

Cidades de Amadeo

Organização

Maria Celeste Natário

Mário João Correia

Cidades de Amadeo

Organização

Maria Celeste Natário

Mário João Correia

húmus

TÍTULO

CIDADES DE AMADEO

ORGANIZAÇÃO

Maria Celeste Natário | Mário João Correia

CAPA: António J. Pedro

PAGINAÇÃO: Margarida Baldaia

© Edições Húmus e Autores

EDIÇÕES HÚMUS, LDA.

Apartado 7081

4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão

Tel. + 351 926 375 305

E-mail: humus@humus.com.pt

www.edicoeshumus.pt

ISBN: 978-989-9275-69-0

IMPRESSÃO: Papelmunde – V. N. Famalicão

1.ª EDIÇÃO: Novembro 2025

DEPÓSITO LEGAL: 557116 / 25

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-9275-69-0/cid>

Esta publicação é financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projeto do Instituto de Filosofia com a referência UID/00502/2025 (DOI <https://doi.org/10.54499/UID/00502/2025>).



ÍNDICE

- 7 Prefácio
 Maria Celeste Natário
- 11 Amadeo
 Diogo Alcoforado
- 19 Amadeo ‘observado’ por Fernando Pessoa & sua C.^a Estética ILda.
 Maria de Fátima Lambert
- 45 “Dantas patife”: a propósito de uma caricatura de Amadeo
 Ana Paula Machado
- 59 Amadeo de Souza-Cardoso – Au delà des dychotomies
 Helena de Freitas
- 73 A expressão da imagem háptica na obra de Amadeo
 Joaquim Braga
- 81 Amadeo de Souza-Cardoso: a força da pintura
 Renato Epifânio

Prefácio

MARIA CELESTE NATÁRIO*

Entre setembro de 2017 e dezembro de 2018, o ciclo internacional de mesas-redondas e conferências “Cidades de Amadeo” promoveu uma discussão multidisciplinar em torno de Amadeo de Souza-Cardoso, no contexto do centenário da morte do brilhante pintor modernista vitimado pela epidemia de pneumónica aos 30 anos. O ciclo, que teve origem numa parceria entre o Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa e o Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, permitiu criar ou reforçar laços com as comunidades e as instituições de algumas cidades relevantes para Amadeo: Porto, onde viveu um ano e expôs em 1916, no Jardim Passos Manuel; Coimbra, onde estudou no liceu e havia interesse em receber a sua exposição em 1917; Lisboa, onde estudou em 1905, antes de ir para Paris, e expôs em 1916, na Liga Naval, quando criou afinidades com o círculo artístico de *Orpheu*; Espinho, cidade onde o amigo médico e escritor Manuel Laranjeira estimulou o interesse de Amadeo pela caricatura, onde o pintor passava o verão com a família e viria a falecer em outubro de 1918; Amarante, terra natal e fonte de inspiração para muitas das suas obras; Paris, onde se instalou entre 1906 e 1914 e iniciou uma promissora carreira nos circuitos vanguardistas parisienses e internacionais.

As temáticas das sessões não se limitaram, contudo, à relevância de uma determinada cidade para a obra ou biografia de Amadeo. No contexto de um projecto do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto (RG *Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal*) que abordou José de Almada Negreiros e terminava no outono de 2017, a sessão inaugural no Porto explorou mais as relações entre Amadeo e Almada a partir de conferências de Mariana Pinto dos Santos e de Marta Soares do que a exposição de Amadeo no Jardim Passos Manuel, aspecto que tinha sido exaustivamente resgatado e investigado no âmbito da exposição Amadeo de Souza-Cardoso / Porto Lisboa / 2016 – 1916, com curadoria de

* Instituto de Filosofia, Universidade do Porto.

Raquel Henriques da Silva e Marta Soares, que esteve patente no Museu Nacional de Soares dos Reis, em 2016, e no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, em 2017.

Se, em Coimbra, o ponto de partida foi uma entrevista de Amadeo ao *Jornal de Coimbra* que aborda, a dado momento, os estímulos estéticos da cidade, as restantes intervenções de Joaquim Braga, Maria de Fátima Lambert e de Osvaldo Manuel Silvestre abriram para outros tópicos, nomeadamente o sentido háptico em Amadeo ou o lugar da literatura nos discursos sobre pintura modernista. De igual forma, a sessão em Lisboa, que contou com Raquel Henriques da Silva, Pedro Lapa e moderação de João Oliveira Duarte, apenas evocou pontualmente a exposição na Liga Naval de Lisboa em 1916 para questionar o lugar da cidade na obra de Amadeo e na pintura modernista. Mesmo as sessões de Espinho e de Amarante, com maior contextualização local, sobretudo na intervenção de Hugo Barreira sobre o urbanismo de Espinho à época de Amadeo e de Laranjeira, orbitaram em torno de um género – a caricatura, nas intervenções de Fernando Rosa Dias e Ana Paula Machado em Espinho – ou abordaram um conceito teórico – o regionalismo crítico, na intervenção de Joana Cunha Leal em Amarante – pertinente para a cidade em questão. Apesar de ainda se verificar um abismo entre a mediatização de Amadeo de Souza-Cardoso e o pensamento crítico sobre a sua obra, as sessões das “Cidades de Amadeo” lançaram algumas bases de problematização do caso de Amadeo com repercussões observáveis, por exemplo, numa visita guiada à exposição “Amadeo”, que esteve patente no Museu Municipal de Espinho.

A iniciativa beneficiou igualmente do total apoio de familiares de Amadeo de Souza-Cardoso que nos receberam na Casa de Manhufe, onde foi gravada uma sessão do programa “Serões Inquietos” da TSF a propósito de Amadeo e Amarante, bem como no atelier de Amadeo de Souza-Cardoso recentemente recuperado e estreado na mesa-redonda que contou com a participação de Joana Cunha Leal, João Oliveira Duarte e Maria Celeste Natário.

Para além de várias pistas de investigação sugeridas – especialmente ancoradas nas dicotomias rural/urbano e centro/periferia, na importância da cor, no carácter háptico, no tratamento dos objectos “vivos” em contraste com homens, paisagens e animais –, o ciclo ocasionou a

revelação de duas caricaturas desconhecidas. Essa descoberta deve-se à generosa participação de um senhor, cujo nome infelizmente não sabemos indicar, entre a assistência da sessão em Espinho. Graças às suas pistas, a Dra. Ana Paula Machado, conservadora do Museu Nacional de Soares dos Reis, identificou duas caricaturas realizadas em Espinho e publicadas numa revista portuense em 1907. Este episódio é bem exemplificativo do trabalho inesgotável da investigação e da pertinência destas sessões para a descoberta de obras inéditas, especialmente no caso da caricatura, que se presta à publicação em periódicos locais. Na última sessão, a 11 de dezembro de 2018 na Fundação Calouste Gulbenkian em Paris, Amadeo foi revisitado numa dinâmica característica deste ciclo, proporcionando um diálogo entre um orador especializado na obra do artista (Helena de Freitas) e um orador desafiado a abordar um determinado aspecto de Amadeo – a relação com a máscara africana – num registo exploratório (Egídia Souto), e fez-se o balanço das “Cidades de Amadeo”.

Amadeo

DIOGO ALCOFORADO

Habitamos sempre, no interior do nosso quotidiano, real e imaginariamente, um espaço de *desejo*: fluido, nebuloso, a custo previsível; mas marcante, determinando comportamentos e gestos, sentimentos de variada ordem, até mesmo alguns comprometimentos estranhos. Ultrapassando as situações e momentos em que o ímpeto desejante se concentra em objetivos imediatos e concretos que uma necessidade específica determina, o mais amplo *desejo* permanece. Expectante. Nunca situável, nem circunscrevível, ele não é nem do domínio da *utopia* nem da *fantasia*: é instante, privado, jamais se confundirá com qualquer pensamento ou projeto globalizador e tendencialmente totalizante, ou com qualquer devaneio que nenhuma dimensão prática sustente; e implica uma abertura contínua do sujeito a quanto, passado e presente, memorizado ou visto, se apresente como matéria fixável, transformável, adaptável, gerador de um qualquer outro espaço, e estado, mais ou menos novo, mas, em si mesmo, e por quanto consente, aberto a múltiplas possibilidades de realização. Espaço complexo atravessado por uma contínua tensão, e necessariamente dinâmico, surge, se interior a uma personalidade ativamente produtiva, como o lugar de que irrompem todos os processos constitutivos, gerando sinais significativos, distinguíveis, a um tempo implicando autor e formas, num processo de contínua abertura e reavaliação; e realizando-se geralmente em campos específicos de exercício, arrasta um contínuo vector amplificativo, assim envolvendo domínios tido por laterais, mas atingíveis e englobáveis. De algum modo, e a este nível, e numa dialética aparentemente paradoxal, uma aguda consciência de *falta e de força* correm paralelamente, mas com implicações recíprocas: as que, talvez, e de modo algo metafórico, de um indizível «infinito pessoal» decorram; e quando, eufemística ou abusivamente, se fala de «busca de ser», a propósito de uma ação capaz de gerar algo diferenciado, e social e culturalmente referenciável – e grife-se «ser» com maiúscula ou minúscula –, talvez também se esteja, no limite, próximo de atingir o cerne de quanto como motivação última, ou primeira, possa ter aí sido buscado.

Nascido e criado em Amarante, o pequeno lugar físico e primeiro de Amadeo – o espaço mental em que se vai desenvolver terá sido, desde cedo, aquele que oriundo de uma sentida mas quase impartilhável e indizível pressão advirá: a que um desejo representativo, e fixativo, contínuos, onde corpo e mundo exterior simultaneamente se projetam e entrelaçam, consubstancia. Desenhar, representar o real exterior, fixá-lo, é sempre, mesmo quando aparentemente brincado, uma preocupação radical: e esta preocupação só pode ser designada como sendo de cariz *ôntico*. Confrontando progressivamente o meio ambiente, poderoso e apelativo, mas rural, marcado por montanhas e árvores, casas e nuvens, animais e..., com quanto uma informação acrescida de outros meios e modos de viver ia obtendo, por razões de viagem ou de leituras e conversas, sempre necessariamente distanciado mas sempre tomando quanto o rodeava como um tesouro imenso de fascínio contínuo, um cuidado e uma preocupação o animariam, em desafio que, parece-me, numa interrogação breve pode ser formulado: «Como tornar concreto e consistente quanto um Real incomensurável e dado, envolvente e continuamente múltiplo, desdobrando-se em lances sucessivos de formas e de movimentos, Real sempre brilhante e fugitivo, e inatingível, pode, na sua óbvia alteridade, permitir?», a que logo outra se seguirá: « Como o fazer?». Ora, se a estas perguntas terá de responder cada um dos privilegiados a quem tal problemática se coloque de acordo com o campo específico de acção para que está vocacionado, no caso presente, e por razões de sempre insondável desígnio, as Artes plásticas ocupavam o lugar central e dominante. Nem a Filosofia nem a Literatura, menos ainda as Ciências, eram o seu destino, por mais que pudesse cultivar relações e conhecimentos oriundos de tais sectores; a Cultura, aquilo que em tal âmbito se integra, não lhe eram estranhos: constituíam-no, na sua dinâmica amplificativa. Entre o *olhar* e a *construção de formas* visualizáveis, saturadas, iria desenvolver o seu percurso; só aí poderia inquietadamente repousar. Por isso a Arquitetura, primeira inclinação pensada como exercício de futuro, talvez visceralmente regente porque geradora de estruturas percetivas de nitidez e rigor, terá sido fulcral, por mais esquecida que pudesse posteriormente ser: o Desenho e a Pintura que cumprirá até ao precocíssimo fim, serão o seu domínio; tudo o resto gravitará em seu redor, ajudará ao processo, ser-lhe-á matéria de aproveitamento transformador.

Amadeo vai viver numa época fulcral de transformações aceleradas, e imparáveis, que, para um artista plástico, dois fatores concomitantes me parecem haver tornado a um tempo problemático e estimulante: o primeiro, o advento da era da fotografia que, menos de um século depois do seu aparecimento, era já um processo avassalador, com a proliferação massiva de representações fidedignas, e cada vez mais rapidamente acessíveis, numa contínua expansão e democratização de, pela imagem mecanicamente obtida, entregar a cada vez maior número de sujeitos a possibilidade de encontro e «posse» de lugares e pessoas que, até aí, apenas a muitíssimo poucos eram consentidas, – num processo tão veloz e comumente aceite que logo de seguida tinha conduzido, e num golpe então tido por surpreendente, ao aparecimento do cinema –; o segundo, e no campo intelectual e reflexivo, o aumento acelerado de uma dimensão crítica generalizada, capaz de fazer ruir, ou ao menos de abalar, pelo confronto e aberta discussão, um conjunto de estruturas regentes que, a nível filosófico, religioso, ou político e social tinham alicerçado o meio cultural europeu durante séculos.

Época efervescente, necessariamente. E se se sabe a crise por que passaram então pintores e artistas plásticos de vários matizes, confrontados com o facto de a nova «imagem mecânica», mesmo sem cor ainda..., bastar a muita gente como forma de fixação de aspetos do real para os quais antes se requeria o talento do artista, um novo tempo e espaço se irá abrir: o que tenderá a instalar a Pintura e os outros meios representativos afins numa dimensão radicalmente autónoma, e diferenciadora que, e para simplificar..., entre a questionação de uma *mimésis* básica e perturbadoramente frágil, que a «máquina» quase melhor cumpria, e uma atividade instauradora de matriz estruturalmente subjetiva se iria desenrolar, em lances continuamente díspares, e imparavelmente desenvolvíveis. E que, na sequência e no interior desta crise, a França tenha visto surgir a significativa Escola de Barbizon, tentativa de, curiosamente, conciliar o culto de uma quase neutralidade do olhar oriundo de um inicial posicionamento «de fotógrafo» com a acentuação do primado e valor da pictoricidade e da cromaticidade, e de manter formas de representação com estatuto de «arte» que à fotografia não era então e por muitos reconhecida, nada espanta: talvez fosse a reação necessária, e consequente. O *Naturalismo* tinha irrompido, e iria marcar posição,

atravessando barreiras geográficas e instalando um gosto particular e público que numerosos sectores sociais e económicos sustentavam e ajudavam a consolidar; mas, entretanto, um grande número de retratistas, paisagistas, pintores de «género» ou mesmo de «alegorias» viam diminuir assustadoramente a sua clientela e proventos... enquanto em breve se verá aparecer, com foros de quase escândalo, um conjunto de novos produtores e diferentes objetos pictóricos, para quase toda a gente então tidos por herméticos ou alheios a quanto as categorias convencionais tendiam a valorizar; e irrompiam, dentro de um tal conjunto de artistas, aqueles que, por disposição ou necessidade, mas com óbvia capacidade, conjuntamente com a sua obra plástica se abriam aos discursos explicativos, estabeleciam posições e justificações, assumiam a complexidade de uma situação que nenhum quadro social amplo aparentemente se dispunha a reconhecer. Os textos de Van Gogh, Gauguin, Cézanne e Signac, os quatro «saídos» do *Impressionismo*, por exemplo, e qualquer que seja a forma que revistam, correm paralelamente à sua produção plástica, e abrem as vias a linhagens divergentes de posicionamentos não só formais, mas também, e sobretudo, latamente existenciais, em dinâmica contínua e capaz de consentir múltiplos cruzamentos, e intersecções, e complexíssimos desenvolvimentos; e que, não obstante o seu carácter e âmbito, jamais podem ser estranhos a uma abordagem de cariz ôntico-metafísico que radicalmente os atravessa e informa.

Assim, e sem exorbitar do que à Pintura e práticas afins diga respeito, aquilo que como *modernidade* é geralmente designado, por mais ambíguo que este vocábulo continue a ser..., alimenta-se desta tensão extrema, e de quanto a envolve e suporta; e, no campo dos processos instauradores, representativos e artísticos, desdobra-se desde a interrogação sobre o «estatuto do Real envolvente», sempre mais aguda, até à discussão sobre quanto a arte pode, ou deve..., ser e manifestar, – e torna-se, em todos os seus sentidos, um caminho abissal que chega aos nossos dias.

Partindo para Paris, cidade então vista, com razão ou sem ela..., como Capital Cultural do Mundo, gozando de uma posição económica algo privilegiada e abrindo-se a quanto de *novo* aí era, em sectores específicos, realizado, Amadeo afasta-se de modo definitivo das persistentes «correntes naturalistas» que praticamente preenchiam o espaço da arte

pictórica portuguesa, e iam sobrevivendo no gosto comum, e não apenas local; e se o «naturalismo» correspondia a um prolongamento de uma *mimésis* convencional e se debruçava primordialmente sobre aspetos de uma Natureza a um tempo tida por matricial e intocável, e de uma vida simples que ela mesma tendia a acolher e regar, as novas correntes punham em causa quanto de tão tranquila e harmónica visão do Real decorria. O Mundo, em todas as suas vertentes, era definitivamente outro, e Amadeo, por si mesmo e por quantos contactos e amizades pode fazer, assumiu-o rapidamente: as preocupações que atravessavam a dinâmica produtiva no interior deste novo campo cultural exigia, como condição de quase sobrevivência, uma *originalidade consistente*, a qual implicava, no limite, uma dupla instância afirmativa: uma capacidade quase insólita de descobrir em si, e por si, o conjunto de formas capazes de manifestarem, organizando e sintetizando, os vividos extremos que alimentavam um fluxo anímico pessoal, assim instalando uma singularidade própria, e distinguível, e uma capacidade técnica capaz de permitir traduzir, e concentrar, quanto esse fluxo consentia, em termos de composição global e de sinais particulares. Continuando a ter na base de quanto produzia referências concretas, e facilmente perceptíveis, a entidades que o mundo envolvente abundantemente lhe propiciava, ou lhe havia propiciado já, naturais e culturais, Amadeo transforma-as, associa-as, constitui-as como base de composições autónomas, num processo de enfrentamento que, plástico, é estrutural e amplamente existencial. Com Amadeo, Amarante, e todos os locais que conhecera, permanecem: em Paris; desdobrados, transfigurados. Ultrapassando os quadros referenciais estereotipados, ou já generalizadamente aceites como válidos, e valiosos, a rutura, qualquer rutura neste domínio, impunha uma atitude de solitária grandeza, e de afrontamento generalizado e contínuo; e talvez nunca, como nesta época, e pensando agora em Amadeo mas também em quanto ocorreu no domínio das artes plásticas, desde 1875 a 1925, e nos nomes e Obras que a tal época marcam, a famosa afirmação kantiana «O génio dá a si próprio as suas próprias regras» tenha assumido um sentido tão amplo e definitivo, como necessariamente diverso, daquele que o filósofo podia entrever.

É a esta luz que um salto terá de ser dado. De facto, pensar a Estética, e os temas fundamentais que no seu interior são colocados, de acordo com os critérios e limites que um entendimento mais ou menos convencional advindo de Kant, e mesmo de Hegel, e de quantos os seguem e tomam como faróis insuperáveis, pode ser, parece-me, um pouco limitativo; e se citei atrás uma frase do pensador de Koenigsberg, não quero agora elidir a questão: não obstante a grandeza e rigor de ambos, e quanto lhes devemos pela marca quase inultrapassável deixada no campo da Filosofia, em termos de Estética, os dois mestres alemães são ainda herdeiros de uma tradição classicisante, mergulham os seus critérios valorativos, e até analíticos, em matrizes que o áureo período helénico longinquamente suscitara, e o seu «gosto», e «categorias», e quanto daí decorre, mantém-se ainda nessa órbita. Desconhecem, por razões óbvias, o que os artistas a vir desenvolveriam: jamais o poderiam entrever ou pensar; difícil é sequer supor como o poderiam aceitar. De facto, não obstante as óbvias diferenças entre os dois pensadores, toda a carga reflexiva constituída por um e por outro alimenta-se, ainda neste campo, e sobre quanto anteriormente disse, de um culto do primado da Razão, regente e inteligibilizadora, tendencialmente absolutizante; e se o filósofo de Iena, por mais aberto à História e ao seu movimento que estivesse, não abdicava de afirmar o princípio «o racional é em si real», de golpe partindo para o seu quase corolário «todo o Real é racional(izável)», – dificilmente poderia compatibilizar tal posição com a afirmação nuclear dos primeiros *Impressionistas*, pensadores (?) sem estatuto reconhecido, mas tornados fundamentais, que afirmavam perentoriamente: «do Real só temos sensações», num ímpeto problematizador que nunca os filósofos terão podido acomodar de modo devido e consequente. De facto, como conjugar tal tipo de abordagem com a compreensão, e valorização..., de «objetos» que resultam da recusa de tudo aquilo que constituía o seu horizonte referencial, do entrelaçamento tateante e pulsional do radicalmente íntimo com o radicalmente outro que o Mundo constitui, da atenção ao sentimento, da descoberta e libertação, porque objetivada, de estruturas subterrâneas construídas pelo sujeito no seu dinamismo interno, alheias quase, muitas vezes, a qualquer constituição prévia e identificável, de...

Figura central de uma reflexão de matriz estética no interior espaço cultural português, o amarantino suscita todas as dinâmicas de abordagem pensáveis, num paralelismo que só pode encontrar correspondência na «dinâmica da viagem», física e mental, ou latamente cultural, que o artista, e qualquer artista do seu tipo, tenha realizado em vida. Porque algo tem de ser reiterado: agora, a dimensão de uma Obra tem de ser vista como um contínuo constante de sinais e momentos que apenas uma coerência interna, tensional e transfiguradora, sempre problemática, muitas vezes aparentemente fragmentária e mesmo marcada por cortes e contradições compõe; e, também, e na sequência do anteriormente dito, pelo grau de pensamento diferenciado e complementar que suscita, ou vai suscitar, pela multiplicidade de pontos de vista que permite animar, pelo conjunto de perspetivas que, sempre o tomando como alvo, jamais o esgotam ou percebem na sua plenitude. De facto, tal acontece porque cedo se percebe também como se torna inútil, ou impossível mesmo, pensar a Obra sem o seu Autor, e mergulhar nela é encontrar sempre, pela frente, e por trás de qualquer Obra, uma vida que um infindo caminho de possibilidades define, com todo o mistério que a atravessa e consente. Ao invés do que durante séculos terá acontecido, quando a produção artística irrompia num quadro social relativamente «vazio», em que cada quadro ou desenho, ou escultura ou..., não obstante quem o assinasse, era visto e avaliado de acordo com códigos e categorias, e quadros axiológicos que o enquadrassem e quase explicitassem bastante, a Obra de um autor *moderno*, ou... exige outros processos de abordagem. De algum modo, afrontar cada objeto de um artista sem atender ao conjunto de objetos e Obras na sua época já produzidos, e a quantos foram por ele realizados, abrir-se a um caminho evolutivo e a quanto ele significa, em termos de continuidade ou de corte, ignorar circunstâncias determinativas de retrocessos e avanços, torna-se restritivamente frágil: a Obra é, ela mesma, um contínuo, que, de algum modo, só retro-ativamente se ilumina completamente. Mas, por isso, Obra e Autor tornam-se definitivamente indissociáveis, numa contiguidade cerrada; e nada espanta que hoje, de algum modo, antes da abordagem de qualquer objeto particular, o nome do seu autor seja invocado: é ele que cauciona o objeto, qualquer que seja o lugar que assuma no interior do conjunto constituído. E, reciprocamente, difícil se torna, muitas vezes, pensar um objeto particular, de maior ou menor

dimensão, fora da Obra: torna-se relativamente irrelevante, perde algum poder de referenciação global, exige quase um «antes» e um «depois» que o justifiquem e ajudem a celebrar. É a esta luz que certas separações radicais que muitos, em nome da especialização, mas algo ingenuamente, continuam a fazer entre os grandes domínios da Filosofia, da Estética à Ética, da Epistemologia à Ontologia, se tendem a esbater, interpenetrar, confundir mesmo; a linguagem hoje empregue nos vários campos autónomos, mesmo quando filosoficamente vigiada, testemunha essa contiguidade que qualquer acção consistente do homem no Mundo implica, e um mínimo de bom senso necessariamente reconhece.

Corresponde isto a pôr em causa as «categorias estéticas» convencionais, com tudo quanto elas acarretam? Por certo não, e o problema actual é elas serem muitas vezes esquecidas, desvirtuadas mesmo, sobretudo quando tendem a ser propostas, e apresentadas, no interior de campos culturais e mentais diferentes e diferenciadores, com as mesmas características e modos de abordagem de há séculos. Mas nada as pode ainda substituir, sob pena de ficarmos todos intelectualmente mais pobres; e isto, na presente conjuntura, implica um trabalho de recuperação e reavaliação, e de coerente exposição reflexiva, capaz de reativar o seu valor operatório prático, e a necessária e justa aplicabilidade.

Amadeo continua, assim, e necessariamente, a suscitar estudos e pensamento. Admiração, e surpresa; e uma explicabilidade nunca suficiente. Pintor, desenhador, ele é, também, consolidado pretexto.

Os textos que constituem este livro, tão diferentes entre si, e tão valiosos na sua intrínseca diferença e alcance, parecem, de algum modo, ir ao encontro de quanto disse.

Fevereiro / Março de 2025

Amadeo ‘observado’ por Fernando Pessoa & sua C.^a Estética ILda.

MARIA DE FÁTIMA LAMBERT*

0. “Amuse-bouche pessoano” @Universo Amadeo SC¹

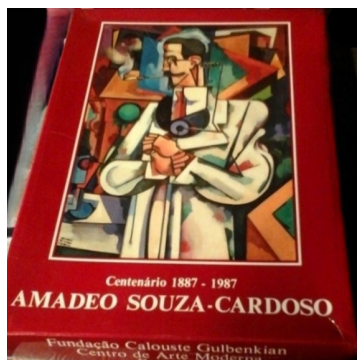
Tem a arte, para nascer de ser de um indivíduo; para não morrer, que ser como estranha a ele. Deve nascer no indivíduo per, que não em o que ele tem de individual. No artista nato, a sensibilidade, subjectiva e pessoal é, ao sê-lo, objectiva e impessoal também.

Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria Literária*

No universo pessoano em permanente mutação não foi só Pessoa que se transformou em «outros»: alguns destes metamorfosearam-se, por sua vez, noutros «outros»...

Teresa Rita Lopes, *Livro(s) do Desassossego*

Considerando a oscilação entre eu e outrem/tu, entre individualidade e coletividade, aplicam-se os termos pessoanas ao refletir sobre o caso de Amadeo de Souza-Cardoso – ao tempo do modernismo. O pintor amarantino elevou-se, concretizando a sua genialidade pulsante em obra: «Todo o objecto é uma sensação nossa; Toda a arte é a conversão duma sensação em objecto; portanto, toda a



* P.PORTO/ESE-inED.

1 Retoma-se o quadro conceitual extraído da investigação desenvolvida em M. F. LAMBERT, «Para uma estética Pessoaana», in *Revista Portuguesa de Filosofia* 43 (3/4, 1987) 417-450, destacando os princípios da Estética Pessoaana que se entende plural, sistematizados em M. F. LAMBERT, «Estéticas de *Orpheu* Xícaras de chá no café: Fernando Pessoa, Bernardo Soares (outros) e Almada Negreiros», in P. SAMUEL (ed.), *Orpheu e o Modernismo Português*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto 2016.

arte é a conversão duma sensação numa outra sensação»². Associe-se, porventura, ao traçado entrecortado de Bernardo Soares, como se fosse uma personalidade do cubismo analítico, múltipla em planos e facetas sobrepostas, originando «um imaginador de sensações»³. Suplantou mesmo as determinações mais exaltantes, pelo compulsivo agir criativo de sua pintura *Sem título (Coty)* (c. 1917, atrib.); soube plasmar/enunciar – como poucos – as sensações assertivas convocadas na completude *a se*; questionou a existência pelo binómio ‘ser/sentir’, mediante uma (in)experiência dispersa entre o sono e o despertar/real [pictural]: «Há sensações que são sonos, que ocupam como uma névoa toda a extensão do espírito, que não deixam pensar, que não deixam agir, que não deixam claramente ser»⁴.

As sensações dilaceram-se, o que reverbera, enfaticamente, na pintura *Trou de la serrure PARTO DA VIOLA Bon ménage Fraise avant garde* (c.1916 – atrib.): num remorso inebriante de nele serem outros que ele, reentrando e abrindo-o, sentindo «o que mais tenho amado são sensações minhas – estados de visualidade consciente, impressões da audição dispersa, perfumes que são uma maneira de a humildade do mundo externo falar comigo, dizer-me coisas do passado [...] de me darem mais realidade, mais emoção»⁵. Reconhecem-se, portanto, na obra pictórica de Amadeo, determinadas afinidades iconográficas, que traduzem/visibilizam [quicá] raciocínios estéticos e ideias poéticas, destacando-se Álvaro de Campos concatenado ao ortónimo e a Bernardo Soares (sucessor de Vicente Guedes na escrita do *Livro do Desassossego*). Nas respetivas teorias argumentativas, as ‘frases polissémicas’ visualizam-se a partir de uma análise introspetiva e multiplicada (*persona a persona*), amplificando a dimensão ecfrástica subjacente aos poemas, a convergir numa metafísica literária. Cada heterónimo contribuiu, pois,

2 F. PESSOA, «Princípios do [Sensacionismo]», in *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, ed. G.R. Lind – J. Prado Coelho, Ática, Lisboa 1966, p. 168.

3 F. PESSOA, *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, vol. II, ed. M.S. Galhoz – T.S. Cunha, Ática, Lisboa 1982, p. 296.

4 F. PESSOA, *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, vol. I, ed. M.S. Galhoz – T.S. Cunha, Ática, Lisboa 1982, p. 159.

5 F. PESSOA, *Livro do Desassossego. Vicente Guedes. Bernardo Soares*. (vol. I), ed. T.S. Cunha, Presença, Coimbra 1990, p. 597.

para o corpo de uma Estética compósita [invulgar], em que cada um é o todo sem se perder.

No ‘Universo Pessoaano’ inscrevem-se denominadores comuns e dissonâncias, extraídos da poesia, dos textos críticos, filosóficos e auto-interpretativos; identificam-se, porventura, contributos ímpares, numa aproximação às criações desenvolvidas no cenário modernista português. Entre si (FP) e os demais, a Estética Pessoaana ramifica-se, para ela convergindo assunções concatenadas do(s):

Pensamento estético ortónimo: Pessoa *ele mesmo*;

[Fragmentos de] estética: António Mora;

Pensamento estético não-aristotélico de Álvaro de Campos;

Pensamento estético de Alberto Caeiro;

Pensamento estético de Ricardo Reis;

Fragmentos de] pensamento estético de Bernardo Soares.

A prosa “crítica” e “filosófica” concentra um pensamento estético, moldado pelo imaginário subjetivo (na pluralidade), subsidiado por bases conceptuais concomitantes que se movimentam na proximidade a tendências e/ou correntes ativas nos inícios do séc. XX: *Cubismo* e *Futurismo*, importados do estrangeiro que Pessoa subsumia no *Interseccionismo* ‘material’, portanto de 1º grau⁶. Sistematizou o *Interseccionismo* em três graus, forjando também o *Sensacionismo* em matriz própria. Assim, o *Interseccionismo* concebia-se uma estética nutrida por “estados de alma” próprios, sobrepostos e interseccionados em sucessão autofágica. Nas Artes visuais entende-se como «o simultâneo no espaço, no tempo e na ideia». Na «Música – o simultâneo no tempo e na ideia. Na Literatura – o simultâneo na ideia»⁷. O *Sensacionismo* seria: «esta nossa arte, que me parece a unica propria da nossa epocha. É uma arte completa no tempo, e num espaço, e também dentro de si-propria; uma arte synthese de nações e de epochas e de artes»⁸.

6 Cf. F. PESSOA, *Pessoa Inédito*, org. Teresa Rita Lopes, Livros Horizonte, Lisboa 1993, p. 134.

7 *Ibidem*, p. 133.

8 F. PESSOA, *Sensacionismo e outros ismos*, ed. Jerónimo Pizarro, INCM, Lisboa 2009, p. 75.

As considerações sobre arte exigem olhar/pensar a obra, nela transparecendo a [sua] identidade autoral. Assim, olha-se Amadeo: quando a obra ultrapassa a particularidade sozinha (originária), para interpelar as demais individualidades. Arte num universo “transpessoal”, sobrevivendo ao tempo.

1. A Estética Ortónima e a [disruptiva] Estética do Desassossego:

O valor essencial da arte está em ela ser o indício da passagem do homem no mundo, o resumo da sua experiência emotiva dele.

Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*

Sim; à vista nada se move ou vive; ao ouvido apenas o que deve ser folhas caindo amarelentas decerto, naquele chão outonal que nunca foi da primavera.

Sim, sim. Deve haver mais. [...] Foi esta a terra onde eu nasci.

Fernando Pessoa/Vicente Guedes, *Livro do Desassossego*

No cenário modernista português, os protagonismos souberam-se ao longo do século XX, oscilando entre um primeiro impacto e o esmorecimento consentido até que à revitalização emergente após 1970 e décadas seguintes. No caso de Amadeo, o reconhecimento internacional demorou-se. Dentro de portas, os estudos de Diogo de Macedo e de José-Augusto França abriram caminho a posteriores sistematizações e aprofundamentos – António Cardoso, Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves, Raquel Henriques da Silva, Bernardo Pinto de Almeida; mais recentemente, destaquem-se Helena de Freitas, Pedro Lapa, Joana Cunha Leal e Marta Soares, a quem se devem significativas exposições. Retrocedendo aos anos 1950, assinala-se a exposição organizada por Jaime Isidoro, Galeria Alvarez (Porto), onde foi apresentado um conjunto de obras cedidas por Lucie Pecetto. Cerca de trinta anos mais tarde, sob responsabilidade de Paulo Ferreira e José Sommer Ribeiro, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (1984), a destacar a exposição do primeiro Centenário (1987). Todavia, o reconhecimento que Amadeo merecia na historiografia europeia da Arte tardou, destacando-se as iniciativas – em prol da internacionalização – das exposições realizadas no âmbito da

Europália 91 (Bélgica) – Musée d’Art Moderne de Bruxelles⁹, com itinerância no Museu de Serralves (1992); passados 9 anos, no mesmo Museu, *Mondrian Amadeo – Da paisagem à Abstracção*¹⁰ (2001) e no CAM/FCG¹¹ (2006/2007), *Amadeo – Diálogo de Vanguardas*. Em décadas mais recentes, obras suas têm integrado exposições internacionais, situando-o entre os seus pares. Afirmção significativa aconteceu em Paris, por mão de Helena de Freitas (2017): a primeira individual no Grand Palais; em 2025, esteve de novo em foco no Centro George Pompidou¹² – numa abordagem relacional ao casal Sonia et Robert Delaunay, curadoria de Helena de Freitas (CAM/FCG) e Angela Lampe e Sophie Goetzmann (CGP).

Recorde-se que em 1947, sob determinação de Alberto Sardoeiro, foi instituído um museu que, em Amarante, tomou o seu nome, com intuito de preservar e divulgar obra de escritores e artistas locais. Na década de 1980 o espaço foi remodelado por Arqt.º Alcino Soutinho, tendo por diretor durante várias décadas António Cardoso (FLUP), que celebrou o nome tutelar com veemência.

No tocante à obra pessoana, as abordagens sucederam-se, inauguradas no histórico estudo académico de José Régio¹³ (Universidade de Coimbra). Ao que seguiram destacados estudiosos ao longo de décadas. O *Centro de Estudos Pessoaanos* abriu atividade em 1976¹⁴; a *Casa Fernando Pessoa*¹⁵ em 1993, cumprindo sua missão de modo exemplar. Lembre-se que fora Petrus (Pedro Veiga) quem tomou por iniciativa publicar, na Coleção *Arcádia* da Editora *Cultura* (Porto), em meados do século passado, compilações de textos [quase] inéditos¹⁶. As edições da Ática, na década de 1960, apresentaram as produções do ortónimo e heterónimos

9 <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/1270/>

10 <https://www.publico.pt/2001/06/28/jornal/momentos-de-viragem-em-mondrian-e-amadeo-159281>

11 <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/1265/>

12 <https://gulbenkian.pt/cam/projetos/amadeo-em-paris/>

13 *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*, dissertação para licenciatura na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra 1925.

14 <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/24690>. No âmbito do CEP surgiu a revista *Persona* (1977-1986), dirigida por Arnaldo Saraiva, José-Augusto Seabra e Maria da Glória Padrão.

15 <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/cfp/casa/sobre-n/historia>; Biblioteca de Fernando Pessoa: <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/cfp/bibliotecas>

16 *O Marinheiro; Nas encruzilhadas do Mundo e do Tempo; Análise Mental da Vida Portuguesa; Sebastianismo; Estética Presencista; Apreciações Críticas; Crónicas Intemporais; Ensaios Políticos*.

– poesia, textos de pensamento, teoria e crítica literárias. Mais tarde, na viragem para o século XXI, revelaram-se textos inéditos e novas organizações de volumes já antes divulgados. Com base nas consultas realizadas em finais de 1980 e até à data, trabalhou-se a partir da sistematização¹⁷ da Estética pessoana numa aceção [repita-se] plural, integrando o ortónimo, três heterónimos e o semi-heterónimo dileto-alter-ego. Perspetiva-se, em modo de contributo para a leitura iconográfica das máscaras[talvez] autorretratos e paisagens no caminho da abstração concretizado por Amadeo. Ao explanar os termos constitutivos das Estéticas pessoanas, aferiram-se tópicos que endossam perspetivas uma para aproximação e/ou entendimento do pintor amarantino.

2. Artes de *elevare* versus *sensibilidade*

Ao processo artístico, unificador das artes que elevam, subjaz a ascensão para o abstrato. Porém, a arte, por mais que se eleve não se desprende do entendimento e da sensibilidade, capacidades em que o ser humano se origina¹⁸. Logo, as artes, quanto mais superiores, mais tendem para a abstração – música, literatura, filosofia. Visam o aperfeiçoamento que significa desprendimento do concreto/real, uma vez que abstração é revelação. Devem as artes, portanto, tomar como missão ‘elevant’. Ainda que a elevação origine arte ‘triste’ porque «...elevant é desumanizar, e o homem não se sente feliz onde não se sente já homem. É certo que a grande arte é humana; o homem, porém, é mais humano que ela»¹⁹.

O conceito de ‘elevação’ articula-se aos de abstração e beleza. Permite concretizar o sentido último, esse urgente despojamento; a progressiva simplificação interna-externa de palavras, frases, volumes e formas que conduz à essencialidade abstrata da visualização do mundo ‘concreto’, na interação onírica/inconsciente. Pessoa estipula três elementos abstratos, comuns a todas as artes: a «ordenação lógica do tempo em suas partes; o conhecimento objectivo da matéria, e a excedência nela de um

17 M. F. LAMBERT, «Para uma estética Pessoaana», op. cit.

18 F. PESSOA, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, ed. G.R. Lind – J. Prado Coelho, Ática, Lisboa 1966.

19 ORTEGA Y GASSET, *La Deshumanización del Arte*, El Arquero, Madrid 1976, p. 30.

pensamento abstracto»²⁰. Destacam-se, neste discurso estético e modernista, o binómio concreto-abstrato, essas duas componentes conjugadas, a viabilizarem a obra. Fernando Pessoa adverte que, por si só, a sensibilidade não é geradora de arte, pois exige «equilíbrio entre a subjectividade da emoção e a objectividade do entendimento que como emoção e entendimento, e como subjectiva e objectiva se entropõem, e por isso, conjugando-se, se equilibram»²¹. Se a sensibilidade conduz à ação, o entendimento leva à contemplação, e assim se concebe uma arte inserida para perdurar além do tempo e espaço em que surgiu. À particularidade da emoção e do entendimento alia-se «a universalidade da razão, que, para ser de todos os homens e tempos, é do homem, e tempo, nenhum. O produto assim formado terá vida, como concreto; organização, como abstracto»²². Assim, se qualificaria a obra conjunta de Amadeo, designada no presente para dinamismo do futuro.

A consciência da obra [*per se*] efetiva-se em sede da identidade pessoal e progride na intangibilidade, por inerência ontológica. A perenidade da obra de arte reside na especificidade de seu valor intrínseco, sendo «indício da passagem do homem no mundo, o resumo da sua experiência emotiva»²³. Consequentemente, distingue-se na arte um elemento material – a sensibilidade –, e um elemento formal – a inteligência. A forma pode-se considerar como concreta ou material (ligada à própria matéria da obra) e como abstrata ou imaterial (se depende unicamente das leis imutáveis da inteligência) regida pela lei da unidade e pela lei da universalidade²⁴. A tensão endógena perpassa, implica a persistência da luta para eclodir como suprema: «A arte é uma auto-expressão forcejando por ser absoluta»²⁵.

Como expressão, a obra de arte sustenta-se e manifesta-se *por si*, lançando-se para além do conteúdo que suporta. Isto porque, procedendo da impressão-emoção do artista, dele sendo própria e intransmissível.

20 F. PESSOA, *Páginas de Estética...*, op. cit., p. 143.

21 *Ibidem*, p. 141.

22 *Ibidem*, p. 144.

23 *Ibidem*, p. 3.

24 Cf. F. PESSOA, *Obras em prosa*, ed. Cleonice Berardinelli, Nova Aguilar, Rio de Janeiro 1976, pp. 246-247.

25 F. PESSOA, *Páginas de Estética...*, op. cit., p. 4.

A obra de arte consiste, em particular, na interpretação objetiva de uma impressão subjetiva, diferindo da ciência e da filosofia²⁶. Como tal, carrega «uma interpretação ou ideia, sobre a qual se trabalha; envolve uma interpretação dessa ideia ou impressão de modo a torná-la artística; e envolve, finalmente, uma coisa de que se tem essa impressão ou ideia»²⁷. Por consequência, a arte obedece a leis que regem a impressão, a interpretação e a objetividade²⁸, inter-relacionamento que solicita, por efeito, a impressão ou ideia, a interpretação dessa ideia como artística e o objeto do qual se tem essa impressão. A obra de arte será, pois, produto do instinto intelectual, reconhecendo-se uma invenção valiosa: «Se não for invenção, o valor pertencerá a quem o inventou; se não tiver valor não será obra de arte, pois que importa inventar o que não presta?»²⁹.

A invenção artística, sublinhe-se, provém do instinto, que lhe reconhece o seu valor próprio, determinando-a – rigorosamente – como proveniente desse “instinto” intelectual, não o resultado de uma composição a frutificar da inteligência. Para que a obra se impregne de valor, permitir-se-á viajar na essência do objeto para o qual tende, enquanto elemento do instinto intelectual, porquanto se fosse apenas composição da inteligência, ficaria no evidente, na formalização. Não acederia a escopo maior ao qual subjaz um relacionamento entre arte e moral, a nível pessoal – artista e ‘moralista’ – não a nível abstrato. A conciliação entre ambas exigências decorre da razão lógica: um grande artista não falseia a verdade, pelo que será improvável que falseie a moral. A arte assume uma dupla feição: a puramente artística e a social. A primeira consiste em criar beleza, a segunda observa o artista como homem inscrito numa sociedade, nela se exprimindo. Como puramente artista, o seu único fim circunscreve-se à produção de obras, na prossecução da beleza em si; como artista e homem simultaneamente, pretende agradar, e como homem deseja obter a glória. Atendendo às três consignações do artista, deverá submeter-se, pois, a diferentes leis. Se, enquanto puramente criador, apenas obedecer à estética, conflua-se a apreciação crítica da sua obra – pelo público/humanidade – que reflete a partir de outros valores, nomeadamente, os morais.

26 Cf. F. PESSOA, *Obras em prosa*, op. cit., p. 219.

27 *Ibidem*, p. 221.

28 Cf. *Ibidem*, pp. 219-221.

29 *Ibidem*, p. 222.

Na perspetiva pessoana, a arte deverá ser um 'meio' que permite o aperfeiçoamento do homem, enquanto que artista, e enquanto recetor que toma contacto com ela. A arte relaciona-se com a emoção, com a abstração, com a idealização. A estética tem por centro o 'ideal'; nasce com a beleza, a eternidade, a perenidade e simultaneamente a realidade mais imediata. A arte é a vida e o homem privilegia o que sente e deve transmitir: a originalidade, a construtividade e o poder de suspensão:

- a originalidade constata-se relativamente ao pensamento, no modo de o manifestar esse pensamento, no modo de manifestar tal manifestação;
- a construtividade porque a arte é no seu aspeto mais autêntico uma construção, reificação de uma intuição, afastando-se para lá da realidade superficial, pois absorvendo-a na sua intimidade própria;
- o 'poder de suspensão', leia-se 'estar em suspensão' para ultrapassar as dimensões imediatas, assim se elevando, espiritualizando *concretamente* a sua obra de arte.

Considere-se a natureza distinta de cada expressão artística, seus discursos, processos e técnicas que norteiam a respetiva concretização. Pessoa convoca, de forma recorrente a abstração, ainda que nem sempre assumindo idêntica amplitude: «Na proporção da abstracção do seu material será a proporção em que é preciso idealizar. E a arte em que mais é preciso idealizar é a maior das artes»³⁰. O raciocínio análogo [da proporção] aplica-se à imaginação que surge de um processo que incorpora a sensação, o sentimento e a razão³¹. Analisando o conjunto da obra de Amadeo, tais explanações encontram retorno, organizam uma leitura estruturada da sua estética compósita, regimentada sempre pela dosagem equilibrada. No contexto modernista, a arte 'pessoaliza-se'. A imaginação agrega a tríade (sensação-sentimento-razão) ao atuar como denominador primordial, convertendo-se na componente fulcral na génese da obra de arte, pois se alia à necessidade incontida de criar que exponencia

30 F. PESSOA, *Páginas de Estética...*, op. cit., pp. 5-6.

31 Cf. F. PESSOA, *Obras em prosa*, op. cit., pp. 250-251.

a sensibilidade, evidenciada nitidamente nas obras “sensacionistas” de Pessoa. O real e imaginário, o sonho e os acontecimentos invadem-se e articulam-se, originando códigos simbólicos; constata-se em termos plurais transfiguradores, quer na linguagem ‘interna’ (enquanto poeta-ensaísta), quer na leitura ‘externa’ enquanto transmissor de conteúdos e significações dirigidos a outrem. As transformações vão da ambiguidade e diversidade múltipla de si e seus heterónimos à de criador de teorias estéticas e correntes literário-plástico-poéticas.

3. Os fragmentos estéticos de Bernardo Soares

A ideia de fragmentação a consubstanciar o pensamento desassossegado, evoca as frações pictóricas cubistas analíticas a concorrerem para uma assunção diferenciada de ver o real. Na escrita e na pintura, as componentes intuitiva e racional respondem, porventura, à ânsia de um equilíbrio-desequilíbrio, ordenado por normas a cumprir. A personalidade ‘dividida’ institui-se, ulteriormente, num ‘todo’ identitário. A componente substantiva impõe-se na “Estética do Artifício”:

Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia ao meu ser. [...] Quero ser uma obra de arte, de alma pelo menos, já que o corpo não posso ser. Por isso me esculpi em calma e alheamento, [...] onde a minha artificialidade, flor absurda, floresça em afastada beleza.³²

Pessoa-Soares convoca a espiritualidade vivencial para impregnar a obra de arte, por analogia aos processos fotográficos de retenção do real enquanto marca e vestígio³³. A sua Estética identifica-se pela formulação intrínseca-vivida a reunir-se nas parcelas ‘da Indiferença’, ‘do Desalento’ e ‘da Abdicação’. Os dois volumes do *Livro do Desassossego* (1982) mostram um *corpus* estético composto, cujas reflexões qualificativas se concatenam entre si, num crescendo de teor existencial. No ortónimo e no ‘escriturário’ Soares desprende-se uma Estética que irrompe do ‘eu’, resultando de

32 F. PESSOA, *Livro do Desassossego...*, vol. I, op. cit., pp. 232-233.

33 Cf. P. DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, Nathan, Paris 1993.

conflitos que embelezam o *pathos*. Perante o mundo, perante outrem, verte-se e consubstancia-se o 'não eu': a radicação subsiste no sonho, equivalente à indiferença psicoafectiva perante a alteridade situacional: «Perante cada coisa o que o sonhador deve procurar sentir é a nítida indiferença que ela, no que coisa, lhe causa»³⁴. A estética circunstancia-se enquanto introspectiva-emergente: «A arte é um esquivar-se a agir, ou a viver. A arte é a expressão intelectual da emoção»³⁵. A arte reifica-se no domínio do fazer e do agir, ainda que, ocasionalmente, pela negação do agir, esse não-agir deliberado que ambiciona, magicamente, aniquilar o acaso e a indefinição, para considerar vontade como não-vontade – anulação de ser constituinte. A arte é assumida enquanto função catártica, purga de existir, elaborada a partir de situações e acontecimentos num crescendo, almejando uma diretiva inter-relacional³⁶. Insere-se nos termos explicitados na '*Estética do Desalento*', essa aquiescência voluntária, ainda que denunciante, da monotonia diária superada pela mistificação da criação artística, como sublimadora-catártica, expelida sob desígnio do sonho³⁷.

Depara-se, submerge-se mesmo, nos reinos da melancolia que projeta desilusão-desalento estético. Por afinidade à aceção de melancolia ativa, o desalento insta à criação, salvaguarda-se na capacidade qualificada que contraria a melancolia acídica³⁸. Por outro lado, nos parágrafos inscritos na '*Estética da Abdicação*', as ideias de abdicar/aceitar/conformar usufruem de estatuto estético: «Conformar-se é submeter-se e vencer é conformar-se, ser vencido. [...] Vence só quem nunca consegue. Só é forte quem desanima sempre»³⁹.

Em Bernardo Soares a Estética é prolongamento inevitável de ser, aqui e atormentado homem; a tentativa de frustrar a privação de sentido existencial. Posicionando-se, veja-se, imerso na personalidade do ortónimo, Soares reinventa a inexpressividade, pois inevitavelmente, se alça como expressiva e constituinte.

34 F. PESSOA, *Livro do Desassossego*..., vol. II, op. cit., p. 358.

35 *Ibidem*, p. 247.

36 Cf. *Ibidem*, pp. 248-249.

37 Cf. *Ibidem*, p. 262.

38 R. KLIBANSKY, E. PANOFKY e F. SAXL, *Saturne et la Mélancolie: Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*, Gallimard, Paris 1989.

39 F. PESSOA, *Páginas de Estética*..., op. cit., p. 149.

4. A estética não-aristotélica de Álvaro de Campos [*et alii*] & Amadeo

Álvaro de Campos, ao refletir sobre a construção poética, afirmou: «Símbolos? Estou farto de símbolos... Mas dizem-me que tudo é símbolo. Todos me dizem nada. Quais símbolos? Sonhos»⁴⁰. Considerava os símbolos como primeiro fundamento, pois, ao representarem as coisas, assumiam o significado íntimo e criativo do real. Excediam mesmo a imaginação, capazes de atingir o núcleo do mistério. As deambulações filosóficas apontavam para plataformas superiores de conhecimento, reafirmando a máxima pessoana de que a Arte moderna é aristocrática. Em redor da C.^a heteronímia circulava a elite, protagonizada pelos convictos que a Arte Superior exigia indivíduos *superiores* ativos; «A arte procura reproduzir sem interpretar (daí o contraste vulgar entre o génio e a “inteligência fraca” de certos homens superiores)»⁴¹. Nas palavras de Amadeo, reverberava essa consciência de que a condição de altíssimo valor exigia a assunção autoral singular: «a arte é a única forma de vida superior, só para certos espíritos, inacessíveis à burguesia»⁴². O conceito de elevação, como se mencionou antes, conecta-se aos de abstração e beleza. Entenda-se, aqui, a elevação como a possibilidade de concretizar o sentido último do despojamento, a progressiva simplificação interna-externa das palavras, frases, volumes e formas, conducente à essencialidade abstrata, que decorre da visualização do mundo, na interação ao sonho e ao inconsciente⁴³. Elevar, afastar-se da pele visível do real, é o escopo derradeiro, o mais característico do estado/tipo de arte suprema – que se opõe à arte do entreter, que se não produz em autenticidade. Efetivamente, observando a obra conjunta de Amadeo, entre desenhos e pinturas, apercebe-se o seu alvo ‘superior’, de transposição além do convencional em ter iconográficos, a superação em prol de uma abstração que é conceptualizante. Reconhecem-se e destacam-se

40 F. PESSOA, *Textos de Crítica e de Intervenção*, Ática, Lisboa 1980, p. 86.

41 F. PESSOA, *Páginas íntimas...*, op. cit., p. 23.

42 «Carta de Amadeo para o Tio Francisco», Paris – 1913, in H. FREITAS *et al.*, *Fotobiografia – Amadeo de Souza-Cardoso – Catálogo Raisonné*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2016, p. 181.

43 Cf. M.F. LAMBERT, «Estéticas de Orpheu...», op. cit.

as qualidades/caraterísticas afirmadas pelo próprio em entrevista ao jornal *O Dia*, 4 dezembro 1916, por ocasião das exposições individuais, a primeira realizada no Jardim Passos Manuel (Porto), a segunda na Liga Naval (Lisboa):

Eu não sigo escola alguma. As escolas morreram. Nós, os novos, só procuramos agora a originalidade. Sou impressionista, cubista, futurista, abstracionista? De tudo um pouco. Mas nada disso forma uma escola.

A pluralidade identitária (divergente e convergente/centrípete e centrífuga) de Pessoa ecoava na categorização de pertença múltipla/agregadora quanto a estilos e estéticas assumidos, de forma negligente porque superior, por parte de Amadeo. Em pouco mais de uma década concebeu uma produção prolífera, compulsiva e exigente que o situaria facilmente na plêiade de artistas mais destacados das vanguardas dos inícios do séc. XX. Almada Negreiros dedicou-lhe *K4 Quadrado Azul* (1917), um ano após ter escrito *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza Cardoso*, declarou-o «a primeira descoberta portuguesa no século XX»⁴⁴. Por sua vez, Pessoa sinalizou-o como o «mais célebre pintor avançado português», em carta de 4 setembro 1916 dirigida a Armando Cortes-Rodrigues⁴⁵, ao anunciar os «quatro hors-textes» de Amadeo a integrar em *Orpheu 3*. A obra de Amadeo irradiava força e convicção, alçando-se a uma aceção de beleza não-aristotélica, onde: «Tudo é um jogo de forças, e na obra de arte não temos que procurar “beleza” ou coisa que possa andar no gozo desse nome»⁴⁶.

Adotando uma postura de rotura deliberada, Campos circunscreve uma beleza que não seria nem vetor fundamental, nem componente primeira para a obra de arte: «Creio poder formular uma estética baseada, não na ideia de beleza, mas na de força – tomando é claro, a palavra força no seu sentido abstracto e científico»⁴⁷. Revê-se, encontra-se, a postura

44 J. DE ALMADA NEGREIROS, *Textos de Intervenção*, (Obras Completas, vol. VI), INCM: Lisboa 1993.

45 <http://arquivopessoa.net/typographia/textos/arquivopessoa-3013.pdf>

46 F. PESSOA, *Textos de Crítica...*, op. cit., p. 134.

47 *Ibidem*, p. 251.

consentânea à estética futurista, vertente assumida, de forma singular, na pintura de Amadeo (*Procissão Corpus Christi*, 1913⁴⁸).

Esta nova estética, ao mesmo tempo que admite como boas, grande número de obras clássicas – admitindo-as, porém, por uma razão diferente da dos aristotélicos, que foi naturalmente também a dos seus autores – estabelece uma possibilidade de construírem novas espécies de obras de arte que quem sustente a teoria aristotélica não poderia prever ou aceitar.⁴⁹

No respeitante à pintura, a *Estética Não-aristotélica* defende uma atividade criadora que contrariava as linhas de composição vigentes na Arte académica europeia: harmonia, conjugação normativa de formas-espacos, cores e perspetivas, sombra-luminosidade. Propunha novas temáticas, tratadas através de novos discursos e técnicas em consonância futurista:

O gesto, a atitude que nós queremos reproduzir na tela, não será um instante fixo do dinamismo universal. Será simplesmente a própria sensação dinâmica.

Efectivamente tudo muda, tudo corre, tudo se transforma vertiginosamente. Tudo é convencional em arte; nada é absoluto em pintura. [...]

Para pintar uma figura humana não é preciso reproduzi-la; basta reproduzir o ambiente que a rodeia.⁵⁰

A estética ‘não-aristotélica’ quis superar os limites convencionados, divergindo para acompanhar as mudanças propostas pelas correntes surgidas na (demais) Europa. Ao irromperem modalidades disruptivas para compor o figurativo, desenrolando-se a viagem até à pureza plástico/poética à abstração, valorizava-se a imanência de objetos e formas. O eixo estético instituiria um outro tipo de *beleza*: aquela que surpreende quando exibida nos rostos esculpidos em planos múltiplos (quais heterónimos...); nas deslocações perspetivadas em geometrismos, onde se viam os elementos quotidianos, aferindo, assim, arte e vida:

48 Ver: <https://gulbenkian.pt/cam/works/procession-corpus-christi-procissao-corpus-christi-139940/>

49 F. PESSOA, *Textos de Crítica...*, op. cit., p. 251.

50 F.T. MARINETTI, «Manifesto de los pintores futuristas» (1910), in *Manifestos y Textos Futuristas*, trad. G. Gómez e N. Hernández, Ediciones del Cotal, Barcelona 1978, pp. 196-197.

A arte, para mim, é, como toda actividade, um indício de força, ou energia; mas como a arte é produzida por vivos, sendo pois um produto da vida, as formas de força que se manifestam na arte são as formas de força que se manifestam na vida. *Ora a força vital é dupla, de integração e de desintegração.*⁵¹

Visa a arte pela vida, não do particular para o geral, mas ao contrário. A vida está presente no significado integrante da obra: «Como estas forças que essencialmente se opõem e se equilibram para haver, e enquanto há, a vida é uma acção acompanhada automaticamente e intrinsecamente de reacção correspondente»⁵². Álvaro de Campos reafirma a sensibilidade como fundamento da arte, à semelhança das afirmações do ortónimo. A obra de arte não-aristotélica propõe a cada um dos seus contempladores a possibilidade de interiorizarem, de pessoalizarem a sua “emotividade”, a sua disponibilidade para apreender, perante o facto consumado da obra (aberta). Esta tende a estar disponível, de modo a permitir que nela convirjam e divirjam múltiplos sentidos, pois a arte também é para os que a contemplam e interpelam; a arte é social⁵³. Assim, tanto o espírito gregário quanto o separativo, devem ser assumidos na arte, preservando a sua unidade, de acordo a sua diretiva social estruturante. As temáticas futuristas cumprem tal quesito: recorrência na presentificação da ‘cidade’. No caso de Amadeo, vai ainda mais longe, ao afirmar a presença de estruturas que conciliam o mecânico e o humano. Nestas suas pinturas, a figura sozinha trespassada, à semelhança do propugnado por Campos, revela-se como elemento gregário, integrado pelo *isolamento* e pelo *domínio*: «Destas duas formas, a segunda é que é forma *social*, pois isolar-se é deixar de ser social. A arte, portanto, é antes de tudo, *um esforço para dominar os outros*»⁵⁴. Considere-se, ainda, a distinção entre *captar* e *subjugar*, diferentes modos de dominar – respetivamente, o aristotélico e o não-aristotélico. *Captar* corresponde ao modo gregário de vencer, enquanto *subjugar* é o anti-gregário. Perante a sociedade, a arte não-aristotélica deverá equilibrá-los. Todavia, consoante o elemento que predomine na relação, confronta-se uma arte que domina captando

51 F. PESSOA, *Obras em prosa*, op. cit., p. 241.

52 *Ibidem*.

53 *Ibidem*, p. 243.

54 *Ibidem*.

– segundo Aristóteles –, e uma outra que domina subjugando, ou seja, a arte não-aristotélica. Entre as tensões, como explicitarem-se as formas da pintura ainda que, numa mesma composição, se coincidam e se equilibrem – pensando numa aceção de equilíbrio que é gerado pela dinâmica das forças sobrepostas/sobreponíveis, donde interseccionadas.

Sob égide da forma, como o autor reconhece o estatuto da sensibilidade, distingue-se qual seja o artista aristotélico e o não-aristotélico. O primeiro subordina a sensibilidade à inteligência, para a tornar universal e humana, possibilitando-lhe a capacidade de ‘captar’ os outros. O segundo subordina tudo à sensibilidade, ao torná-la abstrata, converte-a num «foco emissor abstracto sensível que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu...»⁵⁵.

No Cubismo, a sensibilidade do artista predomina na génese da obra, conjugando-se intencionalmente à inteligência e à vontade, numa procura e num desejo de racionalizar as diversas formulações e atitudes plásticas, instaurando uma nova forma de arte. Atenda-se no respeitante a um exemplo de cubismo analítico, a pintura (*Natureza viva dos objectos*) c. 1913⁵⁶; no relativo ao cubismo sintético, confronte-se *Título desconhecido*, c. 1917⁵⁷. Tal criatividade para ser arte e obra, exige autenticidade inata ao artista, pois, assim como existem artistas aristotélicos verdadeiros, também se verificam não-aristotélicos que são falsos. E, acautele-se, pois, a arte, antes de tudo mais, deve-se autêntica; a arte não admite simuladores, nem de força, nem de beleza. Ainda que, estes proliferem quer numa, quer na outra: «os chamados realistas, naturalistas, simbolistas, futuristas são simples simuladores, não direi sem talento, mas, pelo menos, e só alguns, só com o talento da simulação»⁵⁸. Ultrapassando qualquer movimento estético, Álvaro de Campos combate energicamente toda a pseudo-sinceridade criativa que anula a verdadeira razão de ser da arte. Na *Força*, componente essencial das manifestações criativas e originais, reside o núcleo de onde irradia a superior sensibilidade do Artista; nesta focagem, consideram-se as suas obras de afinidade cubo-futurista,

55 *Ibidem*, p. 244.

56 Ver: <https://gulbenkian.pt/cam/works/natureza-viva-dos-objectos-140198/>

57 Ver: <https://gulbenkian.pt/cam/works/titulo-desconhecido-140260/>

58 F. PESSOA, *Obras em prosa*, op. cit., p. 246.

tal como *Título desconhecido (Les Cavaliers)*, c. 1913⁵⁹, e *Étude B/Estudo B*, 1913⁶⁰. Os *ismos* agitavam-se e galgavam sobre a sua criatividade, à semelhança das famosas representações caninas.

5. Ainda o *Universo Amadeo et al.*

Elevar e libertar não são a mesma coisa. Elevando-nos, sentimo-nos superiores a nós mesmos, porém por afastamento de nós. Libertando-nos, sentimo-nos superiores em nós mesmos, senhores, e não emigrados, de nós. A libertação é uma elevação para dentro, como se crescêssemos em vez de nos alçarmos.
Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*

A sensibilidade do artista é um ponto fulcral na estética pessoana, na qual convergem as heranças compósitas de seus autores-gerados. O primado decisivo da interioridade reverbera nas reflexões pessoanas ortónima e heterónimas sob formato poético e teorético. Sob consignações diversas a C.^a Heteronímia avança numa missão disruptiva, com intuito de acicatar, instigar o público para além das suas inibições, limites ou atavismo. Ora, considere-se que o público não é homogêneo, dividindo-se em três categorias, pelo que a 'nova' pintura de Amadeo seria diferentemente rececionada, avaliada, reconhecida e valorizada, consoante:

a) o público em geral, o vago público possível, qualquer que seja e sem que se determine nele divisão ou classificação alguma; (b) o público rico e luxuoso, em que é próprio viajar, e que, deste modo, se distingue e se destaca, para o caso particular de que se trata, do público em geral; e (c) o público especial composto de elites, artistas, intelectuais, e outros assim, que, se per si não vale muito, vale todavia pela influência que dele irradia sobre o público rico, em primeiro lugar, sobre todo o público, em segundo.⁶¹

59 Ver: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cRRLbzG>

60 Ver: <https://gulbenkian.pt/cam/works/etude-b-estudo-b-140128/>

61 F. PESSOA, *Páginas de pensamento político*, vol. II, ed. A. Quadros, Europa-América, Mem Martins 1986, p. 173.

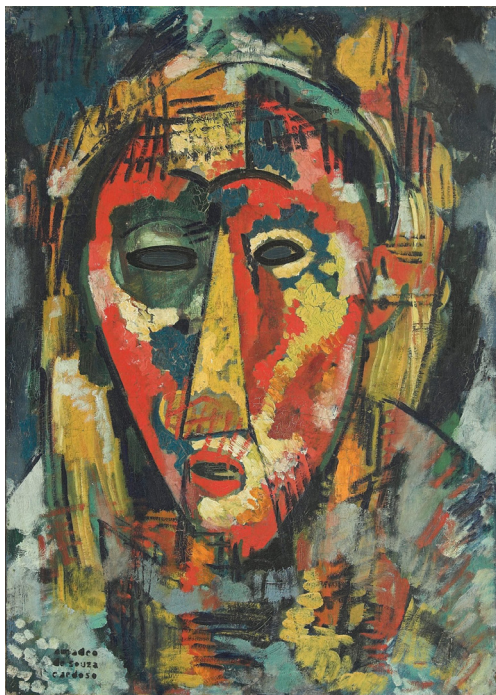


Figura 1. *Máscara do olho verde*, c. 1915. Coleção particular.

Imagem: Wikimedia Commons (licença cc-by-2.0)

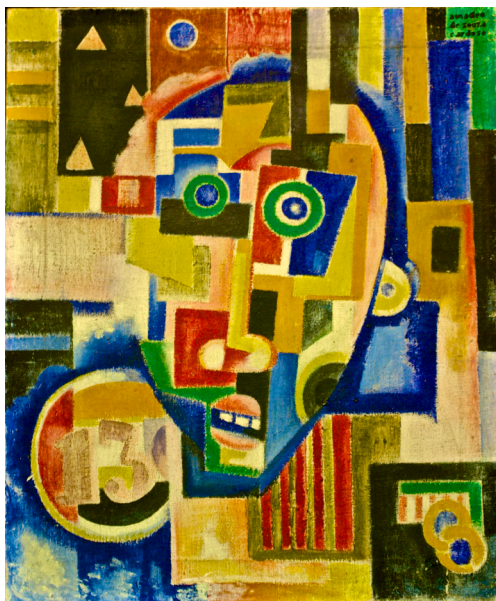


Figura 2. *Promontório cabeça indigo* MARES D'OSSIAN rose Orange, c. 1916. Coleção particular.

Imagem: Wikimedia Commons (licença cc-by-2.0)

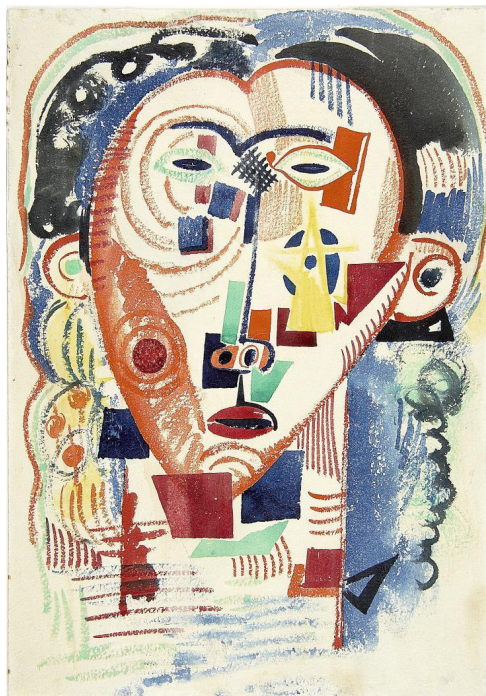


Figura 3. *LITTORAL tête (LITORAL cabeça)*, c. 1915. Centro de Arte Moderna (FCG), Lisboa.
Imagem: Wikimedia Commons (licença cc-by-2.0)

Arte é expressão da sensibilidade que se projeta até a um público que sendo heterogêneo, espontâneo e/ou disponível, apreenderá a realidade 'a ser mais real', graças à criação e mediante atos perceptivos. A unidade vital a ser presente na obra de arte, deverá provir da sensibilidade do artista, que carrega um sentido de coesão que lhe é intrínseco; assim, caracteriza pela especificidade uma totalidade individuada que, depois, se projetará extrinsecamente em arte, orientada como essencial e humana, mais do que pessoal. Consequentemente, a arte surge-nos como a combinação do elemento subjetivo com o objetivo, dando-nos como resultante um todo concreto, numa construção abstrata, preparando-se para a imortalidade. A componente subjetiva da arte é, também, evidenciada nos fragmentos articulados no *Livro do Desassossego*, filtrado através dum encadeamento de frustrações e recalamentos de uma vida monótona, onde a criatividade é o complemento indispensável para (se) existir. Ideias que revigoradas, alimentam as vanguardas proclamadas pela voz de Almada:

Algumas das raras energias mal comportadas que ainda assomam à tona d'água pertencem alucinadamente a séculos que já não existem e quando Um Português, genialmente do século XX, desce da Europa, condoido da pátria entrévada, para lhe dar o Parto da sua Intelligencia, a indiferença espartilhada da família portuguesa ainda não descalça as mãos de cima da barriga. Pois, senhores, a Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa é o documento conciso da Raça Portuguesa no século XX. ... Mais do que isto ainda Amadeo de Souza-Cardoso pertence à Guarda Avançada na MAIOR DAS LUCTAS que é o Pensamento Universal.

Amadeo de Souza-Cardoso é a primeira Descoberta de Portugal na Europa no século XX. O limite da Descoberta é infinito porque o sentido da Descoberta muda de substância e cresce em interesse – por isso que a Descoberta do Caminho Marítimo para Índia é menos importante que a Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa (José de Almada Negreiros – poeta futurista – Lisboa, 12 de Dezembro de 1916, “Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso”)

O visitante comum que visitasse, em 1916, a exposição de Amadeo (Porto ou Lisboa) ponderaria que ‘elevar’ corresponderia a bloquear o acesso, a leitura das pinturas e/ou dificultar o reconhecimento de conteúdos e mensagens, pois renegavam os valores academicistas. O discurso pictórico, na divergência com que Amadeo abordava temáticas e técnicas, geria uma vontade indómita conduzida por ideais, quiçá utopias indomáveis (*Luxuria do Violino Iman Oscilação vermelha Cá dentro e ao ar livre*⁶², c. 1916⁶³). A recorrência de autorretrato plasma-se na evidência das máscaras. No caso da série *Tête Océan* pondere-se quanto as cabeças oceânicas seriam máscaras da irreverência, a repercutirem a pregnância do MAR-OCEANO que se destaca na tradição e nas assunções patrimoniais da portugalidade. Veja-se, também, tal apelo celebratório em *Pescador Atlantico Maresia Costa Negra*, articulando a figuração/profissão/simbolismo com a ideia do mar que perpassa: «Quando regressou

62 Cf. M.T. AMADO, «A Vida dos Instrumentos – pureza e ressonância da cor em Amadeo de Souza-Cardoso», in P. SAMUEL (ed.), *Orpheu e o Modernismo Português*, op. cit.

63 Ver: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Violin_Luxury_Iman_oscillating_-_Red_Inside_and_in_the_Open_Air_\(c.1916\)_-_Amadeo_de_Souza-Cardoso_\(1897-2018\)_ \(32108354270\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Violin_Luxury_Iman_oscillating_-_Red_Inside_and_in_the_Open_Air_(c.1916)_-_Amadeo_de_Souza-Cardoso_(1897-2018)_ (32108354270).jpg)

a Portugal escreveu-me dizendo que era feliz e pintava pescadores»⁶⁴. O mar-oceano não é apresentado de modo literal, realista; reverbera em segmentos sobrepostos, abstrações designativas, qualificativas. Reveja-se a proximidade de Amadeo a Espinho, na costa Norte, mas não apenas, pois se verifica ser temática recorrente na pintura portuguesa oitocentista, igualmente privilegiada nas primeiras décadas do séc. XX, caso de António Carneiro, ativo no Porto, que também georreferenciou as praias de Gaia, a Sul, assim como a costa mais a Norte. O mar/oceano suporta e alimenta miríades de reverberações iconográficas, subsumido a análises e polissemias aprofundadas por Gaston Bachelard⁶⁵. Carrega aceções divergentes, em diferentes plataformas, pois possui uma intrínseca referenciação à intimidade, à introspeção, ao mergulho e dobra sobre si mesmo:

Ó bárbaros do antigo mar!
 Rasgai-me e feri-me!
 De leste a oeste do meu corpo
 Riscai de sangue a minha carne!⁶⁶

Também, em planos sobrepostos, os movimentos ondulatórios-repetitivos são absorvidos pela espuma, tais como se deteta nas cabeças-oceanos espalmadas e seccionadas. Por outro lado, consoante as águas sejam revoltosas ou aquietadas, os dinamismos são ambivalentes, regimentados entre vida e morte. Trata-se de uma atuação, mais do que a passividade perante a natureza, como alertava Bachelard no relativo à ‘cidade moderna’: «Tout me confirme d’ailleurs que l’image des bruits océaniques de la ville est dans la “nature des choses”, que c’est une image vraie, qu’il est salutaire de naturaliser les bruits pour les rendre moins hostiles»⁶⁷. É a ‘ville-océan’⁶⁸. A ideia auto-antropo-fágica (quase) ecoa em

64 Walter Pach *apud* L.B. Tavares, «Máscaras e cabeças oceânicas de Amadeo de Souza-Cardoso – I», in *Revista Caliban* (27 Jan 2017).

65 Cf. G. BACHELARD, *La poétique de l’espace*, Université du Québec, 1957/1961, https://classiques.uqam.ca/classiques/bachelard_gaston/poetique_de_espace_3e_edition/poetique_de_espace_3e_edition.pdf.

66 F. PESSOA, *Poesias de Álvaro de Campos*, Ática, Lisboa 1993, p. 162.

67 G. BACHELARD, *La poétique de l’espace*, op. cit., p. 56.

68 *Ibidem*, p. 55.

Campos, sinónimo dessa cidade que o alimenta e engole, que o domina introjetado e projetando-se no ritmo frenético das palavras:

Ah, quem sabe, quem sabe,
Se não parti outrora, antes de mim,
Dum cais; se não deixei, navio ao sol
Oblíquo da madrugada [...]
Um grande cais cheio de pouca gente,
Duma grande cidade meio-desperta,
Duma enorme cidade comercial, crescida, apoplética,
Tanto quanto isso pode ser fora do Espaço e do Tempo?⁶⁹

As navegações e as cartografias tinham sido episódios interpelados pelo impossível na história, quanto na vida pessoal. Precisava-se de um farol, complexo e disforme como patenteado na tela de Amadeo – *Estudo para Farol Bretão* (c. 1914)⁷⁰, ainda que a presença humana dela se ausente:

olhar humanitário dos faróis na distância da noite,
Ou o súbito farol próximo na noite muito escura
(«Que perto da terra que estávamos passando!» E o som da água canta-nos
ao [ouvido])!...⁷¹

Certamente que o farol de Amadeo se iluminava pelas convicções da arte ‘não-aristotélica’, fruindo-se como estímulo posicionado na arte de ‘elevar’, essa arte superior. A arte para elevar concebe-se acima da mediocridade da pessoa, vivida no quotidiano. É uma arte séria, de difícil apreensão, não suscitando o prazer percetivo rápido, que as outras artes proporcionam. Se, ao abordar Campos, a remissão mais específica frequenta a plasticidade cubista, numa transposição plausível, não se pode alhear dos outros heterónimos, quanto à interpenetração entre o poético e o pictórico.

Recuperando a mais direta leitura das cabeças-oceânicas, entende-se que os fluxos e refluxos se guerrearam antes de serem aniquilados,

69 F. PESSOA, *Poesias de Álvaro de Campos*, op. cit., p. 162.

70 Cf. https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/piramide/in-issue/iss_0000003627/10

71 F. PESSOA, *Poesias de Álvaro de Campos*, op. cit., p. 162.

retalhados e congelados na superfície da tela que se posiciona como um útero. A obra de pintura de Amadeo é, reafirme-se, um produto de arte não-aristotélica. Surgindo a partir do individual pessoalizado do artista deve encarar-se como fenómeno autónomo na integridade total estética, aberta às atitudes suscetíveis de apreensão, convergindo para uma dimensão polissémica, interrelacionados de ‘outros’ (perante a obra), pois a arte é para quem a interpela. O dinamismo que subjaz ao mar-oceano induz a viagem individuada:

As viagens agora são tão belas como eram dantes
E um navio será sempre belo, só porque é um navio.
Viajar ainda é viajar e o longe está sempre onde estive –
Em parte nenhuma, graças a Deus!⁷²

A viagem faz-se em parte nenhuma que seja uma espécie de “algures”, em modo desassossegado:

A ideia de viajar seduz-me por translação, como se fosse a ideia própria para seduzir alguém que eu não fosse. Toda a vasta visibilidade do mundo me percorre, num movimento de tédio colorido, a imaginação acordada; esboço um desejo como quem já não quer fazer gestos, e o cansaço antecipado das paisagens possíveis aflige-me, como um vento torpe, a flor do coração que estagnou.⁷³

A *Viagem nunca feita* de Bernardo Soares foi ambicionada, prometida e feita pelo pintor, circulando nos quatro pontos cardeais⁷⁴. Álvaro de Campos foi o viajante decidido por Pessoa, entre os alter-ego-autores. *A Partida* é o texto-síntese que integra os confrontos e resolve esse “medo de partir” (que equivaleria ao “medo de viajar”), esse temor pela viagem-jornada-partida coincidente ao medo de existir-[não]-deixando-de-ser.

72 *Ibidem*.

73 F. PESSOA, *Livro do Desassossego...*, vol. II, op. cit., p. 400.

74 Cf. M.F. LAMBERT, «Bernardo Soares: The Never Accomplished Travel(s) – Writing and Seeing», in *Revista Portuguesa de Humanidades* 25. 1-2 (2022) 191-216. DOI: 10.17990/RPH/2021_25_1_191.

6. Amadeo: finalizando a viagem conseguida

A prática artística de Amadeo colmatou esse provincianismo a que Pessoa aludia que, numa certa perspectiva se coaduna com a argumentação de Almada respeitante à esperteza saloia e, ainda, a alguns dos defeitos que Teixeira de Pascoaes destrinçou em *Arte de ser Português*. O “gênio lusíada” caracterizava-se mais emotivo do que intelectual. Na tradição portuguesa, por frequência, afirmava-se – e não se discutia – sempre que uma ideia comovesse o indivíduo português, desprezando-se qualquer metodologia mais afeta ao procedimento dialético. A correspondente definição da filosofia decorria da prioridade da existência emocional, por contraste ao predomínio da razão, na procura da verdade. A emoção avançava sobre a inteligência e ultrapassava-a, tendo em consideração a intensidade constitutiva da sua potência criadora. Assim, a emoção corresponderia à superioridade poética lusíada, denotando grande inferioridade na ordem filosófica – se o paradigma epistemológico do posicionamento teórico se aferisse a um contexto predominantemente racionalista, ou pelo menos de incidência racionalizante.

Por transposição, à caracterização tipológica do perfil – de cariz societário-mítico – a natureza levava o (homem) português a afastar-se da tendência comportamental e/ou substancial próxima da do filósofo; a luz do seu olhar iluminava mais o que pudesse alcançar – mas não se esboçando qualquer movimento para a consecução – do que aquilo que efetivamente via. O português não apreendia, de uma vez apenas, os conhecimentos humanos, antes os subordinava a uma lógica perfeita e nova, que direcionava a interpretação reveladora da totalidade harmoniosa. Amadeo suplantou tais características, sem dissolver a sua radicação amarantina. O ímpeto da viagem, conducente à assunção de uma identidade redonda e conclusiva *per se* foi cumprida pelo cidadão amarantino na capital europeia que nele se interiorizava. A capacidade enorme de gerar poéticas visuais tão libertas e coerentes comprovou o *status* superior que Pessoa reconhecia em poucos.

E como as leituras tudo... Desde que qualquer coisa se possa sonhar como interrompendo deveras o decurso mudo dos meus dias, ergo olhos de

protesto pesado para a sílfide que me é própria, aquela coitada que seria talvez sereia se tivesse aprendido a cantar.⁷⁵

Na obra de Amadeo, equacionada a partir das Estéticas pessoanas, reconhecem-se pressupostos singulares e qualidades pregnantes. A sua epopeia vanguardista reverbera a intensidade existencial e prospetiva de Álvaro de Campos, nele presidindo a exigência sensacionista que se sobrepõe ao paradigma futurista mais literal e circunscrito.

A modernidade (proto)existencial de Bernardo Soares torna-se visível, entranhada e consequente na convergência: «As sensações ajustam-se, dentro de nós, a certos graus e tipos de compreensão delas. Há maneiras de entender que têm maneiras de ser entendidas»⁷⁶. Entre as forças visuais implícitas na escrita poética e estética de Pessoa, Campos e Soares, parafraseando *Par ímpar 1 2 1*, c. 1915-1916⁷⁷, institui-se numa assunção triádica. Na figura concebida por Amadeo, as formas/seções são desenhadas e preenchidas em triângulo que valida a união trespassada sob focagem de quase geometria regular: epifania iconográfica de par e ímpar a serem a unidade dos opostos, em afinidade à proclamação celebrada por Almada em *Direção Única* e nos textos compilados em *Ver*⁷⁸.

Num infinito, a circunscrever conclusões que não completas, a obra de Amadeo de Souza Cardoso instiga leituras conducentes a sustentações que lhe sejam extrínsecas. Aqui, achou-se coerência, por via da proximidade modernista e das afinidades estéticas plurais, em convocar Fernando Pessoa e seus heterónimos referenciais. Se Amadeo extraíra dos *ismos*, o que deles lhe servia para consolidar a sua identidade autoral, o mesmo se aplique ao caso plural de Pessoa, alimentado por suas *personae*.

75 F. PESSOA, *Livro do Desassossego...*, vol. II, op. cit., p. 400.

76 *Ibidem*, p. 67.

77 Ver: <https://www.flickr.com/photos/biblarte/53587986462/in/photostream/>

78 J. DE ALMADA NEGREIROS, *Ver*, Arcádia, Lisboa 1982.

“Dantas patife”: a propósito de uma caricatura de Amadeo

ANA PAULA MACHADO*

O documento que suscitou a minha participação neste ciclo “Cidades de Amadeo” foi encontrado entre um lote de documentação existente nos arquivos da família Souza Cardoso¹, junto com um pequeno caderno/ /diário gráfico com anotações da autoria de Amadeo de Souza-Cardoso².

O interesse desse pequeno fragmento de papel com escritos e caricaturas reside no teor das palavras aí grafadas pela letra de Amadeo e na sua eventual relação com uma das figuras representadas em caricatura, que nos sugerem um novo olhar sobre o posicionamento de Amadeo relativamente a polémicas e crises da arte e dos artistas do período durante o qual involuntariamente se viu confinado ao meio artístico português.

Trata-se de um fragmento de papel, aparentemente rasgado de um caderno, de contorno irregular, com cerca de 12 cm no seu lado maior, trabalhado dos dois lados, com exercícios gráficos e desenhos em esquisso, a grafite e a tinta.

Numa das faces do papel, que convencionámos designar por “frente”, estão grafadas a tinta por diversas vezes e com diferente (e aparentemente arbitrária) orientação as palavras que abaixo transcrevo tomando como referência a orientação de uma das cabeças aí representada:

* Conservadora, Museu Nacional de Soares dos Reis.

1 O documento foi sinalizado por Luís Pimenta de Castro Damásio. Agradeço à Família Sousa Cardoso a generosidade e abertura com que tem permitido o acesso a este arquivo. Crédito das imagens: José Eduardo Cunha / @acende.te.sesamo.

2 Trata-se de notas de vária ordem, entre as quais consta, por exemplo uma lista autógrafa das despesas com a exposição que o artista apresentou em Lisboa, na Liga Naval, em Dezembro de 1916. Nesse lote de documentação foi possível seleccionar materiais inéditos que viriam a ser apresentados na exposição “Amadeo de Souza-Cardoso 2016 – 1916” realizada no Museu Nacional de Soares dos Reis e em seguida no Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado entre Novembro de 2016 e Janeiro de 2017. O fragmento de papel que aqui se analisa foi pela primeira vez publicado no catálogo dessa exposição, como ilustração de um texto da autoria de Marta Soares a quem agradecemos a notícia da existência do desenho bem como o estímulo para aqui o apresentar.



frente



verso

Na horizontal em baixo

“ARNALDO JJJJJJ

Pati.....fe patife Julio Dantas patife

Pati fe Arnaldo Ressano patife patife patife patife Julio Dantas”

Na vertical à esquerda

“Julio Dantas

Julio Dantas

Julio Dantas

Ex.^{mo} Senr

Julio Dantas Julio Dantas”

Na vertical à direita

“Ressano

Amadeo Cardoso

Amanhã vamos o ____ a ____

Amadeo Cardoso

Amadeo Cardoso”

E ainda mais uma vez o nome “Ressano” em grafismo clássico, corrido, com traço duplo. O nome Amadeo Cardoso aparece três vezes intercalado por uma frase que leio apenas parcialmente:

“amanhã vamos...”

Na horizontal no topo

“Julio Dantas

Amanhã vamos todos ao Campo Grande

Julio Dantas”

Três nomes portanto são aqui grafados. O do próprio Amadeo, usando a assinatura Amadeo Cardoso, o de Julio Dantas e o de Arnaldo Ressano.

O nome de Arnaldo Ressano aparece truncado três vezes. O nome de Julio Dantas aparece nove vezes, duas das quais associado à palavra patife.

Este grafismo desenvolve-se em torno de duas figuras representadas em caricatura. Uma, a tinta, pouco mais que esboçada, representa um rosto masculino, de meia-idade, com bigode e pera, maçãs do rosto salientes, grande sorriso e olhos cerrados enfatizando a expressão de riso. Alguns traços fisionómicos representados, como a forma do nariz, o contorno da barba e bigode e a forma geral do rosto, levam-me a pensar que se trata de Afonso Costa, primeiro ministro e líder do partido republicano durante a I República.

A outra figura, desenhada a grafite com alguns dos traços principais reforçados a tinta, representa um homem de meia-idade, em busto, vestindo camisa de colarinho curto, gravata e casaco. O pescoço fino e longo projectado, o queixo fugidio, bigode farto de pontas enroladas, olhos muito salientes mas semicerrados, sombreados por longas pestanas, expressão sorumbática, quase sonolenta, nariz um tanto levantado com as narinas bem amplas e visíveis, testa muito alta com entradas muito acentuadas e cabelo caindo um pouco sobre o pescoço.

Precisamente sobre a zona do peito desta figura inscrevem-se as palavras “Julio Dantas patife”. Uma vez o nome Arnaldo, com um grafismo ousado, moderníssimo, bem à maneira dos ensaios gráficos que conhecemos de Amadeo e, mais abaixo, o nome Arnaldo Ressano, em letra maiúscula comum.

Seguem-se e nalguns pontos sobrepõe-se a estes dois grafismos, a letra “J” escrita sete vezes, o nome Julio Dantas e a palavra patife, escrita oito vezes.

Na vertical direita o nome Júlio Dantas é precedido e antecedido de “Ex.mo Snr”.

A folha apresenta um vinco de dobragem, e, num resto do que terá sido outra folha, é ainda visível parte de outra caricatura de uma figura masculina, com grandes óculos redondos, e, abaixo desta, a conjugação do verbo amar em francês.

No verso deste papel é representado um automóvel, num modelo das duas primeiras décadas de 1900, com um piloto e um “pendura”.

Um cachecol esvoaçante, o corpo do piloto muito reclinado, associados à posição do veículo e das rodas formando ângulo acentuado transmitem a ideia de velocidade, o facto de os tripulantes usarem óculos e capacete de couro faz crer que se trata de uma cena de competição

automóvel que pode até ter decorrido em Portugal (onde a primeira competição automóvel data de 1902), mas mais provavelmente em Itália ou em França, onde a indústria e a competição automóveis estavam em grande expansão antes da I Guerra.

Algumas fotografias destas competições e de automóveis mais famosos, além de publicadas em revistas como a *Ilustração Portuguesa*, circulavam em Portugal na forma de postais. A representação não seria portanto necessariamente tirada do natural, podendo tratar-se apenas de um exercício a partir de alguma dessas reproduções.

Dada a natureza do desenho (embora expressivo, é apenas um apontamento) não é possível determinar o modelo do automóvel, que nos ajudaria a identificar o ano da competição (que, por outro lado, pode não ser o mesmo que o dos grafismos da frente e das caricaturas).

A representação de um automóvel pela mão de Amadeo, que eu tenha conhecimento com um único paralelo no *Desenho futurista (Movimento)* de cerca de 1912³, é interessante por nos evidenciar a aproximação de diferente teor de Amadeo aos textos de Tommaso Marinetti, poeta e ideólogo do futurismo que Amadeo invocaria insistentemente, em entrevista ao jornal *O DIA*, em 1916, tomando como sua a «paixão pelo movimento, pela velocidade, pela febre da vida moderna».

Noutro ponto deste mesmo fragmento de papel vemos esboçados uma bailarina em *adagio* e abaixo uma ave de grande envergadura.

Mas é na verdade sobre os grafismos na frente desta folha que se levantam as questões mais interessantes:

De quando datarão os grafismos e desenhos deste fragmento de papel? Terão sido todos feitos no mesmo momento?

Afonso Costa era, no período a que nos parecem reportar estes grafismos, talvez de todas as figuras da República a que mais ódio suscitava entre os monárquicos. Que sentido terá a presença de uma possível caricatura sua na proximidade das palavras «Dantas Patife»?

Teria a iniciativa do escrito uma motivação política?

Será o outro retratado realmente Júlio Dantas como a localização do nome parece sugerir?

3 Agradeço à Doutora Celeste Natário a rectificação e chamada de atenção para este desenho que hoje se encontra no Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante.

Em que momento teria Amadeo razão para partilhar tão directamente dessa animosidade contra Dantas que tanta fama trouxe a Almada?

A propósito da publicação do Manifesto em Junho de 1916?

Se sim, porque ensaiaria ainda então o artista a fórmula de assinatura “Amadeo Cardoso” que apenas vemos usar nas caricaturas de 1906-1907 e em obras produzidas até 1910 (como o retrato a óleo de Alexandre Ferraz de Andrade, por exemplo)?

A que pretexto será inscrito o nome de Arnaldo Ressano, caricaturista que desde 1901 e durante o período de vida de Amadeo publicava regularmente caricaturas na *Ilustração Portuguesa*, n’*O arauto* e na *Revista Nova*?

Na década de 30 Arnaldo Ressano Garcia assumiria um papel bem diferente no panorama artístico português, designadamente na oposição ao Modernismo. Mas parece-me evidente não ser ele o caricaturado.

Quem será então o retratado na caricatura principal?

A questão levanta-se pelo facto de à figura estar associado o nome «Julio Dantas», organizado de modo que funciona quase como legenda de identificação da figura. Mas a verdade é que a figura caricaturada pouca ou nenhuma semelhança tem com a figura de Júlio Dantas, de que aliás nos chegaram vários registos fotográficos e mesmo algumas caricaturas em diferentes fases da vida, nunca identificáveis com a figura representada por Amadeo.

Do que não restam dúvidas é da associação do “epíteto” patife ao seu nome. Na verdade, a animosidade contra o autor instalou-se cedo entre os Modernistas. Já em 1911 Almada daria um “sinal precursor da oposição de novos a velhos” ao ilustrar com caricaturas o poema / paródia *A Caixa de Rapé do Prior* que ridicularizava o soneto *A Liga da Duquesa* publicada por Dantas nesse ano⁴.

Mas é em 1915 com a publicação do *Orpheu* que se inicia a polémica mais violenta entre os modernistas e uma suposta elite cultural republicana, afinal extraordinariamente conservadora e reaccionária, destituída de ideário cultural que acompanhasse em dimensão e ambições o projecto político.

4 Cf. G. MAC NAB, «Duas intervenções de Almada», in *Colóquio: Letras* 35 (1977) 32-40.

Júlio Dantas, já foi dito em múltiplos escritos, não seria o pior dos representantes dessa elite, mas era seguramente de entre eles o que tinha maior visibilidade pública. Era multifacetado, movia-se em todos os círculos, da literatura à medicina, do teatro à política. Parte da sua interminável obra literária era então representada nas mais destacadas salas de espectáculo. Era fácil, frívola e muito popular, merecia abundantes e interesseiros encómios da imprensa, num ciclo de mediocridade que lhe granjeou também críticas e charges violentas. Dantas era simultaneamente um ídolo e “um bombo de festa”. Condição que tem no Manifesto de Almada a sua mais cabal expressão.

Cabe aqui porém referir, que o tom que hoje se nos afigura de inesperada e singular violência usado por Almada no Manifesto está na verdade longe de ser inusitado na imprensa de então. Refiro aqui a título de exemplo, e porque julgo pertinente o enquadramento, os escritos de Júlio Ribeiro n’*A Lanterna*, periódico republicano que pertencia à mesma empresa que *A Montanha* e em cujas páginas Júlio Dantas era quase diariamente enaltecido. Júlio Ribeiro era o director político do jornal, mas também muitas vezes o editor artístico fazendo regularmente crítica e recensão de exposições de Arte. Júlio Ribeiro cultivava um “ódio de estimação” por Homem Christo, então director e redactor do *Povo de Aveiro*. Nas páginas de *A Lanterna* Júlio Ribeiro dirige-lhe longos textos profundamente insultuosos, quase diariamente, reagindo a cada um dos escritos de Homem Christo (considerado traidor dos ideais republicanos).

O trecho que abaixo se transcreve exemplifica uma certa liberdade de expressão e a vulgarização de um tom, que, bem vistas as coisas, teríamos dificuldade em admitir hoje na nossa imprensa. A teatralidade de que está embebido relativiza a violência do *Manifesto Anti-Dantas*, sugerindo uma leitura com outro olhar e levando-nos também a “pesar” de diferente modo o sentido das palavras “Dantas patife” na caricatura feita por Amadeo, quem quer que seja a figura aí representada.

Suicide-se, sr. Homem Cristo,

...O senhor homem Cristo é hoje perfeitamente intangível física e moralmente. E isso pela singela razão de que já não tem corpo nem alma para ser tocado. É um imponderável.

Passou ao estado gasoso, volatilizou-se ao calor dos seus ódios.

Da parte material e espiritual de que era formado, essa coisa, resta apenas um cheiro a acusar a sua existência. Um cheiro mau, fétido, nauseante e insuportável.

Ora esse cheiro pestífero é que se torna mister fazer desaparecer.

Suicide-se pois, senhor Homem Christo, suicide-se, faça-me esse favor. Suicide-se. Praticará uma boa acção que toda a gente lhe há-de louvar, creia. Conto com isso? Suicida-se? Resolva-se.

Pois o que anda o senhor cá a fazer? Tem alguma esperança nesta vida? Crê que possa haver um homem honrado capaz de lhe estender a mão sem repugnância? Pode esperar da sociedade que o abomina qualquer prova de consideração? Será crível deixar o vício do constante refter de rancor contra tudo e todos.

Pode alguém esquecer o que foi e é?

Não.

Não, bem vê.

Tem portanto de se suicidar.

Está resolvido.

E para que tenha coragem, hei-de dizer-lhe com mais franqueza e sem artificios a razão [*sic*] por que tem que acabar com a vida.

Use a morfina que dá uma morte santa

O Homem Christo está doido, tendo apenas umas pequenas intermitências, mas ficando nos intervalos imbecil e inconsciente.⁵

A este texto seguem-se durante semanas a fio, quase diariamente, longas crónicas sob títulos sugestivos *Retrato de um bandido* ou *O Porco de Aveiro* em que Homem Christo é abundantemente caracterizado.

É certo que para os artistas modernistas as palavras de Júlio Dantas eram especialmente perigosas porque uma base supostamente científica as legitimava. A sua formação em medicina e o seu estudo sobre as ditas “manifestações artísticas dos loucos”, a tese de licenciatura defendida em 1900, *Pintores e poetas de Rilhafoles*, conferia a credibilidade à ideia da existência de uma arte sã e, por oposição, de uma arte degenerada cujas manifestações urgiam erradicar, mais concretamente encarcerar, sendo nesta última

5 J. RIBEIRO, «Suicide-se, sr. Homem Cristo, suicide-se...», in *A Lanterna. Diário Republicano da Tarde*, 2 de Setembro de 1916.

categoria que se inseriam os poemas do *Orpheu*. Ideia tão mais perigosa porquanto a ela haviam de aderir também Júlio de Matos e Egas Moniz.

Seria o inegável alcance dessa posição de Dantas que suscitaria a reacção dos Modernistas à representação de *Soror Mariana*, em Outubro de 1915, levando à redacção do Manifesto que todos conhecemos.

É portanto este o contexto da animosidade contra Dantas e contra toda uma geração de intelectuais que o mesmo representava.

Não sabemos em que medida terão as reacções ao *Orpheu* e mais tarde ao Manifesto atingido Amadeo, recolhido em Amarante desde o Verão de 1914, envolvido num projecto pessoal que via adiado de dia para dia. As exposições no Porto e em Lisboa no final de 1916 terão sido porventura uma forma de mitigar os malefícios desse isolamento e da interrupção abrupta dos seus planos internacionais. A iniciativa revela também que Amadeo, pelo prolongar da guerra e, por consequência, da sua permanência em Portugal, se via levado a repensar os seus planos de curto prazo, o que provavelmente o obrigava também a uma maior atenção à realidade artística nacional, à qual, evidentemente, teria de se ater para os concretizar.

Amadeo terá tido conhecimento do Manifesto por certo muito cedo, pelo menos em 27 de Julho já o lera pois escreve nessa data a Robert Delaunay dizendo que o Manifesto está muito bem e é bem português.

Almada referiu-se (em 1965 numa conferência em Amarante e numa entrevista radiofónica nesse mesmo ano) ao facto de ter recebido um postal de Amadeo em 1915, que, diz, reflectia uma reacção do mesmo ao *Manifesto Anti-Dantas*.

A José Augusto França, Almada terá narrado que, após a publicação do Manifesto, Amadeo teria por impulso descido à capital para o abraçar, o que não deverá de facto ter acontecido.

Este e outros equívocos de Almada que, volvidos 50 anos, parece congregar e sintetizar acontecimentos ocorridos em momentos diferentes e orientá-los num mesmo sentido simbólico, remetendo a data de publicação do Manifesto para 1915 e centrando-o na questão do *Orpheu*, foi já devidamente analisado no texto de apresentação de Sara Afonso Ferreira à reedição da obra, em 2013⁶.

6 J. DE A. NEGREIROS, *Manifesto Anti-Dantas e Por Extenso*, ed. S.A. Ferreira, Assírio & Alvim, Lisboa 2013.

Embora a redacção deva ter-se iniciado ainda em 1915, a data de publicação será efectivamente Junho de 1916 e suponho que tenha sido após essa data que Amadeo tomou contacto com o texto.

De resto, aparentemente só terá conhecido Almada pessoalmente aquando da apresentação da sua exposição na Liga Naval, no fim de 1916.

É certo que a partir de Novembro de 1916 e da sua primeira exposição em Portugal, no Porto, no Jardim Passos Manuel, também ele Amadeo passaria a integrar aos olhos de alguma imprensa esse grupo de loucos, produtores de uma arte de manicómio. Mas não era já a pena de Dantas quem assim o classificava.

O escrito nesta caricatura afigura-se-nos portanto uma possível consequência da leitura do Manifesto e não um reflexo do efeito causado pela sua exposição no Jardim Passos Manuel.

Na verdade, se ouvíssemos ler as palavras inscritas neste papel, sem o vermos, parecer-nos-ia talvez um texto com o sentido de catarse, quase de exorcismo de um ódio incontido. Mas quando observamos o sentido aleatório da sua distribuição no suporte, a forma como se repetem e redesenham, a ideia que perpassa é mais a de um exercício gráfico, num esforço de encontrar o modo adequado para grafar o nome de Júlio Dantas, mais evidente ainda no grafismo do nome Arnaldo, exercícios de intenção semelhantes aos feitos para a própria assinatura «Amadeo Cardoso».

No mesmo papel ensaia-se ainda o apelo «amanhã vamos todos ao Campo Grande», como se se tratasse de esboços para um panfleto/convocatória para uma manifestação de algum tipo.

Qualquer que fosse a acção, faria mais sentido que Amadeo estivesse em Lisboa no momento em que faz estes desenhos e escritos. Não pude, por mais que buscasse entre acontecimentos, manifestações políticas ou artísticas ocorridas em Lisboa entre 1914 e 1916 deslindar a que poderia destinar-se o apelo que Amadeo esboça neste pequeno trecho de papel.

Se por um lado os escritos nos remetem para o período após a publicação do *Manifesto Anti-Dantas*, ou seja Junho de 1916, por outro as representações caricaturais nesta folha remetem-nos para um tempo mais recuado na obra de Amadeo, isto é, para o período em que fez regularmente caricatura, a partir sobretudo de 1906 e até 1910, período durante

o qual publica caricaturas em periódicos portugueses (pelo menos em 1906 na *Semana Alegre*⁷, em 1907 no *Primeiro de Janeiro*, em 1908-1909 na *Ilustração Popular* e, em 1909, na *Ilustração Portuguesa*.

Comparando esta caricatura com outras registamos também o carácter mais naturalista da representação, no traço miúdo, as superfícies a cheio, na preocupação na definição clara da modelação e volumetria dos elementos identificativos do rosto.

Um olhar sobre o conjunto de caricaturas da autoria de Amadeo que hoje conhecemos confronta-nos de imediato com a heterogeneidade das abordagens ou apenas os reflexos de uma hesitante vocação, ainda bem distante de uma definição de linguagem que, na caricatura, Amadeo não chegou sequer a dar-se tempo para encontrar.

Numa série de caricaturas realizada em Janeiro de 1907, para ilustrar a ementa de um jantar de homenagem a A. de Sousa (director da revista *O Mundo Elegante*)⁸, Amadeo registava os convivas numa composição que Manuel Laranjeira considerou «um pouco vulgar» e cujo traço miúdo e abundante, ainda marcado pelo sentido naturalista da representação a que já aludimos, não usa da capacidade de síntese e de hiperbolização acutilante que noutras caricaturas pontualmente Amadeo evidencia. É o caso, por exemplo, da caricatura de Emmérico Nunes, de 1909 (hoje no Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso) ou a de Guilhermina e Virgínia Suggia em concerto, publicada na *Ilustração Portuguesa* nesse mesmo ano, de traço linear, despojado, apostado na síntese das volumetrias e na intensidade do efeito. Uma hiperbolização muito estilizada, muito sofisticada, mas com sentido de síntese, cuja intenção, embora ainda longe de concretizada, se adivinhava já nas caricaturas mais precoces, quase incipientes, de 1906, no *A Semana Alegre*.

Entre as caricaturas da ementa do jantar na Brasserie Dumesnil, encontra-se identificada uma representação do pintor Artur Alves Cardoso (1882-1930), de perfil, na qual se apontam alguns traços de fisionomia

7 Fui alertada para a existência destas caricaturas publicadas no periódico *A Semana Alegre*, do Porto, no decurso da mesa redonda realizada em Espinho no âmbito deste Ciclo.

8 O jantar realizava-se na célebre Brasserie Dumesnil, no boulevard Montparnasse, e reunia médicos e artistas portugueses então a residir em Paris. Embora o propósito inicial possa não ter sido a publicação, a verdade é que esta ementa veio a ser publicada n' *O Primeiro de Janeiro*, no dia 13 de Janeiro desse ano.

que também julgamos poder encontrar na caricatura aqui em análise, a saber: o nariz acentuadamente projectado para cima, com as narinas amplas, o queixo “fugidio”, o bigode alongando-se rosto abaixo, a ruga funda partindo da asa do nariz, a testa muito alta e as “entradas” de cabelo muito acentuadas. Alves Cardoso é aqui representado com uma expressão de olhar um pouco distante quase sorumbática que igualmente observamos na nossa caricatura. A arcatura das sobrancelhas parece-nos também apresentar alguma semelhança.

Alves Cardoso foi amigo e companheiro de Amadeo em Paris e também na sua viagem pela Bretanha em 1907. Nesse ano fizeram-se inclusive fotografar juntos em Pont L’Abbé, junto com M. Stervinou que acolhia Amadeo na região.

Já em 1906 Amadeo caricaturara o amigo, na mesma folha de papel em que ensaiava uma caricatura de Emmérico Nunes (hoje no Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso) e já aí relevava certos aspectos da sua fisionomia como o formato do nariz, os olhos grandes e pestanas longas, ou as entradas acentuadas.

Não sendo inequívoca, esta identificação do caricaturado com o pintor Alves Cardoso é a que me parece mais plausível. Apesar da identificação mais óbvia com Júlio Dantas, sugerida pela localização e organização do seu nome na relação com o desenho, não encontro semelhanças entre a sua fisionomia ou expressão e as da figura representada.

Os ensaios gráficos de uma assinatura que o artista aparentemente abandonou por volta de 1910 associados a escritos que me parecem directamente decorrentes do contacto com o Manifesto Anti-Dantas, que acontece em 1916, sugerem que se trata de um trecho de papel reutilizado em diferentes momentos. A possível identificação dos caricaturados com o pintor Alves Cardoso e o político Afonso Costa faz crer que não haverá uma relação directa entre o escrito e o desenhado.

O facto porém não anula o sentido das palavras “Dantas patife”.

A aproximação de Amadeo ao *Orpheu* e concretamente a Almada foi já devidamente estudada, com fundamentos de muito mais substância. O que releva e diferencia os grafismos deste singelo fragmento de papel é uma inesperada adesão de Amadeo ao tom violento e demolidor do *Manifesto Anti-Dantas*. Ao situar-se no alinhamento desse ataque feroz à figura considerada epítome de uma intelectualidade bacoca e parada no

tempo, ao mimetizar a verbalização do insulto directo e primário a Júlio Dantas Amadeo como que junta a sua voz à de Almada e a ele e aos do *Orpheu* se une, juntos contra um inimigo comum.

Fica por esclarecer a que panfleto ou manifestação escrita de qualquer outra natureza se destinariam a invectiva e o apelo «Amanhã vamos todos ao Campo Grande», cujo grafismo Amadeo tão insistentemente ensaiava neste papel.

Amadeo de Souza-Cardoso – Au delà des dychotomies

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*, esquivada a escolas e a definições, em consciente negação dos “ismos” do seu tempo, heterodoxa e experimental por natureza, imprevisível nas suas deslocações, 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.

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 anuncios luminosos, todos os automoveis que passam com uma enorme garrafa de Champanhe ou anuncios 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

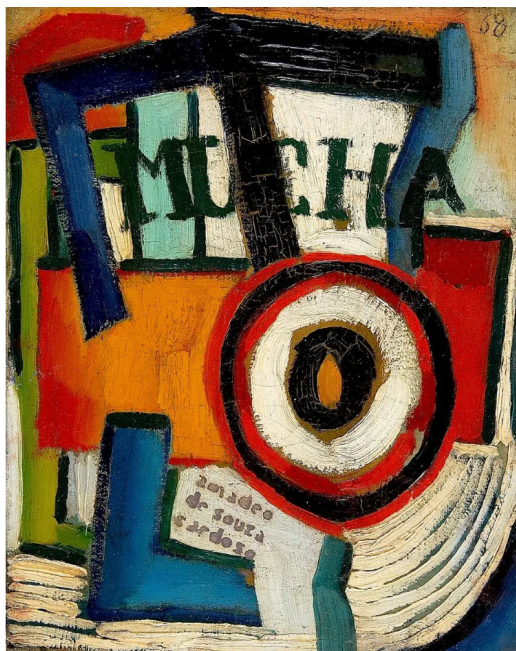


Figura 2. *Mucha* (c. 1915-16). Centro de Arte Moderna (FCG), Lisboa.
Imagem: Wikimedia Commons (licença cc-by-2).



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

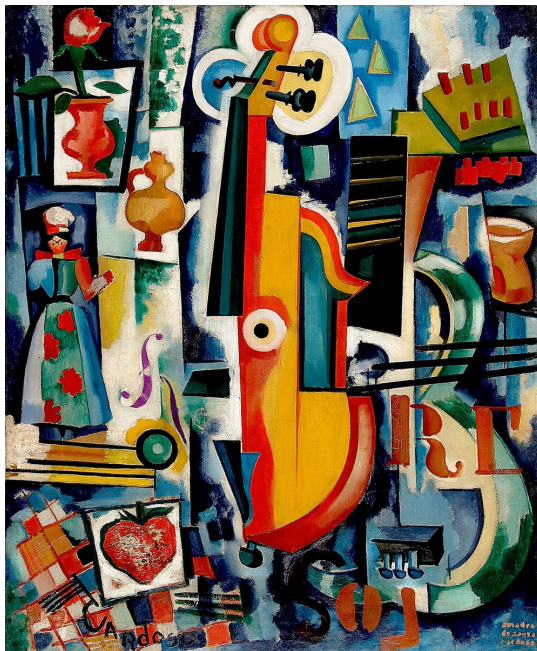


Figura 4. *Parto da viola* (c. 1916).
Centro de Arte Moderna (FCG), Lisboa.
Imagem: Wikiart (domínio público).

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.

Amadeo de Souza-Cardoso: a força da pintura

RENATO EPIFÂNIO*

Decerto, uma das grandes questões que se levantam na apreciação de qualquer obra de arte é a inevitável dessintonia entre o olhar do seu criador e de quem aprecia a obra. Como se refere no livro de Luís de Barreiros Tavares, *Amadeo de Souza-Cardoso: a força da pintura*, citando-se Paul Klee:

Será que um quadro nasce de um gesto único? Não, constrói-se peça por peça, tal como uma casa. E o observador consegue apreender o quadro com um único olhar? (Muitas vezes sim, infelizmente.)¹

No caso da obra plástica de Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), essa dificuldade parece aumentar, desde logo pela própria posição do criador, auto-proclamadamente fora de qualquer escola ou corrente que pudesse, de alguma forma, orientar o nosso olhar:

Eu não sigo escola alguma. As escolas morreram. Nós, os novos, só procuramos a originalidade. Sou impressionista, cubista, futurista, abstraccionista? De tudo um pouco. Mas nada disso forma uma escola.²

Se há, porém, algo que transparece na sua obra é a força de um carácter, de um temperamento – como igualmente se refere neste livro, dando-se voz ao próprio Amadeo:

Ninguém deixa de fazer uma obra de arte intensa por falta de técnica mas por falta de outra coisa a que se chama temperamento. Enfim, para mim os tais artistas de técnica acabaram.³

* Instituto de Filosofia, Universidade do Porto.

1 L.B. TAVARES, *Amadeo de Souza-Cardoso: a força da pintura*, Edição MIL: Movimento Internacional Lusófono, Lisboa 2017, p. 71.

2 *Ibidem*, p. 40.

3 *Ibidem*, p. 68.

Amadeo parecia estar em guerra permanente com o mundo – no livro, alguém refere mesmo que ele se havia preparado para uma certa exposição «como quem se prepara para a guerra»⁴. Daí, também, a alusão a uma permanente insatisfação: «Permanentemente insatisfeito; insatisfeito entre Manhufe e Paris [...]; só está bem onde não está»⁵.

Esse assumido desprezo pelos “artistas da técnica” tê-lo-á levado a adoptar, pelo menos nalguns casos, uma «técnica propositadamente rude e tosca»⁶, como escreveu o autor deste muito interessante livro, Luís de Barreiros Tavares. Poder-se-á, a este respeito, estabelecer uma ponte entre Amadeo de Souza-Cardoso e o seu conterrâneo Teixeira de Pascoaes (1887-1952), pelo menos na visão do seu mais insigne hermenauta – falamos de José Marinho (1904-1975) –, bem expressa no livro postumamente publicado *Teixeira de Pascoaes, Poeta das Origens e da Saudade*⁷.

Nesta sua obra, com efeito, José Marinho valorizou a poesia de Teixeira de Pascoaes por ser «autenticamente original» – como ressaltou, «no sentido mais puro, como Leonardo Coimbra assinalou: original porque vem da origem»⁸ –, não por ser “artista”. Muito pelo contrário – chegou a qualificá-la como «a poesia menos ‘artista’, a menos latina e ladina, a menos francesa»⁹. Algo que, de resto, já havia acontecido em relação a outro grande poeta: Guerra Junqueiro (1850-1923), igualmente por José Marinho considerado como «original» e «pouco, ou nada, artista»¹⁰. Em suma, na arte como na vida, o que mais importa é a força do carácter, do temperamento.

4 *Ibidem*, p. 57.

5 *Ibidem*, p. 29.

6 *Ibidem*, p. 56.

7 J. MARINHO, *Teixeira de Pascoaes, Poeta das Origens e da Saudade*, Obras de José Marinho, vol. VI, INCM, Lisboa 2005.

8 *Ibidem*, p. 243; cf., igualmente, pp. 289 e 398.

9 *Ibidem*, p. 249.

10 J. MARINHO, *Nova interpretação do Sebastianismo e outros textos*, Obras de José Marinho, vol. V, INCM, Lisboa 2003, p. 558.

