

A expressão da imagem háptica na obra de Amadeo

JOAQUIM BRAGA*

Em muitas das suas entrevistas concedidas aos jornais da época, encontramos em Amadeo de Souza-Cardoso um grande fascínio pela estética urbana. São inúmeras as vezes em que o pintor recorre às palavras de ordem futuristas para ilustrar o seu entusiasmo pela velocidade, pelo ritmo, pelo movimento das grandes metrópoles mundiais. Tal como Fernando Pessoa rejeita associar o movimento sensacionista a uma demarcada corrente literária, também Amadeo recusa filiar a sua obra aos cânones estéticos de uma escola artística. No entanto, os manifestos futuristas de Filippo Tommaso Marinetti são, em algumas entrevistas, evocados pelo pintor para qualificar os seus escopos artísticos. «O perfume acre do automóvel, o cheiro da engrenagem, o ruído dum motor, duma taberna de marinheiros, o bulício de guindastes dum grande porto de mar»¹, enquanto providos da beleza do movimento e da velocidade, merecem, segundo o pintor, ser reproduzidos picturalmente.

Todavia, cumpre inquirir se o legado futurista e a exacerbação dos elementos estéticos urbanos têm, de facto, uma correspondência linear com os princípios estéticos e pictóricos explorados por Amadeo.

Apesar de todas as influências estilísticas que possam ser detectadas na obra pictural de Amadeo, há, nela, traços originais que a ligam ao despontar e à regeneração da materialidade das superfícies de inscrição imagéticas. É assaz visível a tentativa do pintor – mesmo que não a tenha publicamente declarado – de robustecer o substrato material do médium, seja pelos motivos das suas configurações, seja pela forma como estas se articulam no espaço específico de cada tela. Indiciária disso, será, porventura, a voluptuosa sensação de a imagem criada brotar do médium, como se fosse a expressão concrescente da sua própria materialidade.

* Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

1 *Jornal de Coimbra*, 21 de Dezembro de 1916, p. 1.

Os elementos pictóricos da imagética de Amadeo são, na maior parte das vezes, articulados graças a uma *integração táctil*. Linhas, pontos e cores sobrepõem-se visualmente; mas o carácter sensível da própria sobreposição remete para a tactilidade, para um fundo espacial onde se interpenetram os elementos pictóricos e dele nunca se deixam totalmente abstrair. Tal sobreposição é ainda mais veemente, quando, em muitas obras do pintor, se verifica a inclusão de signos linguísticos e numéricos na mesma superfície de inscrição da imagem. Quero dizer, a palavra perde o seu traço convencional de mediação, a sua capacidade de individuar o múltiplo e, aliada aos elementos pictóricos, mostra-se incapaz de libertar a figura do fundo, uma vez que ela já se encontra enredada na configuração e expressão do espaço de onde ambos brotam. É óbvio que as atmosferas urbanas, principalmente as do início do século vinte, são também constituídas por relações gráficas multimodais entre signos imagéticos e signos linguísticos; dessa multimodalidade advém, porém, frequentemente, a expressão da imagem como fundo e a palavra como figura. O táctil cumpre a promessa do todo e, nesse sentido, unifica aquilo que, na atmosfera urbana, é excessivamente disperso – esta é uma das vocações expressivas da imagem háptica que podem ser encontradas na pintura de Amadeo.

Atenhamo-nos, agora, à ideia de paisagem. A estética do urbano – mormente, o ritmo das cidades conjugado com o ritmo das máquinas – influenciou, sobremaneira, a criação das atmosferas pictóricas. Veja-se, por exemplo, o caso de William Turner: o ritmo das máquinas invade a paisagem campestre e os elementos naturais, ainda desprovidos de intervenção humana, adquirem a *des-figuração* operada pela velocidade. Amadeo, contudo, parece empreender o movimento oposto, a saber: transmover a homogeneidade sensível das paisagens campestres para a captação das paisagens urbanas. Esta pretensão do “todo” pode ser extraída das seguintes palavras expressas pelo pintor:

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.²

2 *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»),

Não se trata, aqui, de proceder a uma mera conversão figurativa dos objectos urbanos, mas, antes, de extrair deles os seus efeitos atmosféricos.

As montanhas que Amadeo pinta – como a obra de 1912 (título desconhecido – *Montanhas*) – são atravessadas por esse desejo *sui generis* de «lhes passar a mão pelo dorso», tal como se pode ler na correspondência do pintor com Lucie Pecetto³. Além disso, o registo táctil opera uma inversão estrutural na relação observador-observado: o observado sai da sua condição de objecto e transforma-se em observador – toca-nos, por assim dizer. Através dos fulcros sensíveis da imagem háptica ocorre uma suspensão da distância psíquica provocada pela visualidade. Daí que as sensações despertadas pela imagem passem a ser centradas no corpo e não fora do corpo. Da mesma maneira, o observado, graças ao registo táctil da sua percepção, deixa de estar fora enquanto objecto. Logo, as imagens criadas por Amadeo evidenciam, antes de tudo, a transposição das sensações tácteis provocadas no observador para a própria configuração do observado. As indefinições figurativas das composições pictóricas – como no caso de *A ascensão do quadrado verde e a mulher do violino* (1915-1916) – são já o efeito sugestivo de tal transposição.

O tempo da sensação não é o tempo da representação; porque o primeiro, ao contrário do último, depende de uma não-captação da forma enquanto figura, de uma distorção do visível – que é o seu verdadeiro fundo. Se, na obra de Amadeo, há aparição da figura, é porque ela se deixa extrair dos centros criativos da vaguidade. “Figurar” é, neste léxico artístico, traçar uma linha a um tempo de ascensão e descensão do representado, pelo qual este se define imageticamente e retorna ao impulso do gesto configurador do artista. A sensação, considerada na sua temporalidade, suspende as estruturas e os nexos causais, a ponto de inculcar articulações psíquicas e somáticas nas dinâmicas facultadas por esses hiatos temporais. Apesar de subsistir, nos estudos da história da arte, uma tendência disseminada de reconduzir a obra do pintor para o movimento futurista, Amadeo, pelo contrário, procura conceber a ideia de fundo sem os preceitos da visibilidade figurativa. O espaço pictórico onde se inscreve o tempo da sensação é configurado e expresso pelo fundo. Mas, por “espaço pictórico”, não deve entender-se “espaço visual”.

3 1910. Espólio BA ASC 12/15.



Figura 1. *A ascensão do quadrado verde e a mulher do violino* (1915-16). Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante.

Imagem: Wikiart (domínio público).

O tempo da sensação é criado, por Amadeo, pelo primado do táctil sobre o visual. Ou melhor, o táctil consegue pôr em jogo todas as outras modalidades sensoriais que são ocultadas pelo primado da figura sobre o fundo; o táctil, uma vez mais, interrompe os ângulos de distância do observador, assim como os sintomas de uma sensibilidade intervalada, recortada pelo olhar.

As obras *Mucha*, *Tiro* e *Interior, expressão das coisas* (1915-1916) expressam, de forma singular, processos de transformação da superfície de inscrição pictórica em materialidade tangível, que se pode trespassar, tal como a seta quando atinge o alvo. Ao contrário da transparência intrinsecamente visual dos círculos órficos de Robert Delaunay, os círculos de Amadeo são focos hápticos por meio dos quais é possível encaminhar o observador para o interior da imagem. Dito de outro modo, os círculos, enquanto focos hápticos, potenciam a experiência estética de um duplo da imagem – aquele que, suspendendo os elementos configurativos imediatos dados pela visibilidade, sugere uma observação furtiva, capaz de trazer à expressão sensível um plano imagético latente, mas visualmente oculto. Não se trata, porém, de um duplo mimético, de um *doppelgänger* icónico que devolve à figura, ao objecto representado, todas aquelas dimensões sensoriais que excedem as da pura visualidade. Este interior da imagem não é um mero equivalente táctil do visual – a correspondente expressão háptica de uma janela ou de um violino, por exemplo. Mais do que isso. Por “interior” deve entender-se o espaço de subversão pictórico do representado.

Ainda que com relevantes diferenças, quer os futuristas quer os sensacionistas intensificaram a inclusão de todas as modalidades sensoriais na experiência da obra de arte. No caso da tactilidade, Marinetti ousou criar uma forma artística que a individuasse face aos outros elementos sensíveis. O sensacionismo, pelo contrário, pretendeu – com influências do *Gesamtkunstwerk* wagneriano – pôr em jogo as possibilidades de encadeamento das modalidades sensoriais, num verdadeiro êxtase sinestésico. Mas, da obra de Amadeo, não se desenhava um simples processo psicológico, centrado, única e exclusivamente, na constituição subjectiva da esfera do observador. A sua pintura tem, antes, uma vocação material, a saber: ele intenta inscrever já na própria imagem o contacto com a imagem. Nesse sentido, a influência da escultura africana na pintura

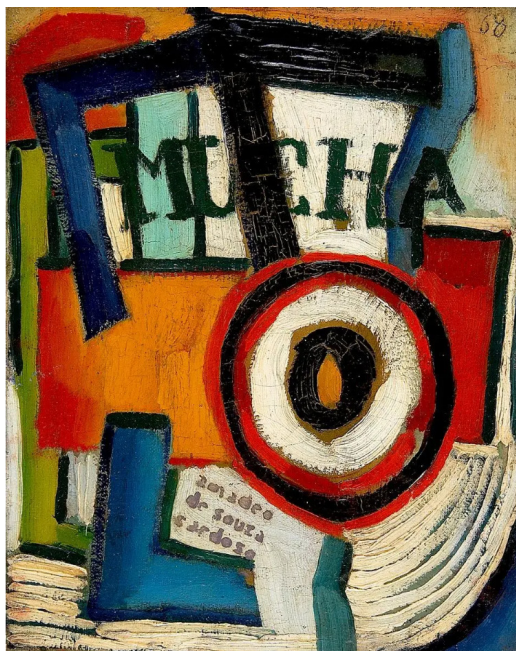


Figura 2. *Mucha* (c. 1915-16). Centro de Arte Moderna (FCG), Lisboa.
Imagem: Wikimedia Commons (licença cc-by-2).



Figura 3. *Interior, expressão das coisas* (c. 1915-16). Museu Nacional de Arte Contemporânea (Museu do Chiado).
Imagem: Wikiart (domínio público).

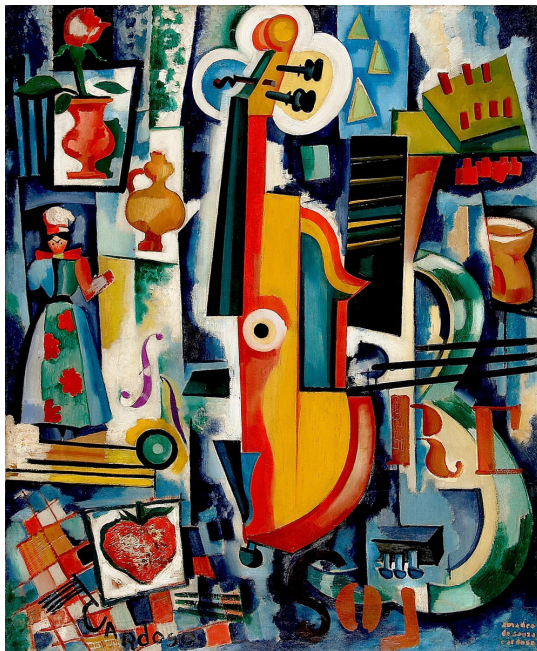


Figura 4. *Parto da viola* (c. 1916).
Centro de Arte Moderna (FCG), Lisboa.
Imagem: Wikiart (domínio público).

cubista, assaz presente, também, nas máscaras pintadas por Amadeo, evidencia a importação do tátil pelo visual. Podemos encontrar nas formulações teóricas de Heinrich Wölfflin sobre a “imagem háptica” (*Tastbild*) esse nexos sugestivo entre o visível e o tangível. Segundo Wölfflin,

a imagem háptica, ao contrário da ‘imagem óptica’ (*Sehbild*) – que é completamente unimodal – potencia a configuração da visão com o tacto, a ponto de o observador ter a ilusão de poder tocar nela e ser levado a concebê-la como se fosse uma escultura.⁴

4 H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Hugo Bruckmann, Munique 1915, p. 175.

Subvertendo a ideia de distanciamento estético e a de percepção desincorporada, a tactilidade sugestiva proporciona uma reentrada do observador no observado, mas sob a condição de o primeiro ser elemento activo da própria configuração e não mero elemento passivo, votado à imersão no segundo.

É assaz notório que a tematização da observação tende a fazer jus às dimensões auto-reflexivas da obra de arte proclamadas pelas vanguardas modernistas. Na obra *Parto da viola* (1916), Amadeo reúne, na mesma superfície de inscrição, a representação de uma viola – objecto que, através da sua boca transformada em olho, observa o espectador –, múltiplas representações de olarias, bem como uma boneca e um morango. Todos estes objectos pictóricos indiciam as mãos, o toque e, sobretudo, o desejo de tocar. Os instrumentos musicais, principalmente os de corda – como as violas, os violinos e os cavaquinhos –, são retratados pelo artista em várias composições. A que se deve este acentuado interesse pelos instrumentos? Embora sejam, na maior parte dos casos, configurados sem as cordas – ou melhor, as cordas desaparecem do instrumento e invadem a superfície pictórica, como se reproduzissem visualmente a sua vibração –, os instrumentos parecem remeter directamente para as mãos. Logo, enquanto motivos pictóricos, os instrumentos musicais adensam a tematização das dimensões sensíveis da imagem háptica.