e telefone, das lâmpadas eléctricas e reclames publicitários, das emissões de rádio, das azenhas, dos perfumes, do champagne...

Urbano por vontade e determinação, a verdade é que o artista se mantém ligado ao movimento ondulatório das suas montanhas, que repetidamente pinta e que servem de “fundo” a obras de muitas das fases. E é exactamente sobre estas montanhas que se faz auto-representar, vestido de pintor em pose “grecuiana” (El Greco)².

Na correspondência que trocou com a sua mulher, a paisagem natal é o tema mais sensível: «a cada passo parávamos maravilhados com a beleza grandiosa deste país gigante. As montanhas têm um estilo de linhas que

2 El Greco, *Caballero de la mano en el pecho*, 1578-1580. É relevante a realização no mesmo período do Retrato de Paul Alexandre (1913) feito por Amedeo Modigliani.



Figura 1. *Canção popular e o passaro do Brasil* (c. 1916). Centro de Arte Moderna (FCG), Lisboa.
Imagem: Wikiart (domínio público)



Figura 2. *Canção popular a Russa e o Figaro* (c. 1916). Centro de Arte Moderna (FCG), Lisboa.
Imagem: Wikiart (domínio público)

dá vontade de lhes passar a mão pelo dorso»³. Mas a cabeça orienta-lhe o destino para o centro do mundo, Paris: «Aqui respira-se, em Portugal abafa-se», escreve à sua irmã.

E assim voltamos à questão por onde iniciei esta conversa, a *cidade e as serras*, e à questão inscrita no título desta comunicação, de uma condição dicotômica de onde o artista português se vai desviar, acabando por construir na última fase da sua obra um percurso invulgar e inovador no contexto das vanguardas internacionais.

Amadeo de Souza-Cardoso oferece-se deste modo aos historiadores de arte internacionais como um autor privilegiado para o estudo da *história conectada*, desenvolvida por Béatrice Joyeux-Prunel⁴; um artista com um percurso intenso entre Paris e uma pequena aldeia no norte do seu país, e que a dado momento do seu percurso, exactamente no momento do seu regresso definitivo a Portugal, e em perda dos seus referentes cosmopolitas, constrói a parte mais importante do seu trabalho, avançando num modelo fusional entre centro e periferia.

*

Debrucemo-nos sobre algumas pinturas.

Duas obras (quase gémeas) de c. 1916, *Canção popular e o passaro do Brazil*, e *Canção popular a Russa e o Figaro*, são interessantes para nos lançar neste exercício do olhar: sobre uma mesma paisagem claramente local, de intenso cromatismo solar, destaca-se uma personagem-*poupée* (recolhida nos mercados populares do Norte de Portugal), rodeada de elementos de arquitetura regional, janelas e portas e de potes de cerâmica tradicional. Ambas apresentam o mesmo cenário, os mesmos elementos constitutivos (próximo e distante das obras realizadas por Sonia e Robert Delaunay em Portugal, como sabemos). Mas em cada uma delas, ao canto superior esquerdo, a palavra inscrita sinaliza uma geografia diferente: *O Dia*, jornal português, o *Figaro*, jornal francês. Amadeo incorpora sobre as suas pinturas os sinais decisivos desta fusão.

3 Carta de Amadeo a Lucie. Manhufe, [1910]. Biblioteca de Arte, FCG, ASC 12/15.

4 B. JOYEUX-PRUNEL, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*, Gallimard, Paris 2017.



Figura 3. *Sem título (Entrada)* (c. 1917).
Centro de Arte Moderna (FCG), Lisboa.
Imagem: Wikiart (domínio público).



Figura 4. *Título desconhecido (Brut 300)* (c. 1917). Centro de Arte Moderna (FCG), Lisboa.
Imagem: Wikiart (domínio público).

Tomemos duas outras pinturas que integram a última série de trabalhos do artista, identificadas como *Entrada* e *Brut 300*, datáveis de 1917 e que correspondem à sua fase mais complexa, síntese de muitas das suas experiências e previsível ponto de partida para outras. Exasperado pelo sempre adiado regresso a Paris, que várias vezes anuncia, Amadeo concentra toda a sua energia na construção desta série fulgurante, no lugar isolado de Manhufe, onde poderia ter ficado perigosamente refém da inércia local, longe das vanguardas internacionais. Amadeo é muito claro nesse desejo de regressar a Paris, que permanentemente evoca nas cartas aos seus amigos. Numa carta a Walter Pach afirma em 1916: «Mas quanto ao resto é como se eu estivesse em Paris, pois conto partir, o mais tardar a 3 de janeiro – o mais tardar! –» (na verdade só regressou em 2016, 1 século depois).

A associação destas 2 pinturas justifica-se pela evidência da sua conexão (estrutural e iconográfica) à imagem de uma *maquete de trabalho* (de que só conhecemos por reprodução fotográfica) que serviu genericamente de matriz referencial para o conjunto desta série. A partir deste arquivo de imagens o artista serviu-se dos elementos, de naturezas e proveniências muito diversas, que combinou e recombina sem hierarquia explícita. A inclinação objectual do artista fica aqui claramente exposta, onde podemos encontrar uma amálgama organizada de objectos, alguns de origem local, como os fragmentos de tecidos, a pandeireta, as bonecas populares e outros elementos trazidos de um mundo distante, como as colagens de jornais (*La Correspondencia*, jornal espanhol) a publicidade às lâmpadas *Wotan*, a referência a um champagne (qualidade e volume) *BRUT 300*, para além da sobreposição de planos de múltiplos *pochoirs*, de instrumentos musicais, palavras (localizáveis em muitas outras obras) e ainda fios presos por pregos (na forma de zig-zag) facilmente manipuláveis durante o processo de composição. Amadeo transpõe para a tela a expressão física de todos estes elementos, numa gestão pessoal de soluções do cubismo sintético, construindo um modelo plástico e temático singular.

Este pequeno mundo de fragmentos corresponde também à imagem múltipla do artista, que reivindica a pluralidade de todos os movimentos, ao mesmo tempo que rejeita a ideia de uma escola. Multiplicidade também nos modos de fazer e nas técnicas utilizadas, na profusão dos materiais, texturas e das colagens. E ainda na capacidade de mistura e de simulacros, como os *trompe l'œil* de pintura a imitar colagens, (os frutos ou os fósforos

em *Entrada*) misturados com verdadeiras colagens de objectos, como os espelhos ou os ganchos de cabelo, num exercício de liberdade indisciplinada face às regras e metodologias artísticas conhecidas.

As obras finais de Amadeo resistem a leituras classificativas, a narrativas fechadas, também porque cada signo se abre a múltiplos significados. O artista cria um jogo de polissemias coincidente com a leitura que faz de si mesmo («Eu tenho mais fases que a lua», diz em carta a Lucie, sua mulher, em 10).

A minha contribuição para este debate insere-se na convicção de que a sua obra só poderá ser compreendida nessa pluralidade, que o próprio artista incorpora e que a recepção crítica e interpretativa da sua obra tem vindo a testemunhar. Ou seja, estou certa de que no seu processo criativo, Amadeo abre, também para si próprio, uma multiplicidade de sentidos e de significados. Defendo por isso uma linha interpretativa da obra de Amadeo mais expansiva que unívoca.

Entrada oferece uma profusão de signos que tem conduzido os historiadores a leituras múltiplas e divergentes. A palavra “entrada” surge como legenda incorporada e convoca a sua descodificação, certamente premeditada pelo artista num jogo críptico com o observador, e tem sido alvo de várias interpretações, como por exemplo, sinalética de praça de touros⁵, entrada num teatro⁶, ou a entrada de Portugal na 1ª GG⁷. O carácter polissémico destes signos e as múltiplas pistas que sugere inviabilizam qualquer clareza narrativa que o artista não queria introduzir, substituindo-a pelos valores sensoriais de todos os elementos representados (e aqui recupero a tese de Rui Mário Gonçalves e de Marta Soares na ligação ao sensacionismo de Fernando Pessoa), num sistema preferencialmente alógico, de memória futurista: «Nós traduzimos e sentimos como belezas idênticas os perfumes, os sons, as visões da natureza ou as fantasias sem limites do nosso cérebro»⁸, presentes na sugestão de sabor dos frutos, no som dos instrumentos musicais ou na variabilidade do tacto das diferentes matérias e texturas pigmentadas.

5 Rui Mário Gonçalves.

6 Rui Afonso.

7 Joana Cunha Leal.

8 *Jornal de Coimbra*, 21 de Dezembro de 1916, p. 1 (entrevista de João Fortunato de Sousa Fonseca «O futurismo em Lisboa – Falando com Amadeu de Sousa Cardoso»).

O artista reclama para a sua obra uma ambição totalizadora, como o écran de um mundo sonhado, que *Entrada* facilmente nos traduz: «Que belo quadro seria se eu conseguisse projectar sobre um écran, ao mesmo tempo, toda a iluminação eléctrica, todos os anúncios luminosos, todos os automóveis que passam com uma enorme garrafa de champagne ou anúncios de chat noir, numa grande capital do mundo»⁹.

Na verdade, e se olharmos bem para esta pintura do ponto de vista da sua percepção sensorial e interpretativa, não existe neste alinhamento de signos nenhuma mensagem clara capaz de convocar uma narrativa simples e coerente.

Mas há dados objectivos nos objectos representados. O conjunto de signos que *Entrada* nos dá, remete não só para esse mundo cosmopolita, visível na nomeação gráfica do champagne, nas violas, na representação publicitária da lâmpada *Wotan* e no ambiente dado pelo foco de luz que irradia do centro da composição, mas também e em total fusão, para o seu universo local, intenso de cor e de luz, nos tecidos, nos frutos, nos insectos inscritos em discos cromáticos, ou na chaminé do ferro de engomar, prosaico objecto da sua casa de Manhufe. Na verdade, o seu sistema de referências combina as imagens de um mundo urbano ao qual intensamente desejava regressar, com os objectos locais que o cercam, e que corresponde afinal aos dois lugares a que pertence.

BRUT 300 TSF, oferece um idêntico sistema de fusão. Ao centro encontra-se a forma circular de uma pandeireta popular, dinamizadora de toda a composição, que se articula com os planos desconstruídos de violas (*pochoirs*). Identificam-se algumas palavras convocadoras dos ecos da cidade ou do mundo moderno: de novo o artista inscreve em pochoir as palavras (*Brut 300*), e ainda a provável alusão à telegrafia sem fios, TSF (reconhece-se a frase *par fil special* também presente na maquete) e, através de uma marca publicitária, inscreve uma memória de Paris, comum na época: *Eclipse* é o nome de uma pomada para sapatos (*cirage à la cire*) e a sua publicidade no início do século XX cobria, como muitas outras marcas, as paredes dos prédios desta cidade. Amadeo foi sensível a esta animação urbana (Uma antiga parede recuperada e restaurada no

9 *Ibidem.*

Boulevard des Batignoles pode servir-nos de referência, assim como o filme publicitário de Meliès sobre este mesmo produto).

Uma pequena colagem, apresentada pela 1ª vez no Grand Palais, em 2016 recentemente descoberta no espólio familiar, *Sem título (McCall's)*, é uma peça tardia e isolada no conjunto do seu trabalho, que podemos datar entre 1917 e 1918, dada a existência de fragmentos de materiais gráficos que publicou em 1917.

Trata-se de uma *assemblage* de pequenos papéis impressos de natureza diversa, colados sobre cartão (com algumas intervenções de cor feitos pelo artista), numa composição dinamizada por ritmos de planos fragmentados, em que a ausência de expressão pictórica não diminui o sentimento de reconhecimento da identidade do seu autor¹⁰. São vários os objectos reconhecíveis, sendo particularmente expressivas as sobreposições de violas, em sucessivos planos cromáticos e formais (de uma representação “naturalista” à abstracção cubo-futurista), a recordar alguns dos seus *pochoirs*. Para além das violas, vemos colagens de pernas femininas entrelaçadas, o vislumbre de várias peças de rendas, em evocação clara e generalizada de ambientes femininos¹¹ onde a publicidade à máquina de costura “Singer”, num plano igualmente destacado, faz ainda um jogo compositivo importante, com a letra *S* a lembrar outras das suas recorrentes soluções dinâmicas.

Amadeo escolhe e destaca, em cores e formatos diferenciados, as palavras que nos conduzem à primeira identificação deste trabalho: desde logo a alusão à publicidade da revista mensal americana de moda feminina, *McCall's* (1873-2002), magazine que conquistou enorme popularidade no século XX. Em destaque vemos as palavras *Mc* / “*Call's, this, year, “You can”* em lettering laranja, mas também *Woman* sobre fundo azul e, mais discretas, mas perfeitamente enquadradas e igualmente intencionais, as palavras: *fully, popularity, fashion, favorably...*

Esta selecção cruza-se com a existência de materiais promocionais impressos do artista, onde reconhecemos fragmentos de palavras fundamentais: *polita* (de *cosmopolita*) e a sua assinatura em *pochoir*, também

10 Amadeo sofria de um eczema de pele, que neste período estava particularmente intenso, o que poderá ter favorecido estas experiências.

11 Já presente na pintura *Sem título (Coty)* com o nu feminino e a publicidade ao perfume, c.1917, também com recurso à colagem.

incompleta. Relevante para a datação e determinação temática é o facto de estas palavras integrarem o documento gráfico onde se faz também a divulgação do livro *Mima Fataxa*, de José de Almada Negreiros editado em 1917 onde, por baixo do título, podemos ler: «MIMA FATAXA sinfonia cosmopolita e/ Apologia do triângulo feminino», texto aqui apenas evocado ou subliminarmente presente.

É curioso verificar como Amadeo coloca os seus próprios documentos pessoais em articulação e sem qualquer hierarquia com o material publicitário. No canto inferior direito a leitura da palavra *ouvre*, ou mesmo *Louvre* (na suposição do corte da letra l) poderá abrir e complexificar o campo interpretativo.

Trabalho ousado, de notável modernidade, formalmente aproximável de algumas colagens de Kurt Schwitters de 1919, e até mesmo antecipador de algumas das soluções gráficas, visuais e temáticas dos artistas da Pop Art, é certamente a primeira experiência conhecida do artista em que a relação arte-publicidade, já presente noutros trabalhos, surge com total clareza. O aparecimento desta pequena colagem no fecho de uma intensa produção de 4 anos, ajuda certamente a reconhecer e abrir uma outra dimensão importante da sua pesquisa plástica e a reenquadrá-la no contexto da sua acção no contexto das vanguardas internacionais.

Interrompido o seu trabalho no início de uma fase de maturidade, ficaremos para sempre privados do desenlace destas pesquisas, mas na convicção de que ocupam um lugar pertinente nos debates da modernidade.

