



1.º CONGRESSO INTERNACIONAL AMADEO DE SOUZA CARDOSO

COORD.
MARIA LEONOR SOARES
CELSO SANTOS
LUÍS DAMÁSIO
MARZIA BRUNO

1.º CONGRESSO
INTERNACIONAL
AMADEO DE
SOUZA CARDOSO

CENTENÁRIO DA *EXPOSIÇÃO DE PINTURA
(ABSTRACIONISMO) PORTO 1916*

COORD.
MARIA LEONOR SOARES
CELSO SANTOS
LUÍS DAMÁSIO
MARZIA BRUNO



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

Título: 1.º Congresso Internacional Amadeo de Souza Cardoso

Coordenação: Maria Leonor Soares, Celso Santos, Luís Damásio, Marzia Bruno

Design gráfico: Helena Lobo Design | www.hldesign.pt

Paginação: M. Fernandes

Imagem da capa: Composição da imagem da capa de Marta Sofia Costa (CITCEM) a partir de *Pochoir* de Amadeo de Souza Cardoso e retrato do pintor no Arquivo Privado da Família Souza Cardoso (APFSC)

Edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória

Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto | citcem@letras.up.pt

Depósito Legal: 450308/18

ISBN: 978-989-8970-02-2

DOI: <https://doi.org/10.21747/9789898970022/amadeu>

Porto, dezembro de 2018

Execução gráfica: Grificamares, Lda.

Trabalho cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 — Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e por fundos nacionais através da FCT, no âmbito do projeto POCI-01-0145-FEDER-007460.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
Maria Leonor Soares, Celso Santos, Luís Damásio, Marzia Bruno	
INTRODUÇÃO	9
Maria Leonor Soares	
Amadeo e Almada ou os imperativos da pintura	11
Margarida Acciaiuoli	
Porto, 1916, sem Amadeo	17
Laura Castro	
A primeira exposição de pintura moderna em Portugal	31
Luís Damásio	
Retrato(s) do artista quando jovem: fotografia, fotoautobiografia e intermedialidade em Amadeo de Souza Cardoso	47
Filomena Serra	
«De cá para lá e de lá para cá» — A Praia de Espinho no tempo de Amadeo (1887-1918)	67
Hugo Barreira	
Hermen Anglada-Camarasa (11.09.1871–17.07.1959)	87
Francesc Fontbona	
Amadeo exposto 100 anos depois	101
Raquel Henriques da Silva	
A pintura entre o cinematógrafo e a coleção oceanográfica: a recepção e os contextos da exposição de Amadeo de Souza Cardoso em 1916	111
Marta Soares	
Tudo palpita e vive no seu próprio espaço com Amadeo de Souza Cardoso	117
Maria J. Melo, Márcia Vilarigues, Vanessa Otero	
A presença do Património Imaterial em Amadeo de Souza Cardoso. O registo criativo como meio de salvaguarda	131
Filipa Iglésias	
Sobre vinte e cinco aguarelas de Amadeo	137
José-Augusto França	

APRESENTAÇÃO

MARIA LEONOR SOARES
CELSO SANTOS
LUÍS DAMÁSIO
MARZIA BRUNO

O 1.º Congresso Internacional Amadeo de Souza Cardoso — Centenário da Exposição de Pintura (*Abstracionismo*) Porto 1916 comemora uma efeméride — a primeira exposição individual do pintor em Portugal, realizada no Porto em novembro de 1916, que aqui se pretende contextualizar, compreender e analisar — e, simultaneamente, a vida e a obra de uma figura ímpar no panorama artístico português. Amadeo de Souza Cardoso, sinónimo do modernismo entre nós, é uma personalidade complexa com a consciência e a determinação singulares de um espírito e de um destino de artista a cumprir num percurso de pesquisa disciplinada e perseverante. A perceção de si, das suas raízes (Manhufe), do seu tempo-lugar (Paris) e da própria agitação interior, implicou-no em experiências e em estudos de construção plástica que não se encerram nas linguagens dos movimentos ou dos manifestos do seu tempo. Cores, formas, composições, em ritmos de elaboração dialogantes com as propostas das vanguardas, conjugam-se com citações constantes das origens: «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. [...] A arte tal como a sinto é um produto emotivo da natureza» (*Correspondência*, 1913).

Capacidades raras de autocrítica associadas ao orgulho das origens, compreensão e perspetivação do sentido do seu trabalho no contexto artístico, fazem de Amadeo — que disse ter «mais fases do que a lua» (*Correspondência*, s.d.

[c. 1910]) e ter «um espírito complicado, susceptível de crises» (*Correspondência*, s.d. [c. 1910]) — o autor de uma obra vasta, coerentemente interrogadora, caleidoscópica, vital, frequentemente esfíngica (à maneira de Pessoa), síntese de contrários. Português e universal, elitista sem diletantismos e em trabalho constante: «je travaille...» (*Correspondência*, 1916).

INTRODUÇÃO

MARIA LEONOR SOARES

Neste livro reúnem-se reflexões que resultam de uma nova visão historiográfica sobre a obra de Amadeo que se tem vindo a desenvolver no século XXI e que foram apresentadas e debatidas durante o Congresso.

Um século passado sobre a exposição organizada por Amadeo, no Porto, e apesar dos diferentes estudos, das revisões do *corpus* da obra e dos cotejos, quer com obras de artistas contemporâneos quer com os movimentos das primeiras vanguardas do século XX, sabemos que ainda há muito da obra deste artista que nos obriga a procurar novos quadros de entendimento, explicativos dos vários sentidos existentes no trabalho de Amadeo. De todos esses estudos surgiram questões que se encadearam levando, por um lado, a clarificar a sua importância nas circunstâncias em que foram realizados, através de novos modelos de análise da história e da historiografia de Amadeo, e, por outro lado, a pensar-se o momento atual (meios técnicos e permeabilidade a redes de relacionamento e interações) como componente das experiências percetivas da obra que agora se multiplicam.

Este Congresso contribuiu para a perceção da abrangência do(s) olhar(es) e daquilo que pensamos ser a essência artística de Amadeo, assim como nos aproximou da real dimensão do seu legado para o século XX, não só à escala nacional como internacional; proporcionou ainda deslocamentos de pontos de vista e sugeriu temas de investigação.

Como indivíduo que não se deixou encerrar em fronteiras, Amadeo procurou, desejou e ampliou a diversidade de informação que atravessava, então, as «capitais» das vanguardas. Estas passaram a fazer parte da sua geografia artística, tal como as serras do Vale do Douro e lugares mais familiares como Amarante e Manhufe... mas, sobretudo, enquanto lugares que ofereciam meios e estímulos para a pesquisa de si mesmo como artista. Viajante dentro de si, as questões e interesses plásticos acompanhavam-no e envolviam-se com as circunstâncias e os espaços específicos. Matéria e forma, tema e matéria plástica, espaços sensíveis em transposições sempre renovadas (paleta, pincelada, figuração, mancha, composições-rememorações, montagens-desintegrações...) que capturava e abandonava, desprendidamente, ao ritmo das *conversas* com as imagens (suas e de outros), das sensações e dos sentimentos.

Problematizando citações plásticas, Amadeo resguardava-se, contudo, em distâncias que o não distraíssem do encontro com os signos, criados e muitas vezes recriados num tempo individual e exclusivo que dava corpo a formas captadas num primeiro contexto e que logo identificava como potencialmente outra coisa...

Inventou procedimentos plásticos, em experiências constantes que se sucederam, em aparente serenidade: ritmos diversos de «inspiração», suspensões... A linha ou a mancha, a pergunta ou o ensaio de natureza plástica.

A visualização da reconstituição da exposição de Amadeo de 1916, *Amadeo de Souza-Cardoso: 2016-1916. Porto-Lisboa*, no Museu Nacional de Soares dos Reis (onde decorreu o segundo dia do Congresso, no âmbito da colaboração entre a Faculdade de Letras e o MNSR), culminando os trabalhos do Congresso, permitiu a discussão e a troca das ideias apresentadas pelos conferencistas. Olhámos de novo para Amadeo: ganhou maior consistência a necessidade de continuar a perseguir a compreensão da variedade de experiências plásticas e ideias artísticas que o artista foi construindo — essa «alegria tão física» concretizada na extensa obra, na capacidade de *ver* em composição e cor insubordinadas, como insubordinada era a sua voz única, forte mas simultaneamente doce, afirmativa e ciente da própria originalidade. Amadeo comentou, avaliou e fez o seu caminho rumo a si mesmo, com imensa curiosidade e grande apetite: é por isso que as experiências que ensaiou e os resultados obtidos tanto de natureza técnica e estética como conceptual estão estreitamente ligados à concretização e à expressão das suas identidades artísticas. Essa voracidade fê-lo sofregamente distribuir-se em ações, experiências, projetos, realizações... ser muitos.

AMADEO E ALMADA OU OS IMPERATIVOS DA PINTURA

MARGARIDA ACCIAIUOLI*

Em primeiro lugar quero agradecer o amável convite que me foi feito para participar neste congresso, um evento que, ao contrário de muitos que se promovem, não é circunstancial, uma vez que se realiza no Porto, a cidade onde Amadeo fez a sua primeira exposição em Portugal, depois da sua estada em Paris, onde conheceu Modigliani, Max Jacob, Delaunay, Brâncuși e muitos outros artistas que procuravam, infatigavelmente, dar um rumo diferente à pintura.

Nessa exposição, que ocupou o espaço do Salão de Festas Jardim Passos Manuel, Amadeo fazia uma espécie de ponto da situação do seu trabalho, mostrando 80 óleos, 4 pinturas a cera, 19 aguarelas e 11 desenhos, onde desfiava em cada imagem os aspectos mais significantes da sua actividade como pintor. Inaugurada no dia 1 de Novembro de 1916, ou seja, há precisamente 100 anos, essa mostra realizou-se contra a corrente e à margem de tudo o que, entre nós, se fazia, tal como acontece sempre com as propostas que têm, realmente, valor.

O «feito» de Amadeo, para além da coragem que demonstrou ter, reveste-se de alguns contornos, sobre os quais importa reflectir. Na verdade, arriscar uma demonstração sobre o modo como entendia e praticava a pintura era uma iniciativa bastante temerária. Fazê-lo no isolamento, sem o apoio da maioria dos seus companheiros de ofício ou daqueles que, nos jornais, teciam opiniões sobre o que

* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas — Universidade Nova de Lisboa. acciaiuoli@fcs.h.unl.pt.

acontecía, valorizando mais o que sabiam do que aquilo com que se confrontavam, era correr riscos evidentes.

As primeiras reacções que a sua obra despertou foram, por isso, negativas e não faltou quem cuspiasse nas telas e voltasse as costas ao que via, agredindo, mesmo, o pintor na rua¹. Não há desculpas que justifiquem a forma como o seu trabalho foi recebido e só se pode compreender o que sucedeu se atentarmos na primeira frase do manifesto que Almada Negreiros, semanas depois, escreveu, alertando para o facto de que «Amadeo de Souza-Cardoso pertenc[ia] à Guarda Avançada da maior das lutas que é o Pensamento Universal [...]», sendo, por isso, «[...] a primeira descoberta de Portugal na Europa do século XX»².

Para Almada uma tal constatação era uma realidade evidente, mas as barreiras que se ergueram, entre as obras e a sua compreensão, mostravam como o país não estava preparado para aceitar ou acompanhar esse passo. Daí o susto profundo e a inquietação que se verificou perante um trabalho, cujo horizonte nada tinha que ver com o que, até então, os pintores faziam em Portugal.

Porém, a crítica do que se via na exposição não se traduziu apenas num ataque ao modo como Amadeo entendia a pintura. Mais do que uma recusa face ao que se mostrava, foi o receio da mudança que as suas obras sinalizavam que mais influência teve nas reacções que despertou. Para Amadeo, como para Almada, era um dado assente que o mundo estava em transformação e que se tornara imperativo que a pintura se repensasse. Mas, como sabemos, nem sempre os profetas conseguem convencer o comum dos mortais.

Passado um mês, mais exactamente, a 12 de Dezembro de 1916, essa exposição foi mostrada nas salas da Liga Naval de Lisboa, e Almada Negreiros decide elaborar um manifesto, com o intuito de chamar a atenção para a importância da pintura de Amadeo, advertindo os lisboetas que, caso não a fossem ver, mais tarde, quando a sua obra fosse reconhecida, teriam remorsos de não o terem sabido na altura. E acrescentava que não esperassem que os quadros viessem ter com eles, uma vez que havia um prego que os prendia à parede. O importante era que cada um fosse ter com eles, uma vez que isso levava o seu tempo, embora, em contrapartida, pudesse ensinar a todos onde estava a «Felicidade».

Com o fim desta exposição, Amadeo refugia-se em Manhufe, aquela que era a sua terra natal, e isola-se do mundo concentrando-se, cada vez mais, na brancura das telas. Desenvolve então uma pintura cerrada, como quem pretende dizer tudo de uma só vez ou como quem sabe que não terá muito tempo de vida, o que, na verdade, acabou por acontecer em 25 de Outubro de 1918.

¹ FRANÇA, 1986: 117.

² NEGREIROS, 1972.

Sete anos depois, ou seja em 1925, a sua obra é mostrada em Paris, mas seria, em 1958, que se faria a primeira grande retrospectiva do seu trabalho, na Casa de Portugal dessa cidade. A crítica não deixou de lhe prestar a devida atenção e numerosos aspectos da sua pintura vieram a lume, nomeadamente, a constatação do assombro que provocava algumas das suas composições, como se referia num artigo publicado no jornal «Le Comtois», onde o autor descrevia essa sensação desta maneira:

Fica-se estupefacto ao saber que este amigo de Max Jacob, de Modigliani e de Delaunay já sabia, há muitos anos, empregar nas suas telas abstractas, cubistas e fauves, elementos exteriores à pintura propriamente dita, como, por exemplo, pequenos espelhos de vidro. Estupefacto também, pela constante audácia deste percursor que, não obstante a sua paixão por Portugal, sua pátria querida, pôs-se logo na Vanguarda daquilo que se tornou a Escola de Paris. A sua obra merece que nos detenhamos nela muito tempo: [tanto mais que é] uma lição em que fariam bem meditar os jovens (que chegam à pintura) muito à pressa³.

A partir do momento em que se realizou a primeira retrospectiva de Amadeo em Paris, repetida em Lisboa, logo no ano seguinte⁴, ou seja, em 1959, outras mostras se apresentaram, projectando, quase sempre, uma nova luz sobre as proposições fundamentais da sua pintura. No entanto, e embora o estudo da sua obra tenha, nas últimas décadas, sido feito sem parar, continua a ser pouco relevante o seu contributo na abordagem que se continua a fazer da História da Arte em Portugal. Será que esse aprofundamento da obra de Amadeo nada altera nos discursos que sobre a produção artística nacional foram sendo avançados? Sabe-se que esse esforço tem trazido à luz do dia aspectos pouco conhecidos e que hoje é possível ter uma ideia mais precisa da sua obra e da importância de que se revestiu no tempo em que foi realizada. Como se justifica então que um tal trabalho, não tenha exigido, até ao momento, os necessários ajustamentos na historiografia que fez escola no nosso país?

Ainda que se tenha em conta as sucessivas exposições que se fizeram sobre a obra de Amadeo, nomeadamente, as que se realizaram depois dos anos de 1980, e ainda que se reconheça o interesse de algumas reflexões que as acompanharam, o texto que Almada Negreiros publica, no catálogo da *Exposição Retrospectiva de Amadeo* em 1959, continua a ser aquele que mais nos faz pensar. A maneira como inicia a sua análise, a aproximação que faz entre «o grito e a cor» e as conclusões a que chega, indicam um caminho que continua por explorar. Importa, por con-

³ Artigo sobre a exposição de Amadeo in «Le Comtois», 1958.

⁴ *Exposição Retrospectiva de Amadeo de Souza-Cardoso*, 1959.

seguinte, recuperar esse texto e transcrevê-lo com a convicção de que é dele que devemos partir:

Em Portugal, no nosso século, dois gritos de Poesia se ouviram: Mário de Sá-Carneiro e Amadeo de Souza Cardoso. Poesia das letras e Poesia das cores. Grito do verso que é arte precoce, e grito das cores que é a arte não precoce. Os dois modos da Poesia actuante em que o protagonista é o autor, e não a ficção.

Ceifados ambos. A Mário de Sá Carneiro já não lhe era possível mais, senão o mal-menor da grande obra que sucede e fica àquem, [uma vez que o que permanece] é sempre quase o grito inicial da espontaneidade. Ele recusa a grande-obra. A Amadeo de Souza Cardoso é a vida que lhe recusa a grande obra por ele mesmo anunciada, em grito de poeta mobilizado «cantor-de-dia na alegria do mundo». «Amadeo de Souza Cardoso é a primeira descoberta de Portugal no século XX», escreveu-se a tempo, em vida do pintor.

Havia de terem sido entre nós estes dois gritos da Poesia⁵.

«Depois deles», acrescenta ainda Almada, «prosseguiu o grande-frete da Poesia: fazer do antigo o novo, do actual o princípio, o eternamente presente, o constantemente perfectível, até à invejável perfeição de "chegarmos" a cada instante pela primeira vez ao Mundo», quer dizer, de voltarmos ao fim, como, a outro propósito, escrevia Cesariny⁶.

Almada postula que, em Portugal, no princípio do século XX, apenas dois gritos de Poesia se ouviram, e que esses gritos se manifestaram quer no verso quer nas cores. Tanto no sentido mais amplo da palavra, como no diálogo incessante das cores, a comunicação está, formal e pragmaticamente, inscrita. Criar é comunicar. Compreender é analisar. Os meios estruturais e os problemas essenciais do acto da criação encontram-se, portanto, plenamente presentes na escrita e na pintura. A convicção de que o grito pode existir em cada um desses registos e que ele é sempre uma afirmação particular que se expressa de diferentes maneiras é um princípio geral que há muito já foi admitido. Almada ilustra-o plenamente sublinhando a novidade esclarecedora com que Amadeo e Mário de Sá-Carneiro tentaram comunicar, para além do tempo histórico em que se encontravam.

Mais concretamente, o que Almada Negreiros, na verdade, faz é chamar a atenção para a produção desajustada que, após o desaparecimento daquelas figuras, frutificou entre nós, e que se tem afirmado como matéria central de toda a historiografia, ao abrigo de uma designação, nem sempre adequada, mas profusamente formulada, como é o caso da palavra «modernismo». Na circunstância, a

⁵ *Exposição Retrospectiva de Amadeo de Souza-Cardoso, 1959.*

⁶ *Exposição Retrospectiva de Amadeo de Souza-Cardoso, 1959.*

nota mais esclarecedora do texto de Almada que contraria essa linha historiográfica é o sublinhado que coloca no facto de que, depois de Amadeo e de Mário de Sá-Carneiro, a grande preocupação dos criadores em Portugal foi «fazer do antigo o novo e do actual o princípio de tudo». Se pensarmos que estas palavras foram escritas em 1959, e que o seu autor não tinha a pretensão de fazer história, talvez se compreenda melhor a importância decisiva que, por vezes, têm certas intuições. Alguns estudos, mais recentes, têm tentado organizar os discursos sem perder de vista o valor desse e de outros factos. Todavia, e tanto quanto nos é dado verificar, as investigações que se têm realizado pouco efeito terão produzido numa mais que necessária revisão da História da Arte em Portugal nesse conturbado século.

Lanço, assim, um desafio aos mais jovens investigadores para que se concentrem nessa tarefa, uma vez que a maior parte dos historiadores a julga impossível ou desnecessária, embora continuem a escavar, incessantemente, a obra de artistas que merecem ser estudados, mas cuja informação raramente é integrada num discurso mais abrangente. Como diz um pensador inglês, o nosso tempo está talhado para que se saiba cada vez mais do pormenor e menos do contexto onde se enquadra. E, quer se concorde quer não com essa opinião, o que perturba aquele que procura respostas é a falta de uma visão consequente da produção artística do século XX que tenha, justamente, em conta as mais recentes investigações sobre as figuras que a marcaram. Termino, por isso, com esta proposta, na convicção de que ela se poderá traduzir na homenagem derradeira que há que fazer a Amadeo.

BIBLIOGRAFIA

EXPOSIÇÃO *Retrospectiva de Amadeo de Souza-Cardoso*. Lisboa: SNI, 1959.

FRANÇA, José-Augusto (1986) — *Amadeo & Almada*. Lisboa: Bertrand.

NEGREIROS, Almada (1972) — *Textos de Intervenção: Obras Completas*. Lisboa: Estampa, vol. 6.

PORTO, 1916, SEM AMADEO

LAURA CASTRO*

Início este texto com um aviso prévio à navegação para esclarecer a opção seguida, que poderia equivaler a uma estratégia de facilidade, se não a encarasse com a seriedade de quem só estudou Amadeo pela negativa, de quem só estudando outros conheceu Amadeo e o que ele nos ensina sobre os processos da história da arte.

Este texto incide, portanto, sobre debates, projectos e outros sinais da cultura artística da época, desenvolvidos à margem de Amadeo, indiferentes à sua presença e ao que ela significava. Os estudos dos dispositivos de consagração da arte, museus e galerias, sociedades e grupos de artistas, publicações críticas, entre muitas outras estruturas de produção e de dinamização cultural, têm ajudado a consolidar o conhecimento de certos períodos da história da arte e a construir o discurso histórico a partir das instituições de um tempo.

Interessou-me, no entanto, como já referi, aproveitar este momento não para caracterizar a época — outros o farão bem melhor do que eu — mas para reflectir brevemente sobre a construção da história da arte, sem e com Amadeo.

Os recursos utilizados incidiram sobre elementos dos circuitos institucionais de divulgação da arte: movimentos culturais, publicações e exposições. Usaram-se como referenciais de trabalho: o movimento *Renascença Portuguesa* (1912-1932) e o periódico «A Águia», fundado no Porto em 1910 e tornado, a partir de 1912, órgão

* Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. laura.o.castro@hotmail.com.

oficial daquele movimento que congregou figuras do meio intelectual e artístico português e desenvolveu uma acção cultural polifacetada, a partir da cidade do Porto¹.

O primeiro tópico em análise neste contexto é o do debate entre estrangeirismo e nacionalismo, tópico justificável à luz de um Amadeo em quem se fazem sentir a presença de Portugal e as influências colhidas fora deste país.

No manifesto elaborado por Teixeira de Pascoaes em 1911 e publicado apenas em 1914, dirigido *Ao Povo Português — A «Renascença Lusitana»*, surge uma referência directa à influência estrangeira sobre a criação cultural verificada em Portugal, que urgia combater. Esta recusa do estrangeiramento cultural é feita nos seguintes termos:

A Renascença Lusitana é uma associação de indivíduos cheios de esperança e fé na nossa Raça, na sua originalidade profunda, no seu poder criador duma nova civilização.

Esta fé e esta esperança

não resultam duma ilusão patriótica, mas do conhecimento verdadeiro da alma lusitana, a qual, devido a influências estrangeiras de natureza política, artística, literária e, sobretudo, religiosa, se tem adulterado nos últimos séculos da nossa História perdendo o seu carácter, a sua fisionomia original e, portanto, as suas forças criadoras e progressivas.

E mais adiante insiste-se na reintegração

[da] alma da nossa Raça na sua pureza essencial, revelar o que ela é na sua intimidade e natureza originária, para que tome conta de si própria, e se torne activa e criadora, e realize, enfim, o seu destino civilizador. Temos, portanto, em vista: dar ao povo uma educação lusitana e não estrangeira, uma arte e uma literatura que sejam lusitanas, e uma religião no seu sentido mais elevado e filosófico que seja também lusitana².

No manifesto *Ao Povo — A «Renascença Portuguesa»*, escrito por Raul Proença, no mesmo ano, e publicado também em 1914, a «nacionalização» cultural só poderá ser atingida mediante um profundo esclarecimento das *elites* e da *opinião pública* através do contacto com

[o] mundo moderno [...], o espírito actual, a cultura actual, sem perder nunca de vista, já se sabe, o ponto de vista nacional e as condições, os recursos e os fins nacionais.

¹ A produção artística n'«A Águia» foi objecto de diversas abordagens, de que citamos: SANTOS, 1990; SOARES, 2012; TAVEIRA, 2012; LEÃO, 2012.

² PASCOAES, 1914: 10-11.

Este texto acrescenta ao de Pascoaes propostas concretas e apela essencialmente às tarefas de educação e de actualização do povo, como se percebe pelo inventário das estratégias disponíveis que viriam a ser postas em prática:

*Os problemas são variadíssimos: educativos, económicos, morais, literários, artísticos, financeiros, militares, coloniais. A escola, o livro, o panfleto, a revista, a exposição, o inquérito, a viagem de informação, de estudo — tais são os meios que temos ao nosso alcance. Por eles diligenciaremos criar em Portugal estas duas coisas absolutamente novas: uma elite consciente, uma opinião pública esclarecida*³.

Os *Estatutos* da Sociedade consagravam estas estratégias no seu artigo 2.º: «A Sociedade tem por fim promover a maior cultura do povo português, por meio da conferência, do manifesto, da revista, do livro, da biblioteca, da escola, etc.»⁴. A revisão dos *Estatutos*, feita em 1913, garantia a permanência destes princípios, ampliando-os com as propostas: «[...] da Universidade popular, da excursão, da exposição, etc., etc.»⁵.

Finalmente, no contexto desta problemática, Jaime Cortesão assina um texto com o título *Da «Renascença Portuguesa» e seus intuitos*, publicado em Outubro de 1912, onde se interroga: «Quem sabe se aqueles mesmo que tanto teimam em nos aconselhar a panaceia da civilização europeia, desconhecem por absoluto as obras da sua pátria e as conclusões a que chegaram os mais altos espíritos da sua Terra?»⁶

Transpondo para o plano artístico estas reflexões e estes apelos, verifica-se que nacionalismo, lusitanismo e portugalidade se encontram nas obras dos artistas que colaboraram, de modo regular ou fortuito, com o movimento *Renascença Portuguesa*.

O caminho que se abria à actualidade internacional era cumprido por figuras como Amadeo de Souza Cardoso (1887-1918), autor de obras e reproduções em periódicos muito afastados do espírito da *Renascença*. Não existe colaboração estrangeira de relevo nas páginas d'«A Águia», o que vai ao encontro dos princípios formulados nos seus documentos de intenções, surgindo, no entanto, a partir do último trimestre de 1918, algumas ilustrações oriundas de outros periódicos, nomeadamente franceses, abrاندando o recurso aos ilustradores portugueses do modernismo.

Passemos em revista alguns dos projectos deste período e do ambiente «renascentista», dominados pela tónica nacionalista.

³ SAMUEL, 1990: 18-19.

⁴ SAMUEL, 1990: 39-43.

⁵ SAMUEL, 1990: 44.

⁶ CORTESÃO *apud* SAMUEL, 1990: 22.

O projecto *A Minha Terra*, obra de António Correia de Oliveira editada entre 1915 e 1917, com ilustrações de António Carneiro, desenvolve propostas de regresso ao mundo rural e à moralidade de uma vida simples, inscritas nos conteúdos nacionalistas. Os desenhos de Carneiro surgem, pontualmente, nas páginas d'«A Águia».

O projecto *Grandes de Portugal*, de 1916, consiste na edição, com o mesmo título, de textos do Visconde de Villa-Moura e retratos de António Carneiro sobre figuras de portugueses e ergue um marco importante no registo histórico deste entendimento da nação espiritual⁷. N'«A Águia», Camilo e Junqueiro, duas das personalidades tratadas, acumularão referências artísticas. Sobre Camilo, surgem importantes artigos de carácter documental alusivos ao monumento de Augusto Martins, no momento em que se preparava a comemoração do centenário do escritor⁸. Sobre Junqueiro, edita-se um número temático⁹ que lhe é dedicado com retratos em extratexto alusivos à sua memória, da autoria de Pedro Duarte da Costa e António Carneiro, bem como contribuições de Carlos Carneiro e de António Costa para *Os Simples*.

O terceiro projecto aborda a temática da guerra e ocupa integralmente um número triplo d'«A Águia», editado em 1916¹⁰. Nesse número colaboraram Cristiano de Carvalho, Stuart Carvalhais, António Carneiro e Rocha Vieira, todos com trabalhos notáveis. A caricatura de Rocha Vieira intitulada *Agricultura Moderna — O Cultivador dos Campos da Morte* apresenta um campo de caveiras sobre o qual posa um soldado vitorioso; no desenho de António Carneiro, intitulado *A Guerra*, figura um corvo sobre uma caveira num campo semeado de cruces; no trabalho de Stuart Carvalhais, intitulado *Kultur*, um cavaleiro sobre um campo de caveiras monta um cavalo de patas ensanguentadas, numa alusão à máquina de guerra alemã. É enorme a diferença entre estes trabalhos e o desenho de João Augusto Ribeiro intitulado *A Dor*, que representa uma figura feminina de mãos postas, numa delicadeza naturalista, e essa diferença assinala a diversidade de registos que a revista abriga e que vão desde um modernismo de intenção crítica, que recorre corajosamente ao humor negro, a um modernismo delicado.

Num último projecto ecoam vozes nacionalistas: o da homenagem a Camões promovida pelo movimento, em 1913, alerta para um dos mitos republicanos a que o movimento se associou e que receberia de António Carneiro, anos mais tarde, uma dedicação considerável. A primeira abordagem do tema Camões por este artista consistiu numa ilustração para o álbum *Virtudes e Heroísmos Lusíadas*, destinado a

⁷ A obra apresenta retratos de Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Castilho, Soares de Passos, Camilo Castelo Branco, Antero de Quental, João de Deus, Rafael Bordalo Pinheiro, Oliveira Martins, Eça de Queirós, Soares dos Reis, Teixeira de Queiroz, Guerra Junqueiro, Gomes Leal, António Nobre, Serra Freitas, Columbano Bordalo Pinheiro, Silva Pinto, Teixeira Lopes, Ramalho Ortigão, Eugénio de Castro e Raul Brandão.

⁸ «A Águia», 3.ª série, vol. IV, n.º 21-22 (Mar.-Abril 1924), p. 126-129; «A Águia», 3.ª série, vol. IV, n.º 23-24 (Maio-Jun. 1924), p. 182-183.

⁹ «A Águia», 3.ª série, vol. III, n.º 13-14 (Jul.-Ago. 1923).

¹⁰ «A Águia», 2.ª série, vol. IX, n.º 52-53-54 (Abril, Maio, Jun. 1916).

elucidar a juventude portuguesa acerca dos grandes momentos da história e da cultura nacionais. A ideia partira de Oliveira Cabral, que elaborou os poemas, e de Estefânia Cabreira, que os musicou, e evoluiria para o convite a António Carneiro e a outros artistas em 1925. Outras abordagens de Camões aparecem no seio da *Renascença*, particularmente as relacionadas com esculturas e monumentos — Fernandes de Sá com uma das maquetas do seu monumento a Camões meditando, no que pode ser visto como remissão ao símbolo d'«A Águia». Outros desenhos de Cristiano de Carvalho e de João Augusto Ribeiro no volume III (2.ª série), de 1913, abordam o tema. E de Soares dos Reis recuperara-se já um estudo para *Os Lusíadas* no volume II (2.ª série), de 1912.

Mobilizadores da comunidade intelectual que definia a *Renascença Portuguesa*, estes projectos sinalizam a vocação nacionalista de contornos muito distintos daqueles que motivavam Amadeo a integrar temas portugueses no seu trabalho.

O segundo tópico em análise nesta conjuntura é o do debate entre espiritualidade e sentimentalismo, tópico justificável à luz de um contexto modernista alheado destas preocupações, a que Amadeo pertenceu.

O discurso sobre arte, próprio da *Renascença Portuguesa*, repousa numa indefinição permanente e num elemento vago, latente, difíceis de gerir fora do âmbito transcendental, traduzido por expressões como: um *certo mal-estar*, um *não sei quê*, um *indizível*, um *sentimento avesso à demonstração*, um *inexplicável interior*.

Daqui se inferia a recusa em aceitar a arte na sua faceta de produção material, de fazedora de objectos, segundo fórmulas estritamente plásticas. A análise do objecto artístico deveria remeter para fora dele, para um universo referencial espiritual, que o apartava do plano quotidiano e o implantava num campo austero, de desinteresse e desapego. Sente-se, em certas declarações e depoimentos — de que faremos eco mais à frente, procurando descodificar as suas contradições —, a defesa deste estádio a que os artistas se elevam e, com eles, todos quantos se dedicarem à contemplação da arte, experiência de transformação interior.

Revela-se um movimento pouco interessado na actualidade artística internacional que, entre os anos 10 e 20 do século XX, se aproximará de práticas que se descobriam também na sua utilidade, na sua relação com a vida, na sua subversão crítica, na sua recusa, enfim, de pactos exclusivos com o mundo espiritual. A visão estética na *Renascença Portuguesa* não intersectou a estética da arte novecentista nas suas diferentes formulações.

No texto de Jaime Cortesão, já citado, encontra-se um posicionamento claro acerca das pretensões do movimento para a arte:

hoje é a Arte o equivalente das religiões. [...] a Arte portuguesa, saudosista, pagamista-transcendente, mística-naturalista, ou como lhe quiserem chamar,

*realiza uma aspiração da Humanidade e está à frente de um grande movimento moderno*¹¹.

No contexto deste ideário, a dimensão espiritual foi, muitas vezes, lida de forma superficial, confundida com uma interpretação sentimentalista da natureza em que o impulso panteísta é substituído pelo sentimento. Esta leitura apressada não contribuiu para esclarecer a dimensão estética do movimento e lançou sobre ela um conjunto de ambiguidades. Enquanto se afirmavam aqueles princípios, valorizavam-se artistas sem profundidade de pensamento ou dimensão espiritual e apreciavam-se representações naturalistas mais preocupadas em traduzir as circunstâncias e as contingências prosaicas do mundo rural. A quantidade de paisagens reproduzidas na revista «A Águia» merece que nos detenhamos brevemente sobre aquele programa espiritualista e sobre a superficialidade com que foi lido em inúmeras obras pictóricas.

A extensão da lista dos que colaboraram directamente com a revista, ou que tiveram obras suas reproduzidas, exprime adequadamente a variedade de registos que caracteriza o século XIX português e aspectos do modernismo das décadas iniciais do século XX e parece anunciar a fraca articulação entre tal diversidade visual e as concepções apresentadas pelos ideólogos do movimento¹².

Pintura, escultura e desenho dominam em absoluto as imagens reproduzidas. No entanto, em 1915, surge a novidade da fotografia, introduzida na publicação através de uma vasta série de fotografias de Pedro Duarte da Costa, de paisagem e trechos pitorescos de Portugal, reproduzidas pelo valor documental, mas cuja dimensão artística determinaria que viessem a ser reunidas para fins expositivos, numa iniciativa divulgada com algum aparato pela revista¹³.

A partir do n.º 48, de Dezembro de 1915, «A Águia» recorre à fotografia para ilustrar artigos dedicados a Sampaio Bruno e, nos números posteriores, esta linguagem será utilizada de forma regular para acompanhar artigos de investigação histórica, com clichés dos próprios autores, em substituição dos apurados desenhos

¹¹ SAMUEL, 1990: 25-26.

¹² Desta lista fazem parte: os escultores Soares dos Reis (1847-1889), Teixeira Lopes (1866-1942), Fernandes de Sá (1874-1959), Júlio Vaz (1877-1963), João da Silva (1880-1963), Diogo de Macedo (1889-1959), António de Azevedo (1889-1968), Henrique Moreira (1890-1979) e Canto da Maia (1890-1981); os pintores Domingos Sequeira (1768-1837), António José da Costa (1840-1929), Vitorino Ribeiro (1849-1928), Xavier Pinheiro (1850-1910), José Malhoa (1855-1933), Sousa Pinto (1856-1939), Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), João Augusto Ribeiro (1860-1923), Carlos Reis (1863-1940), João Peralta (1902-1941), Cândido da Cunha (1866-1926), Júlio Ramos (1868-1945), J. Monteiro (1869-1944), António Carneiro (1872-1930), Cristiano de Carvalho (1874-1940), Leal da Câmara (1876-1948), Sousa Lopes (1879-1944), Alberto Sousa (1880-1961), António Soares Lopes (1886-1956), Stuart Carvalhais (1887-1951), José Maria Soares Lopes (1888-1921), Armando de Basto (1889-1923), Armando Boaventura (1890-1959), Correia Dias (1892-1935) e Cristiano Cruz (1892-1956), Guilherme Filipe (1897-1971), Carlos Carneiro (1900-1971), José Tagarro (1901-1931) e o caricaturista Manuel Monterroso (1875-1968).

¹³ Ver a notícia em «A Águia», 2.ª série, vol. IX, n.º 52-53-54 (Abril, Maio, Jun. 1916).

de registo. Nunca atingirá, no entanto, um volume equivalente ao da reprodução de outras obras de arte.

Enquanto a ilustração literária manifesta uma aceitação de padrões simbolistas e modernistas, muitas obras reproduzidas em extratexto retomam a argumentação visual própria dos naturalistas, instaurando dois modelos e duas formas de uso da imagem.

O primeiro modelo distribui vinhetas, pequenos apontamentos ou ilustrações de página inteira que animam a superfície da revista e estabelecem um diálogo de proximidade e complementaridade com o texto.

Já o segundo propõe reproduções sem qualquer relação com o texto, exceptuando-se casos pontuais. Este modelo cria um discurso visual autónomo, ancorado na selecção de imagens estruturadas em séries. Coladas sobre cartolina de cor que lhes confere um destaque imediato, estariam prontas a encaixilhar (situação comprovada, mais tarde, pelas muitas peças que se encontram em antiquários e alfarrabistas). Estas reproduções funcionam como um aparelho de visualização portátil, um dispositivo que permite aceder às obras de forma independente, separadas do contexto original da publicação e conservadas à disposição dos leitores, a quem caberia construir, à sua medida, uma exposição personalizada.

Apesar do eclectismo das presenças artísticas, a impressão geral é a de uma publicação conservadora em que o modernismo surge pela mão de figuras-chave do início do século, mas sem dimensão suficiente para apagar a memória visual de imagens de teor convencional, naturalista.

Do ponto de vista da riqueza da colaboração artística, os primeiros anos da revista são incomparavelmente mais estimulantes do que a década de 20, em que, progressivamente, diminui a presença de imagens chegando a desaparecer em certos números¹⁴. Nesses anos a presença de comentários laudatórios dedicados a artistas aparece a pretexto da morte de algumas personalidades¹⁵ ou, mais esporadicamente, a propósito da realização de uma exposição.

A partir de Março de 1918, a *Renascença Portuguesa* decide diversificar os seus modos de actuação, com vista a fazer face às dificuldades económicas próprias

¹⁴ Aliás, a consciência de uma certa decadência da publicação e de um abrandamento da actividade da sociedade é reconhecida num artigo intitulado *Renascença Portuguesa*, que documenta a Assembleia Geral realizada em 25 de Janeiro de 1921, onde se refere «um período de estacionamento que motivos de ordem vária explicam todos indo dar à Grande Guerra», e a necessidade de reactivar a associação, particularmente a Universidade Popular, transformando-a num verdadeiro «instrumento de educação» e contribuir para que «A Águia» «seja actualizada» com duas edições, uma portuguesa e uma brasileira (Vd. «A Águia», 2.ª série, vol. XX, 2.º fasc., n.º 118-119-120 (Ago.-Out. 1921), p. 57-58). O número seguinte, 1 da 3.ª série, começa com uma espécie de manifesto *O Nosso Caminho* (p. 5-8), que constitui uma exortação à «Renascença» e à «Águia» e o compromisso de manter o espírito do movimento.

¹⁵ Como acontece com a morte de Soares Lopes, figura apagada do contexto portuense, nos números 115-116-117, Julho a Setembro de 1921, p. 55-56, ou com a morte de João Peralta no artigo de Álvaro Morais no n.º 4 (3.ª série), Outubro de 1922.

da sua actividade cultural. A ocupação de espaços do edifício da Rua Mártires da Liberdade com livraria e área de exposições e venda destinava-se a dar um contributo para resolver essa frágil situação. Por estes anos, o Porto passava a dispor de uma exposição dos naturalistas portugueses que, pela sua permanência, configurava uma pequena sala de museu.

A desolação motivada pelo escasso panorama das exposições na cidade do Porto era recorrente na imprensa, desde o início do século XX. Num jornal de 1902, aquando da segunda exposição de António Carneiro na Misericórdia, um artigo não assinado abre com uma reflexão sobre o ambiente cultural portuense:

quase todos os dias se abrem certames de pintura, o gosto do público vai-se afinando com os radiantes espectáculos da cor, enfim, trabalha-se com fé e ânsia e já hoje não poderemos com justiça acusar o burguês com a sua indiferença diante das manifestações estéticas dos nossos artistas¹⁶.

Segue, depois, com mais um lamento:

Repetem-se quase contínua e monotonamente, as mesmas cenas, os mesmos assuntos, as mesmas tintas. Os que chegam seguem o caminho trilhado pelos que partem. É uma arte que entra de muletas na vida, sem ideal, sem orientação, sem filosofia, sem raivas nem mistérios incapaz de audácias, de aladas vibrantes, de sonhos poéticos¹⁷.

Ao abrir a sua própria sala de exposições, a *Renascença* prestava um importante serviço cultural com o qual visava consolidar uma comunidade artística, afirmar uma terminologia de análise própria e veicular um determinado entendimento da arte. Aqui, como em casas comerciais da cidade, realizavam-se exposições. Foi assim com a «Fotografia Guedes», na Rua de Santa Catarina, e com a «Fotografia União», e seria assim século XX adentro, em casas de decoração e mobiliário. A produção artística era ainda exibida no Ateneu Comercial do Porto, na Galeria da Misericórdia, no Palácio de Cristal, lugares por onde passou grande parte dos pintores formados na cidade, ou ainda no Palácio da Bolsa e no Jardim Passos Manuel, lugares onde modernistas e fantasistas haveriam de deixar marcas.

Passando das ocorrências expositivas às da crítica de arte, acentua-se o debate espiritualidade *versus* sentimentalismo.

Na crítica à 7.ª *Exposição da Sociedade de Belas-Artes do Porto*, em 1914, realizada no Ateneu Comercial, Aarão de Lacerda começa o seu texto por considerações sobre o carácter extraordinário e genial da arte, *atributo divino* que permite ao

¹⁶ *Exposição de Quadros. António Carneiro Júnior.* «Diário da Tarde» (18 Out. 1902).

¹⁷ *Exposição de Quadros. António Carneiro Júnior.* «Diário da Tarde» (18 Out. 1902). A nota final do artigo é curiosa e merece transcrição: «O certamen foi hoje muito visitado, vendendo-se durante o dia, oito quadros».

artista passar pela vida e pelo mundo com uma capacidade de penetração nos seus mistérios e com uma intensidade de sentimento que não está ao alcance de todos. E lamenta que a arte vá perdendo, dia a dia, «o seu carácter esotérico» na decadência geral do que a rodeia, contaminando os espectadores e condenando para sempre a busca das «impressões de arte, o acordar na alma a aspiração suprema da perfeição, e realizar o recôndito sonho eternamente nimbado de mistério e que habita o inconsciente criador»¹⁸.

Num artigo de Vergílio Correia, os elogios à obra do aguarelista Alberto de Sousa são feitos com base no carácter documental da sua obra, testemunho de Portugal e das suas tradições, a enformar um trabalho que se esgota no pitoresco:

*E é por isso que o aguarelista para bem compreender a sua arte tem de, mais do que qualquer outro artista, conhecer a sua terra, deixar-se impregnar, embriagar do perfume subtil que se desprende de todas as suaves e velhas costureiras das suas províncias, dos trajas regionais miraculosamente conservados, dos característicos étnicos perpetuados no olhar, na fronte, nos cabelos, nas curvas planturosas ou esbeltas da plástica feminina, para poder produzir obras sentidas, ao mesmo tempo evocadoras e documentais*¹⁹.

Esta abordagem tem outros cultores inspirados, por exemplo, Sousa Pinto, que mostra os seus trabalhos em 1916, o ano da exposição de Amadeo, despertando a seguinte crítica:

*Dos cento e cinquenta pastéis expostos — na maioria dos quais o motivo é da nossa terra, muito nosso — nem eu sei quais lembrar agora. [...] Vale esta exposição, para o nosso amor próprio — como a prova de um regresso à terra e de uma tarefa de revelação que o mar e o céu, os nossos campos e as nossas figuras, ficam desde já devendo a mais um superior artista de Portugal*²⁰.

Se em certas afirmações se vislumbram declarações ideológicas, como nas de Villa-Moura, para quem a «Arte [é] um produto aristocrático. Obra do menor número e para o menor número [...]»²¹ ou nas de Oliveira Martins, para quem «[...] só quando é épica a arte é verdadeiramente digna da sua missão; só quando é lírica, e sê-lo é ainda ser épica, fere as notas íntimas dos instintos humanos [...]»²², noutras resente-se menor solidez teórica.

¹⁸ LACERDA, 1914: 143-146.

¹⁹ CORREIA, 1914: 55-56.

²⁰ CASIMIRO, 1916: 98-101.

²¹ VILLA-MOURA, 1912: 5-7.

²² MARTINS, 1912: 35.

Um exemplo reconhece-se no texto assinado por um importante colecionador acerca de um dos pintores na sua coleção, artista sem grande relevo no panorama da época, mas com laços afectivos a esse patrono das artes. Referimo-nos ao texto de Vasco Ortigão Sampaio sobre Xavier Pinheiro²³. De teor biográfico e sentimental, assinala particularmente a capacidade de interpretação da natureza e a sensibilidade para a criação de trechos registados do natural, prova da apreciação consensual que o género despertava e da permanência do conceito de paisagem como «estado de alma» que, se não era completamente indiferente ao conceito de paisagem como «estado de olhos», sucumbia à função da arte como «[...] intérprete desses mistérios da Criação»²⁴.

Um percurso sumário pela crítica não poderia dispensar a referência ao, já muito citado, comentário ao Salão dos Humoristas de 1912, por Veiga Simões, extraordinário texto que nos dá uma descrição da sociedade frequentadora das exposições e da experiência da visita, legando-nos linhas de humor benévolo sobre as condições de recepção de um salão relevante para o meio lisboeta, com impacto nacional. Na crítica aos trabalhos presentes salienta os de Cristiano Cruz, cujo humor compara ao de Almada, e os de Jorge Barradas, Emmerico Nunes, de que apresenta imagens, destacando ainda, em extratexto, a obra esculpida de Ernesto do Canto, *Depois da Ceia*²⁵.

Impõe-se, igualmente, a menção ao texto de Fernando Pessoa sobre *As caricaturas de Almada Negreiros*. Enquadra o artista na categoria do fútil a pedir o sorriso, não lhe encontrando ódios ou desprezo. Considera-o inteligente, brilhante, polimórfico e multiforme, sendo esta última característica aquela que define o seu talento. Texto de teor crítico, ele tem, visivelmente, um fôlego propício à teoria, aspecto que raramente se presente na maioria dos contributos²⁶.

Face aos acontecimentos que ocorreram no campo artístico entre os anos de 1912 e 1932 — período em que «A Águia» foi publicada — não podemos deixar de reafirmar que esta sociedade cultural se manteve marginal ao que de mais inovador acontecia na arte. A exposição de Amadeo em 1916, no Salão Passos Manuel, não merece um único comentário aos seus críticos de serviço e o mesmo aconteceu com a publicação do *Álbum 12 Reproductions. Se a Exposição dos Humoristas Portugueses* justificou o longo artigo de 1912, outros acontecimentos importantes do modernismo, ocorridos no Porto, não mereceram idêntico tratamento²⁷. Quando se

²³ SAMPAIO, 1913: 98-101.

²⁴ «A Águia», 2.ª série, vol. VI (Jul.-Dez. 1914), p. 46.

²⁵ SIMÕES, 1912: 19-26.

²⁶ PESSOA, 1913: 134-135.

²⁷ Foram ignoradas a *I Exposição de Humoristas e Modernistas*, no Salão Passos Manuel, de 3 a 25 de Maio de 1915; a *Exposição dos Fantasistas*, no Palácio da Bolsa, entre 5 e 25 de Janeiro de 1916; o *II Salão dos Modernistas* realizado entre 7 e 26 de Maio de 1916; o *Salão Arte e Guerra* inaugurado a 11 de Agosto de 1917 na Sociéte Amicale Franco-Portugaise, organizado por Leal da Câmara; a *III Exposição dos Modernistas*, em 1919.

trata de exposições individuais de artistas colaboradores, a revista é quase sempre indiferente à sua realização²⁸.

Uma voz dissonante que reservamos para o final, já que também a sua colaboração com «A Águia» e a *Renascença* se dá no ocaso da revista e do movimento, é a de Adolfo Casais Monteiro, protagonista de um apelo à renovação que não se viria a consumir. Justifica-se a transcrição de algumas passagens, tal é o contraste com a versão sentimentalista da paisagem divulgada neste contexto:

Um falso artista, um Antero de Figueiredo ou um Sousa Pinto, botas de elástico da literatura ou pompiers da pintura, consagrados da Academia ou expositores tilitantes de medalhas da Sociedade Nacional de Belas-Artes, respiram bem em toda a parte, principalmente em ambientes viciados pela secular respiração de gerações passadas... Que lhes importa a liberdade, se para a sua inferioridade é mais que suficiente imitar obediente e pacatamente?

Mais relevante do que recorrer a um exemplo da pintura é o facto de o escritor se pronunciar sobre a arte moderna nos seguintes termos:

*A oposição que, por exemplo, encontrou a pintura moderna, deve-se principalmente a ter ela dirigido o homem a abandonar a cómoda poltrona, a ser ele próprio a dizer: isto é belo, ou não é belo. [...] A maior parte daqueles que se negam a admitir que a pintura moderna seja pintura mal sabem até que ponto são insensíveis a qualquer espécie de pintura. Para eles, a beleza é uma convenção, é a fidelidade imitativa, é o parecido, é o que merece o nome de pintura lambida. [...] Os artistas modernos são [...] aqueles que vivem sob o signo da liberdade, isto é, sob o signo da vida. Tudo vibra e palpita na obra do artista moderno porque ele não vive hoje numa torre de marfim a polir uma obra desumanizada, mas pelo contrário aspira a criar segundo a sua própria maneira de ser [...]*²⁹.

Já era tarde para este alerta.

Mercê de um frágil entendimento do elemento espiritual na arte, a crítica manifesta-se, n'«A Águia», de modo pouco consistente. A ausência de um propósito argumentativo comum origina certa confusão de princípios, a par da consolidação e da profundidade de algumas posições. Numa apreciação global, a crítica é escassa e a reflexão sobre a arte é em menor número do que a literária ou a filosófica e até do que o pensamento sobre o social, áreas que têm um peso substancial. Refugia-se em lugares comuns, percebe-se a manifesta predilecção pela paisagem, retrato, pintura

²⁸ Como se verifica no tocante a Armando Basto, que expõe no Porto em 1910, 1912, 1918, 1919 e 1929, ou a Diogo de Macedo, que expõe em 1913, 1918 e 1924.

²⁹ MONTEIRO, 1932: 140-149.

de história e escultura monumental e avaliam-se estes géneros mediante a capacidade de interpretar de forma emotiva a natureza. Estamos perante um cenário de sinais demasiado dispersos e desgarrados, sem coerência possível, sem um vislumbre de critérios sólidos ou de posicionamentos claros, em que modelos, formas, temas e artistas divergentes convivem num mesmo campo. Perante uma debilidade da reflexão em arte e alguma opacidade de conceitos.

Se atentarmos no facto de que os olhares mais modernos sobre o fenómeno artístico vieram de escritores e de críticos literários — Veiga Simões, Fernando Pessoa, Adolfo Casais Monteiro —, poderemos reforçar duas ideias: a primeira é que não existe uma crítica da arte oriunda do campo artístico que a *Renascença* tenha promovido; a segunda é que não estavam criadas condições para o fomento de uma verdadeira cultura artística contemporânea, de adesão aos sinais do tempo, de compreensão e defesa da produção que estava a alterar o rumo e a prática da arte.

Os elementos recolhidos e comentados assinalam 1916 longe de Amadeo. Os que testemunhamos em 2016 reflectem uma forte presença de Amadeo. O que nos esclarece este caso acerca dos processos de construção da história da arte, que vão do vazio de 1916 (nos materiais de referência utilizados) a 2016?

Estando a visibilidade da arte dependente, em grande parte, dos mecanismos de mediação instituídos pelos periódicos e pela prática expositiva, também a sua interpretação fica condicionada por tais estratégias. Assim se reforça a importância da avaliação do fenómeno artístico na sua dupla dimensão, de criação e de recepção. A renovação da história da arte, ocorrida nas últimas décadas, incluiu novos objectos de estudo, entre os quais se destacam, precisamente, os estudos da recepção do fenómeno artístico e da exposição como o maior dos acontecimentos identificados nesta área. A recepção, entendida como campo alargado que integra diferentes sistemas de observação, desde o da exposição em galerias e do mercado da arte ao discurso crítico e histórico, é hoje reconhecida como uma instância de abordagem obrigatória na história da arte. Sociedades, associações, cooperativas e outras estruturas de produção e de dinamização cultural, de institucionalização e disseminação de um ideário constituem uma área de estudo privilegiada naquele âmbito disciplinar.

É, portanto, como elementos basilares dos circuitos de divulgação e de legitimação da prática artística que a análise das publicações e da actividade expositiva deve ser olhada.

Amadeo transformou-se num dos casos da história da arte moderna em Portugal sucessivamente estudado, interpretado em função de circunstâncias epocais, das oportunidades e dos valores do tempo. O espaço desocupado em redor de Amadeo, em 1916, viria a ser ocupado, muitos anos mais tarde, em diferentes sistemas de «observação»: exposição (galeria); discurso (história da arte); educação

(universidade); comércio (mercado de arte). Só quando Amadeo entra nestes circuitos póstumos, adquire o seu lugar na trajetória histórica, dando razão a Hans Belting sobre os historiadores de arte:

*O nosso objecto de estudo deveria ser a diversidade da arte tal como se manifesta nos papéis que vai desempenhando, em alterações sucessivas e nas suas manifestações ao longo da história*³⁰.

No mesmo sentido, segundo Donald Preziosi, e com o caso Amadeo como ilustração: a arte não é objecto de fascínio, é objecto de explicação, correspondendo àquilo que o discurso e a prática museológica dela fizeram³¹.

Se a relação dos historiadores de arte com o passado é feita através de representações e de textos, no sentido lato que o termo implica, este caso mostra-nos como «a história é uma narrativa construída e não uma narrativa inscrita na ordem *das coisas*»³². No processo de esquecimento e de progressiva reabilitação de Amadeo apercebemo-nos do que o tempo faz aos artistas e às obras, como a história da arte trabalha aliada a essa duração que corre para reconstruir a arte, num contexto que a informa e esclarece.

BIBLIOGRAFIA

- «A ÁGUA: revista quinzenal ilustrada de literatura e crítica» (Dez. 1910) a (Mai.-Jul. 1932). Porto: Tércio de Miranda, 1910-1932.
- BELTING, Hans (2008) — *L'Histoire de l'art est-elle finie?* [S.l.]: Gallimard.
- CASIMIRO, Augusto (1916) — *A Exposição de Sousa Pinto*. «A Águia: revista quinzenal ilustrada de literatura e crítica», 2.ª série, vol. IX, n.º 51 (Mar. 1916), p. 98-101.
- CORREIA, Vergílio (1914) — *O aquarelista Alberto Sousa*. «A Águia: revista quinzenal ilustrada de literatura e crítica», 2.ª série, vol. V, n.º 26 (Fev. 1914), p. 55-57.
- CORTESÃO, Jaime (1912) — *Da «Renascença Portuguesa» e seus Intuitos*. In SAMUEL, Paulo (1990) — *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.
- EXPOSIÇÃO DE QUADROS. António Carneiro Júnior. «Diário da Tarde» (18 Out. 1902).
- LACERDA, Aarão de (1914) — *A Exposição da Sociedade de Belas Artes do Porto em 1914*. «A Águia: revista quinzenal ilustrada de literatura e crítica», 2.ª série, vol. VI, n.º 35 (Nov. 1914), p. 98-101.
- LEÃO, Isabel Ponce de (2012) — *Os Artistas plásticos e a imagem estética da «Renascença Portuguesa»*. Comunicação apresentada ao colóquio *Memória e Património: o lugar do livro — no centenário da «Renascença Portuguesa» e da Livraria Académica*.
- MARTINS, Oliveira (1912) — *Inédito*. «A Águia: revista quinzenal ilustrada de literatura e crítica», 2.ª série, vol. I, n.º 2 (Fev. 1912), p. 35.

³⁰ BELTING, 2008: 95. Tradução do autor.

³¹ Problemática desenvolvida em PREZIOSI, 2003.

³² MOXEY, 1994: 5. Tradução do autor.

- MONTEIRO, Adolfo Casais (1932) — *A Arte contra a Ordem*. «A Águia: revista quinzenal ilustrada de literatura e crítica», XX.º ano, n.º 3 (Maio-Jul. 1932), p. 140-149.
- MOXEY, Keith (1994) — *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics and Art History*. Ithaca, Nova Iorque: Cornell University Press.
- PASCOAES, Teixeira de (1914) — *Ao Povo Português — A «Renascença Lusitana»*. «A Vida Portuguesa», ano I, n.º 22 (10 Fev. 1914), p. 10-11.
- PESSOA, Fernando (1913) — *As caricaturas de Almada Negreiros*. «A Águia: revista quinzenal ilustrada de literatura e crítica», 2.ª série, vol. III, n.º 16 (Abril 1913), p. 134-135.
- PREZIOSI, Donald (2003) — *Brain on the Earth's Body. Art, Museums and the Phantasms of Modernity*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- SAMPAIO, Vasco Ortigão (1913) — *Xavier Pinheiro*. «A Águia: revista quinzenal ilustrada de literatura e crítica», 2.ª série, vol. III, n.º 15 (Mar. 1913), p. 98-101.
- SAMUEL, Paulo (1990) — *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.
- SANTOS, Alfredo Ribeiro dos (1990) — *A Renascença Portuguesa. Um Movimento Cultural Portuense*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.
- SIMÕES, Veiga (1912) — *Salão dos Humoristas*. «A Águia: revista quinzenal ilustrada de literatura e crítica», 2.ª série, vol. II, n.º 7 (Jul. 1912), p. 19-26.
- SOARES, Leonor (2012) — *A revista A Águia como documento para a História das Artes Plásticas em Portugal: Ilustração Editorial, Divulgação, Crítica e História da Arte*. Comunicação apresentada ao Congresso Internacional *Pensamento, Memória e Criação no Primeiro Centenário da Renascença Portuguesa (1912-2012)*.
- TAVEIRA, Cynthia Guimarães (2012) — *A Renascença Portuguesa e as Belas Artes: Soares dos Reis e António Carneiro*. Comunicação apresentada ao colóquio *A Renascença Portuguesa: contexto, panorama e perspectivas*.
- VILLA-MOURA, Bento de Oliveira Cardoso (1912) — *Palavras Antipáticas. IV Estado — o Estado Artista*. «A Águia: revista quinzenal ilustrada de literatura e crítica», 2.ª série, vol. I, n.º 1 (Jan. 1912), p. 5-7.

A PRIMEIRA EXPOSIÇÃO DE PINTURA MODERNA EM PORTUGAL

LUÍS DAMÁSIO*

O objetivo central da comunicação é explorar e compreender, no âmbito da historiografia da arte portuguesa, os meandros ainda ocultos e inexplicados da *Exposição de pintura (abstracionismo) Amadeo de Souza Cardoso*, realizada de 1 a 12 de novembro de 1916, no Salão de Festas Jardim Passos Manuel, no Porto.

Esta comunicação insere-se, também, na celebração do 1.º centenário de tão marcante e singular evento de 1916.

Em 5 de outubro de 1910, com a proclamação da República, houve algumas consequências culturais, contribuindo para um incremento das novas linguagens e expressões artísticas contemporâneas, que impunham a implantação do movimento modernista no nosso país.

Em 18 de março de 1911, o Salão Bobone, em Lisboa, iria ser abalado com a inauguração da *I Exposição dos Livres*, organizada por vários pintores: Manuel Bentes (1885-1962), Emmerico Nunes (1888-1968), Francisco Smith (1881-1967), Francisco Álvares Cabral (1887-1947), Domingos Rebelo (1891-1975), Alberto Cardoso (1885-1962), Eduardo Vianna (1881-1967), Armando Basto (1889-1923) e o brasileiro Robert Coin, regressados recentemente de Paris, todos eles amigos de Amadeo de Souza Cardoso (1887-1918), durante a sua estada em Paris¹.

* CITCEM, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. luispcdamasio@gmail.com.

¹ FRANÇA, 1984: 22.

A exposição foi considerada «a primeira manifestação de arte livre, ainda bastante tímida, desse desejo de modernização».

Em Paris, Amadeo teve conhecimento, por intermédio do seu tio Chico Cardoso, Francisco José Ferreira Cardoso (1865-1947), da realização da *Exposição dos Livres* e da importância deste evento artístico em Lisboa. Não só informou, como também aconselhou o sobrinho a participar².

A resposta de Amadeo, discordando, frontalmente, das ideias do seu tio, é manifesta na seguinte carta: «[...] Em Arte estamos em absoluto desacordo. De resto, estou-o também com os amigos compatriotas que marcham numa rotina atrazada. [...] Tudo quanto para [ai] se faz é medíocre aparte raras coisas [...]»³.

A partir desta altura, Amadeo pretendeu afastar-se da vulgaridade, dito pelo próprio, «da mediocridade e dos compatriotas portugueses».

José-Augusto França, reforça a mesma ideia, dizendo que «[...] Amadeo é um crítico irreduzível dos seus companheiros de Paris, ausente de exposições livres ou de humoristas, em Portugal [...]»⁴.

Enquanto em Portugal em 1911 decorreu a *I Exposição dos Livres*, poucas semanas depois, em abril do mesmo ano, em Paris, Amadeo de Souza Cardoso participou (Fig. 1), pela primeira vez, numa exposição de cariz internacional, que ficou reconhecida como a primeira grande Exposição Cubista, no *XXVII Salão dos Independentes*, realizada no Quai d'Orsay.

É ainda em 1911 que Amadeo e o amigo italiano Amedeo Modigliani (1884-1920)⁵ realizaram uma exposição, em conjunto, de esculturas e desenhos⁶, com a colaboração do



Fig. 1. Amadeo — *Os galgos* (c. 1911).
Pintura a óleo. Fonte: CAM-FCG, 77P1

² DAMÁSIO, 2016.

³ PAMPLONA, 1983: 58.

⁴ FRANÇA, 1984: 51.

⁵ Os «Amadeus» conhecem-se por intermédio do poeta Max Jacob em 1908.

⁶ Esculturas de Modigliani e desenhos de Amadeo, que aproveitou para tirar algumas fotografias às esculturas do «Modin» (POÇAS, 1998: I, 56).

escultor romeno Constantin Brâncuși (1876-1957), no *atelier* do pintor português, na rue du Colonel Combes, 3, em Paris.

Estiveram presentes alguns compatriotas portugueses, entre os quais Domingos Rebelo, e artistas de outras nacionalidades em que destacamos André Derain (1880-1954), Paul Alexandre, Max Jacob (1876-1944), Guillaume Apollinaire (1880-1918) e Pablo Picasso (1881-1973), estes últimos amigos de Modigliani e, mais tarde, do próprio pintor de Manhufe. Alguns dos convidados atrás citados assinaram o livro de honra⁷.

Foi a partir de 1911, em Paris, que Amadeo começou a frequentar as «tertúlias» de artistas na casa dos Delaunay (Sonia [1885-1979] e Robert [1885-1941]), o que significou para o pintor português a entrada nos círculos da *avant-garde* europeia, o que, por sua vez, lhe permitiu adicionar novas redes de contacto, com as «célebres» *soirées* na residência do pintor Umberto Brunelleschi (1879-1949), que Amadeo designa «[...] chez Brunelleschi... (mille et 1 nuits) [...]»⁸.

Em Portugal, em 1912 em Lisboa, realizou-se a *I Exposição dos Humoristas* com a conivência do Governo, estando presente o Presidente da República Manuel de Arriaga (1840-1917) «[...] que comprou uma obra de cada artista, oficializando a jocosa aventura [...]»⁹.

Em Paris, por intermédio destes encontros com os vanguardistas, Amadeo relacionou-se com vários artistas, destacando-se o pintor e crítico de arte americana Walter Pach (1883-1959), que colocará o pintor de Manhufe no círculo artístico expositivo dos Estados Unidos da América, em 1913, na *International Exhibition of Modern Art* (em Chicago, Boston e Nova Iorque), espaços onde foi exposto um grande número de obras de arte modernista e vanguardista europeia e americana.

Souza Cardoso, ao participar nesta exposição, mais conhecida como *Armory Show*, ficou consagrado como o primeiro pintor modernista português.

Durante o período de 1911 a 1914 Amadeo entrou em contacto com os grandes centros internacionais europeus e mundiais abrangendo o eixo Paris, Berlim, Munique, Hamburgo, Viena, Londres e outras cidades cosmopolitas com a ligação à América, o que vai coincidir com uma fase de grande evolução artística do pintor — o reconhecimento internacional de Souza Cardoso¹⁰.

Nos finais de julho de 1914, numa visita de rotina a Portugal, Amadeo acompanhado de uma jovem francesa de origem italiana, Lucie Meynardi Pecetto (1890-1988), futura mulher, coincide com o início da Primeira Grande Guerra. O conflito bélico criou em Amadeo um «grande problema», porque, em 1907, foi

⁷ PARISOT, 2005.

⁸ FCG, BA — *Espólio Amadeo de Souza Cardoso*, ASC 36/07.

⁹ FRANÇA, 1984: 34.

¹⁰ DAMÁSIO, 2016.

apurado para o serviço militar, ficando «o mancebo» a partir de agosto de 1914 — início do conflito bélico — impedido de sair do país... por razões de uma eventual mobilização geral do serviço militar, como iria acontecer em 1916.

De maio a junho de 1915, no Salão de Festas Jardim Passos Manuel, no Porto, realizou-se a *I Exposição de Humoristas e Modernistas*, acompanhada de um programa paralelo de conferências e serões musicais, organizada por Nuno Simões (1894-1975), Aarão de Lacerda (1890-1947), João Pinto de Figueiredo, Diogo



Fig. 2. *Pochair* da assinatura de Amadeo (original), utilizado a partir de c. de 1915. Fonte: Família Souza Cardoso

Cândido de Macedo (1889-1959) e João Maria da Silva Lebre e Lima (1889-1959), estes dois últimos amigos de Amadeo.

No ano seguinte, em maio de 1916, no Salão de Festas Jardim Passos Manuel, no Porto, realizou-se a *II Exposição dos Modernistas*, organizada por Lebre e Lima, amigo de Amadeo dos tempos do liceu no Porto e em Amarante¹¹.

Sobre estas exposições denominadas *Humoristas e Modernistas* ocorridas no Porto, José-Augusto França afirma «[...] foram das primeiras manifestações do ainda embrionário artístico em Portugal, marcando a transição entre a velha e a nova caricatura, entre o cunho de decadência ou o pessimismo herdados do século XIX e o desejo de renovação. [...]»¹².

Amadeo continuava determinado em partir para Paris, mas as condições de insegurança social e política que ocorriam em Portugal e o prolongamento do conflito bélico-militar da Primeira Grande Guerra não o permitiram sair do país, porque a partir de março de 1916, deu-se início à mobilização geral do exército em todo o país.

A notícia pôs o jovem amarantino «inquieto», porque a partir dessa data sabia que poderia ser chamado em qualquer momento para cumprir o serviço militar.

¹¹ DAMÁSIO, 2016.

¹² FRANÇA, 1984: 33-35.

Numa carta de março de 1916 para Robert Delaunay, a residir em Vila do Conde, Amadeo escreveu: «[...] eu não devo e não posso fazer a expedição dos meus quadros neste momento, por isso não contem comigo [...]»¹³.

Talvez seja esta uma das razões do pintor de Manhufe, para recusar, a partir desta altura, todos os convites internacionais dirigidos pela «Corporation Nouvelle» e por Walter Pach.

Amadeo sabia que a sua arte não seguia os cânones académicos das Escolas de Belas-Artes do Porto ou da de Lisboa.

Também tinha consciência de que as suas exposições não iriam merecer a justa referência na imprensa, devido às «cautelas» e reservas que os editores e chefes de redação, ciosos de «defender os fiéis leitores», seguidores dos «velhos costumes» em vigor¹⁴.

Os jornalistas não deixaram de colocar entraves vários, que foram sendo vencidos com o auxílio de alguns amigos e do tio Chico Cardoso em especial.

Não nos esqueçamos que os critérios editoriais dos jornais estavam condicionados pela apreciação de membros da Academia de Belas-Artes, quer no Porto quer em Lisboa.

Aquando da segunda exposição de pintura de Amadeo em dezembro de 1916 na Liga Naval Portuguesa em Lisboa, numa carta de Victor Falcão (1886-1966) para Amadeo, estão bem patentes estas dificuldades, visíveis na tentativa de se conseguir publicar um artigo sobre a exposição de Amadeo:

*Amadeo Cardoso — meu amigo! O artigo escrito para O Dia não sae. O Director Moreira de Almeida procurou-me para me explicar [...] o que eu já sabia: que o artigo desagrada os académicos e ao publico dos académicos do jornal Dia. Só com modificações poderia ser publicado. Modificações não faço por systema [...] O artigo não sae, pois lamento. Se tivesse dinheiro, publica-lo-ia em folheto... Mas... Paciência [...]*¹⁵.

Quem conseguiu que a entrevista de Amadeo no jornal «O Dia» se realizasse e fosse publicada foi o tio Chico, porque era amigo de Moreira de Almeida, diretor do jornal¹⁶.

Todos estes «grandes» entraves não o impediram, minimamente, de avançar com os seus planos, socorrendo-se essencialmente da família e do tio Chico em especial para que estes intervissem através de amigos influentes, jornalistas e artistas,

¹³ FERREIRA, 1981 [1972]: 99.

¹⁴ DAMÁSIO, 2016.

¹⁵ FCG, BA — *Espólio Amadeo de Souza Cardoso*, ASC 13/11.

¹⁶ DAMÁSIO, 2016.

nas sedes das redações dos jornais. Amadeo já contava com reações desfavoráveis, devido em parte ao distanciamento cultural entre Portugal e a França.

Mesmo assim, considerou como imperativo realizar as exposições, nem que fosse apenas pelo simples facto de ficar registada a sua pintura na historiografia da Arte Portuguesa, conquistando o reconhecimento por estas terem sido as primeiras exposições «verdadeiramente» modernistas em Portugal¹⁷.

Numa carta para o seu tio Chico, referiu que as exposições de 1916 eram importantes porque representavam uma afirmação e divulgação da sua arte, dizendo: «[...] parece-me importante [...] Será uma coisa feita e de importância futura [...]»¹⁸.

Para a realização da *I Exposição de pintura*, Amadeo optou pelo Salão de Festas Jardim Passos Manuel, provavelmente por ser um lugar que, na altura, era o espaço mais adequado, cultural e artisticamente, da cidade do Porto.

Existiram outros fatores que deveremos ter em conta pela opção deste espaço, muito provavelmente, porque foi aqui, como já referimos, que se realizaram as duas Exposições dos Humoristas e «Modernistas».

Recorde-se que Amadeo, sendo convidado pelo seu amigo Lebre e Lima para expor nessas exposições, «recusou» participar, porque considerava que «estas exposições seguiam uma rotina atrasada e produzindo coisas mediócras». Verifica-se que com todo o «cenário» criado no Salão Jardim Passos Manuel, no Porto, desde a realização das duas «Exposições de Humoristas e Modernistas», já referidas, e com a conferência de António Sardinha, «cheia de ruído», e a forte pressão e influência dos amigos, essencialmente de João Lebre e Lima e de Alberto da Veiga Simões (1888-1954), Amadeo optou por reservar o Salão de Festas como o espaço ideal para a realização da sua primeira exposição individual de pintura em Portugal¹⁹.

Amadeo começou a preparar os quadros que seriam expostos. Devido à falta de tempo, não consegue emoldurar todos. Para resolver o problema, socorreu-se da ajuda dos carpinteiros da Casa de Manhufe, que com a sua orientação e imaginação, executaram algumas molduras «originais», improvisadas com as tábuas que eram usadas para a construção do vasilhame do célebre vinho «Amarantino» da Casa de Manhufe²⁰. Estas molduras aplicadas nos quadros foram enriquecidas com pinturas concebidas pelo próprio pintor (Fig. 3). Até aos nossos dias, apenas chegou um exemplar destas molduras originais, o quadro a óleo *A Canção Popular* (na posse da Família Souza Cardoso) que figurou nas exposições de 1916 com o número de catálogo 57 e com o preço de venda de 100.000 réis.

¹⁷ DAMÁSIO, 2016.

¹⁸ DAMÁSIO, 2016.

¹⁹ DAMÁSIO, 2016.

²⁰ DAMÁSIO, 2016.



Fig. 3. Fotografia da exposição sobre Amadeo de Souza Cardoso, realizada na Galeria Alvarez, Porto, 10 a 31 de maio de 1956, onde se veem alguns quadros com molduras originais em madeira, mandadas executar pelo pintor, em Manhufe. Fonte: CAM-FCG, ASC-10-10

No verão de 2011, durante o processo de investigação²¹, foi encontrado na Casa de Manhufe diverso material do pintor, contendo rascunhos da descrição dos quadros selecionados, com dimensões e títulos, um exemplar do catálogo com os preços propostos para venda, os folhetos e os convites que foram publicados para a 1.ª exposição, a que o pintor deu o título de *Abstracionismo*. Durante o longo trabalho de investigação sobre o pintor, destacamos um óleo de que se ignorava o paradeiro²² e que figurou com o n.º 52 (Fig. 4) dos catálogos das exposições de pintura de Amadeo nos finais de 1916.

Para divulgar as exposições, Souza Cardoso vai utilizar todos os meios e técnicas ao dispor, a que deu o nome de «La propagande artistique»²³.

Durante o mês de outubro, antecipando um mês a data da 1.ª exposição, Amadeo distribuiu o livro *12 Reproductions* com a finalidade de dar a conhecer a sua obra à sociedade portuense, pondo-os à venda ou oferecendo-os a jornalistas, críticos de arte, artistas e amigos.

²¹ DAMÁSIO, 2016.

²² Em 4.10.2016, com organização do Círculo Dr. José de Figueiredo, no Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, Luís Pimenta de Castro Damásio fez a apresentação pública do reencontrado óleo sobre cartão de Amadeo de Souza Cardoso, intitulado «cabeça de homem», c. 1914 (hoje na posse da Família).

²³ DAMÁSIO, 2016.



Fig. 4. Amadeo — Cabeça de homem, c. 1914. Óleo sobre tela.
Quadro reencontrado. Fonte: Coleção particular

Já nos finais da preparação da exposição do Porto, o pintor de Manhufe foi apanhado desprevenido, porque recebeu a notícia de que se tinha de apresentar no Quartel de Infantaria, em Vila Real, onde compareceu, foi examinado por uma Junta de revisão do Distrito de Recrutamento e ficou isento do serviço militar por incapacidade física — «falta de robustez»²⁴.

Em finais de outubro de 1916, em Manhufe, Amadeo despachou todos os quadros encaixotados, por via-férrea, da estação de Vila Meã para a estação de São Bento, Porto, recentemente inaugurada.

Chegados a São Bento, os quadros encaixotados foram transportados, em carros de bois, para a travessa Passos Manuel, onde se situavam os armazéns da «Fábrica

²⁴ DAMÁSIO, 2016.



Fig. 5. Armazéns da «Fábrica Confiança». Travessa Passos Manuel, Porto. Fonte: Família Souza Cardoso

Confiança» (Fig. 5), empresa familiar, ficando aqui depositados, porque esta ficava a escassos metros do local onde decorrerá a exposição.

No dia 1 de novembro de 1916, numa quarta-feira à noite, foi inaugurada a exposição de pintura de Amadeo no Salão de Festas Jardim Passos Manuel, Porto.

Amadeo entregou os convites exclusivamente aos sócios do Salão de Festas, familiares, amigos, jornalistas, críticos de arte, artistas, poetas e intelectuais.

Nos dias seguintes, a exposição esteve aberta ao público, desde as «2 até às 5 horas da tarde» e contou com a afluência de milhares de pessoas, atraídas pela sedução misteriosa de tão rara manifestação de Arte. Compunha-se de 114 obras e o preço proposto para os quadros variava dos 10.000 aos 600.000 réis²⁵. Foi anunciada várias vezes pelos jornais portuenses «Jornal de Notícias», «O Comércio do Porto» e «O Primeiro de Janeiro».

Através da leitura dos artigos dos jornais sobre a exposição, podemos constatar a aceitação que mereceu. Além de criar um clima polémico e barulhento, ficou marcada pela surpresa da novidade, motivando controvérsia. Todavia, sempre com enorme afluência de gente.

²⁵ DAMÁSIO, 2016.

Num dos artigos publicados pelo «Jornal de Notícias»²⁶ o jornalista alertou que a exposição de Arte Moderna tinha uma finalidade cultural para a população portuense, porque ela precisava de se modernizar, considerando a exposição de Amadeo, numa feliz expressão «[...] É esta a moderníssima! [...]».

Outro jornalista alertou, num artigo, para a curiosidade do efeito que as cores dos quadros da exposição provocou: «[...] à noite, mercê da luz eléctrica incidindo sobre as cores vivas [dos quadros], o aspecto é deveras curioso [...]»²⁷.

Um dos artigos mais críticos sobre a exposição de Amadeo foi inserido no jornal «O Primeiro de Janeiro»²⁸, da responsabilidade do chefe de redação, com o título «Quadros de Sousa Cardoso — Uma exposição bizarra», em que diz: «[...] As pinturas que Sousa Cardoso, cheio de influencias das excentricidades do boulevard, trouxe até nós, e que chocam profundamente os olhos, habituados a uma arte equilibrada e normal, encontram-se inteiramente fora da tradição plástica e devem contar-se entre os exemplares aberrantes d'uma corrente que lá fora conta innumerados adeptos [...]»²⁹. Neste artigo faz ainda notar que «[...] Até nós ainda não tinha chegado nenhuma dessas manifestações arte excêntrica do boulevard [...]»³⁰

Poucos dias depois, após o encerramento da exposição, Amadeo escreveu a Walter Pach, referindo que mais de 30 mil pessoas visitaram a exposição, «que causou um grande ruído»³¹.

Na mesma fonte, Amadeo afirmava: «[...] c'est la première exposition de peinture moderne au Portugal [...]», ou seja: é a primeira exposição de pintura moderna em Portugal.

Amadeo, a realizar em novembro de 1916 a sua primeira exposição de pintura promove o Porto como o precursor de pintura moderna em Portugal.

José-Augusto França, numa das suas obras dedicadas ao modernismo português afirma: «[...] Com certeza, porém, Amadeo de Souza-Cardoso foi o maior ou o único pintor 'moderno' dos anos 10 nascido em Portugal [...]»³².

A exposição gerou polémica não só na imprensa, mas também na opinião pública, a ponto de alguns dos quadros aparecerem cuspidos e Amadeo insultado e, em algumas situações, apelidado de «louco».

O irmão António Eugénio de Souza Cardoso (1894-1960) contava um episódio, que chegou às vias de facto, num período em que decorria a exposição, quando Amadeo foi interpelado na rua por um estranho que lhe dirigiu a palavra

²⁶ Datado de 8 nov. 1916, p. 1.

²⁷ «Jornal de Notícias» (4 nov. 1916), p. 1.

²⁸ Datado de 2 nov. 1916, p. 1.

²⁹ «O Primeiro de Janeiro» (2 nov. 1916), p. 1.

³⁰ «O Primeiro de Janeiro» (2 nov. 1916), p. 1.

³¹ SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1916) — [Carta] 1916 nov. [a] Walter Pach, na posse da viúva de Paulo Ferreira.

³² FRANÇA, 2011: 145.

e disse: «[...] É o senhor o autor daquelas obras ‘loucas’ que estão expostas em Passos Manuel? [...]»³³.

Amadeo respondeu afirmativamente, mas quando ia a argumentar, logo de imediato, é agredido com um soco que o pôs a sangrar pelo nariz, tendo a necessidade de ser socorrido.

Na agressão, física e verbal, foi socorrido pelo irmão António, que o acompanhou ao Hospital de Santo António, onde foi atendido pelo Dr. Júlio Teixeira, médico que estava de «serviço de banco» nesse dia.

O médico Óscar Moreno³⁴ (1878-1971), grande amigo de Amadeo dos tempos de Paris, tendo conhecimento do incidente pouco tempo depois, lamentou o sucedido³⁵.

Mais tarde, o poeta Teixeira de Pascoaes — Joaquim Teixeira de Vasconcelos (1877-1952) — ao ser informado da agressão a Amadeo, escreveu-lhe uma carta: «[...] Meu querido Amadeu Cardoso: Soube agora da estúpida agressão de que foi vítima [...]»³⁶.

Em 14 de novembro de 1916, numa carta na posse da Família e até hoje desconhecida, dirigida ao tio Chico, Amadeo começou por lhe agradecer os favores e «as recomendações», que permitiram o êxito da exposição. Nessa mesma carta, informa o tio que o «eminente escultor» António Teixeira Lopes [1866-1942] (Fig. 6) visitou a exposição demoradamente.

Assim, na antevéspera do encerramento da exposição, a meio da tarde do dia 10 de novembro, apareceu o «académico» Teixeira Lopes, professor na Escola de Belas-Artes do Porto, para uma visita à exposição. Ao entrar no *hall*, foi interpellado por Amadeo, que lhe pediu desculpa de o não acompanhar na visita visto estar muita gente e não ser agradável comentar



Fig. 6. António Teixeira Lopes (1866-1942).
Fonte: «A Ilustração Popular», n.º 8 (20 dez. 1908)

³³ Informação de António Eugénio de Souza Cardoso, irmão de Amadeo.

³⁴ Óscar Moreno encontrava-se, nesse ano de 1916, como «adjunto em Urologia, no Corpo Clínico do Hospital Geral da Santa Casa, a dirigir a Consulta Externa de Vias Urinárias sob orientação do Professor Roberto Frias». (Informação de António Amadeu de Souza Cardoso).

³⁵ Informação do sobrinho António Amadeu de Souza Cardoso.

³⁶ FCG, BA — *Espólio Amadeo de Souza Cardoso*.

os seus quadros perante a multidão de curiosos. O escultor imediatamente compreendeu tal atitude.

Teixeira Lopes demorou-se muito na visita e, no final, foi ao encontro do pintor, dizendo-lhe que tinha vindo ao enterro do empresário Afonso dos Reis Taveira, diretor dos Teatros de Sá da Bandeira no Porto e do Trindade em Lisboa, e que tinha de sair para outro compromisso.

Este encontro tem grande importância para a historiografia da Arte Portuguesa, porque António Teixeira Lopes representava a «velha Academia» a visitar a «arte dos novos».

Na mesma carta, Amadeo refere ao tio Chico que o seu amigo escultor Teixeira Lopes não fez nenhuma referência ou crítica à exposição, porque pressentiu a distância enorme que os separava dentro do campo artístico, dizendo nomeadamente: «a minha afirmação era inteira, vertical, de uma só peça», razão por que Teixeira Lopes preferiu a abstenção por ser mais cómoda em todos os sentidos.

Amadeo faz uma reflexão da sua posição na Arte, em Portugal, mostrando que sabia claramente que estava num percurso artístico nunca visto em Portugal, que poucos entendiam, mas ele próprio considerava que estava no caminho certo. Prova disto é quando afirma, em carta a Walter Pach: «[...] Os que queriam criticá-la, não sabiam como [...]»³⁷.

Através do artigo *O Futurismo e a exposição de Amadeu de Sousa Cardoso no Porto* publicado no jornal portuense «A Luta»³⁸, da autoria de «Arade», sabemos que numa das extremidades da sala da exposição de pintura de Amadeo estava uma escultura denominada *A História*³⁹: «lá fui ao magnífico Salão de Festas do jardim Passos Manuel em cujas paredes se alinhavam as obras do expositor. [...] Numa das extremidades, o lindo busto de mulher, que ornamentava a sala. [...]» (Fig. 7).

No decorrer dos 12 dias de funcionamento da exposição não há conhecimento da forma, da disposição e da distribuição como Souza Cardoso expõe os quadros no Salão de Festas. No entanto existe uma fotografia de uma exposição de pintura (Fig. 8) realizada, pouco tempo depois, no mesmo espaço. Observando a fotobiografia apercebemo-nos de que os quadros estão expostos nas paredes laterais do salão e ao centro encontram-se duas filas de cadeiras em posições opostas e contíguas além de uma outra fila de cadeiras no sentido do *hall*⁴⁰.

³⁷ SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1916) — [Carta] 1916 nov. [a] Walter Pach, na posse da viúva de Paulo Ferreira.

³⁸ ARADE, 1916: 2.

³⁹ Da autoria do escultor António Teixeira Lopes, em bronze, e que se encontra na atualidade numa das fachadas da capela-jazigo de Oliveira Martins, no Cemitério dos Prazeres, em Lisboa. É a mesma obra que estava na sala onde Amadeo expôs no Jardim Passos Manuel, numa versão em gesso (*vd.* Fig. 7). É uma alegoria à História. A obra esteve patente na Exposição Universal de Paris, de 1900, onde Teixeira Lopes participou com 12 trabalhos (cf. <<http://www.cm-lisboa.pt/visitar/lazer-entretenimento/visitas-guiadas/visitas-ao-cemiterio-dos-prazeres/oliveira-martins-14-jazigo-8245>>).

⁴⁰ DAMÁSIO, 2016.

Seria este o aspeto que teria a Exposição de pintura de Amadeo? Fica aqui a dúvida!

A exposição estava planeada para encerrar no domingo, dia 12 de novembro, atendendo a que aumentava cada vez mais a afluência de pessoas, como prova uma carta, hoje na posse da Família Ferreira Cardoso, de 18 de novembro de 1916 que Amadeo escreveu ao tio Chico: «[...] fechei a minha exposição nesse mesmo dia continuava a afluir gente as primeiras ainda entraram, depois mandei fechar as portas porque a afluência crescia [...]».

Para a exposição em Lisboa, com os mesmos quadros, menos um, que expôs no Porto, Amadeo estava interessado em dois aspetos essenciais: o primeiro era escolher o local e o segundo era fazer a maior divulgação possível da exposição na imprensa.

Inicialmente, Amadeo pensou na Galeria das Artes de José Pacheco (1885-1934), localizada no velho Salão Bobone, em Lisboa, porque em novembro de 1916, escreveu ao amigo Pacheco sugerindo-lhe a hipótese de expor os quadros na referida Galeria, colocando algumas condições do espaço que ocupará, como diz na carta: «[...] Quer o José Pacheco abrir na Galeria uma exposição minha? Em caso afirmativo seria para já e trataríamos imediatamente do assunto. Precisaria de toda a Galeria... Parece-me que teria sucesso esta exposição em que trabalharíamos reciprocamente. Tenho grande urgência [...]»⁴¹.

Não sabemos a resposta de Pacheco. Mas, por influência dos amigos, em especial Adriano de Magalhães e Menezes de Lencastre⁴² e alguns jovens integralistas, como António Sardinha (1887-1925), João Mendes da Costa Amaral (1893-1981),



Fig. 7. Escultura colocada numa das extremidades da sala da exposição de Amadeo.

Fonte: PT-CPF-ALV-021101_m0001. Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia

⁴¹ SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1916) — [Carta] 1916 nov. 11, Porto [a] José Pacheco. Acessível no Arquivo de José Pacheco.

⁴² DAMÁSIO, 2016.



Fig. 8. Exposição de pintura no Salão de Festas.

Fonte: Fundo de Fotografia Alvão, Salão de Festas Jardim Passos Manuel, Porto. PT/CPF/ALV/029446. Imagem cedida pelo Centro Português de Fotografia

Alfredo Guimarães (1882-1958), entre outros⁴³, Souza Cardoso ficou «convencido» que seria melhor expor na Liga Naval sediada no Palácio dos Souzas de Calhariz, em Lisboa.

A partir deste momento manifestou um especial interesse por este local e a primeira coisa que fez foi escrever ao seu «Salvador» tio Chico, declarando que «[...] Os meus desejos seria fazer esta exposição na Liga Naval [...]»⁴⁴. Na mesma fonte epistolar desconhecida Amadeo volta a insistir a vontade que a sua exposição seja na Liga Naval: «[...] Eu porém não descanso sobre este ponto, solicitando para este fim uma recomendação da sua influência, bem como algumas cartas que o tio me possa conceder [...]»⁴⁵.

Amadeo sabia que os sócios da Liga Naval, um clube náutico, eram «chiques», oficiais da Marinha, intelectuais ou pessoas de um estrato social elevado, isto é, de lugares «requintados com cunho aristocrático» muito do agrado de Amadeo.

⁴³ DAMÁSIO, 2016.

⁴⁴ SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1916) — [Carta] 1916 nov. 18, Manhufe [a] tio Chico. Na posse da Família Ferreira Cardoso.

⁴⁵ SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1916) — [Carta] 1916 nov. 18, Manhufe [a] tio Chico. Na posse da Família Ferreira Cardoso.

Este enquadramento explica que Amadeo olhasse para a Liga Naval como um espaço «elitista», de «caracter selecto» e com «cunho aristocrático», como ele escreverá mais tarde ao tio Chico.

Mais uma vez socorreu-se dos conhecimentos do seu tio, homem de vastos e variados contactos nos diversos meios da imprensa, quer no Norte, quer na capital. Esta preocupação verificou-se, desde o início, em todas as cartas do período dirigidas ao tio, solicitando que caso ele não conhecesse as pessoas, ao menos interferisse através de amigos, como afirma: «[...] mas isto depende porque queria ir munido das suas recomendações [...]»⁴⁶.

Em Lisboa, teve os mesmos obstáculos que ocorreram no Porto, porque a imprensa da capital «retraía-se», devido às cautelas que os editores e chefes de redação impunham, ciosos de «defender os fiéis leitores», seguidores dos «velhos costumes» em vigor.

Alguns dos amigos do «Grupo do Orpheu», nomeadamente José Almada Negreiros (1893-1970), José Pacheco, Ruy Coelho (1889-1968), Victor Falcão, além do João Amaral do «Grupo do Tavares», deram o seu apoio. Entre estes Almada deu um contributo à exposição, com a elaboração de um *folheto-Manifesto*.

Concluído, Amadeo comparou as duas exposições de 1916 pelo tipo de visitante de cada uma delas.

No Porto, perante um espaço público, mais burguês, a frequência era sobretudo de carácter «popular», enquanto a de Lisboa, num espaço seletivo, as visitas eram mais elitistas, o que permitiu concluir que as duas se completam.

Amadeo, ao realizar em novembro de 1916 a sua primeira exposição de pintura, promove o Porto como o precursor da pintura moderna em Portugal.

FONTES

Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte

FCG, BA — *Espólio Amadeo de Souza Cardoso*, ASC 36/07, ASC 13/11.

SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1916) — [Carta] 1916 nov. [a] Walter Pach, na posse da viúva de Paulo Ferreira.

____ (1916) — [Carta] 1916 nov. 11, Porto [a] José Pacheco. Acessível no Arquivo de José Pacheco.

____ (1916) — [Carta] 1916 nov. 18, Manhufe [a] tio Chico. Na posse da Família Ferreira Cardoso.

⁴⁶ SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1916) — [Carta] 1916 nov. 18, Manhufe [a] tio Chico. Na posse da Família Ferreira Cardoso.

BIBLIOGRAFIA

- ARADE, Maria (1916) — *O Futurismo e a exposição de Amadeu de Sousa Cardoso no Porto*. «A Lucta» (17 nov. 1916), p. 2.
- DAMÁSIO, Luís Pimenta de Castro (2016) — *A Galeria de Amadeo – Vida Pintada. Subsídios biográficos*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento, vol. I.
- FERREIRA, Paulo (1981 [1972]) — *Correspondance de quatre artistes portugais — Almada Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna — avec Robert et Sonia Delaunay. Contribution à l'histoire de l'art moderne portugais (années 1915-1917)*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais/Presses Universitaires de France.
- FRANÇA, José-Augusto (1984) — *Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. 2.ª edição. Lisboa: Bertrand.
- ____ (2011) — *Seis pintores: Rafael, Malhoa, Columbano, Amadeo, Almada e Pedro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PAMPLONA, Fernando de (1983) — *Chave da pintura de Amadeu — As ideias estéticas de Sousa-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães Editores.
- PARISOT, Christian (2005) — *Modigliani*. Paris: Gallimard. (Folio Biographie).
- POÇAS, Susana Maria Loureiro Restier Grijó (1998) — *Amedeo Modigliani – O precioso do desenho e as cumplicidades lusas – 1884-1920*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 3 vols. Dissertação de mestrado.

RETRATO(S) DO ARTISTA QUANDO JOVEM: FOTOGRAFIA, FOTOAUTOBIOGRAFIA E INTERMEDIALIDADE EM AMADEO DE SOUZA CARDOSO

FILOMENA SERRA*

O título do romance autobiográfico de James Joyce — *Retrato do artista quando jovem* — concluído por volta de 1914, onde o escritor, através da materialidade da palavra, das sobreposições temporais, de sequências não convencionais ou associações livres, constrói um retrato penetrante de Stephen Dedalus e do seu quotidiano, serviu-nos de analogia ao reflectir sobre a *persona* de Amadeo de Souza Cardoso e os retratos fotográficos existentes no seu espólio guardado na Fundação Calouste Gulbenkian, onde foi digitalizado, disponibilizado *online* e divulgado em fotobiografia¹, bem como em recentes publicações, por ocasião da exposição dedicada ao artista no Grand Palais em Paris, em 2016².

Esse conjunto de retratos fotográficos, a maior parte sem identificação de autoria, a que se junta diversa correspondência, permite-nos contudo concluir que as imagens reunidas são suficientemente importantes para merecerem ser exploradas e perspectivadas como uma espécie de narrativa ou texto autobiográfico paralelo e não marginal à obra pictórica do artista. Não restam dúvidas de que o médium fotográfico acompanhou, como uma espécie de diário, a sua curta vida de

* Licenciada em História (FLUL). Doutorada em História da Arte Contemporânea pela FCSH/NOVA. Investigadora Principal do Projecto FCT / PTDC / CPC-HAT / 4533 / 2014, *Fotografia Impressa. Imagem e Propaganda em Portugal*. fil.serra@fcsh.unl.pt.

¹ FREITAS *et al.*, 2007.

² FREITAS, *et al.*, 2016.



Fig. 1. Amadeo em Pont-l'Abbé (Bretanha), segurando uma máquina fotográfica, 1912.
Fonte: Col. Espólio Amadeo de Souza Cardoso. FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos — ASC 01/55

pintor, inicialmente orientada para uma profissão de arquitecto. Mas Amadeo, tal como o jovem Stephen Dedalus, que abandona uma vocação religiosa para perseguir o seu destino de homem e escritor, largaria esses planos iniciais para se lançar na descoberta da caricatura e logo a seguir da sua vocação — a pintura. O modo como se desenrola a trajectória desse sujeito singular permitiu-lhe cruzar territórios férteis e configurá-los na sua visão particular e cosmopolita, apresentando características de criação globalizada que, para a arte de hoje, designaríamos de «altermoderna»³.

Não se encerrando o assunto, o presente ensaio é um projecto em aberto que pretende relacionar na sua obra vários *media* com a sua fotoautobiografia, não sob o conceito de «influência», que consideramos improdutivo, mas, pelo contrário buscando inter-relações, referências e transposições activadas pelo médium fotográfico. Ao olharmos o *corpus* fotográfico do espólio de Amadeo, ficamos surpreendidos com a grande profusão de imagens fotográficas tiradas durante a sua curta vida, em interiores e exteriores, em viagem, em encenações de grupo com a família e os amigos, ou posando individualmente, mas também com as referências à fotografia como instrumento de reprodução mecânica das suas obras.

Num país como Portugal, com uma tradição de escassez de retratos e auto-retratos fotográficos⁴, por via provável de uma iliteracia visual, o número de retratos no seu espólio assinala mais do que um gosto. É verdade que Amadeo, desde menino, fazia parte de uma pequena aristocracia rural cuja afirmação social passava por essas imagens. Amadeo gostava de se ver a si próprio. São muitas as fotografias, em diferentes poses e trajes, num tempo em que a *carte de visite* e outros formatos mais acessíveis provenientes do século XIX já estavam popularizados exercendo um papel determinante na vulgarização do retrato fotográfico. Por outro lado, no âmbito de uma nova sensibilidade, esta concentração de retratos fotográficos lembra que revistas como «O Ocidente» ou a «Ilustração Portuguesa» legitimaram de algum modo, no início do século XX, a modernidade da fotografia e da representação do corpo, nomeadamente do retrato⁵.

Quanto aos processos de reprodução utilizados, refira-se a técnica insolar⁶, um processo de reprodução cuja técnica consiste em «insolar», a partir de um filme fotográfico negativo, uma placa de zinco sobre a qual se dispôs uma camada fotosensível⁷. Foi este processo que Amadeo utilizou para os desenhos do álbum *XX Dessins*,

³ Do termo «Altermodern», conceito de Nicolas Bourriaud, lançado na Exposição da Tate Britain em 2009 (BOURRIAUD, 2009).

⁴ BAPTISTA, 2015: 24, 25.

⁵ BARROCAS, 2014: 135-145.

⁶ Descrita por ALFARO, 2016 e citada e descrita também por SILVA, 2016: 21.

⁷ SILVA, 2016: 21. Processo também descrito por Christian Briend, segundo a autora.



Fig. 2. Encenação teatralizada de *O triunfo de Baco* de Velázquez. Amadeo de Souza Cardoso, Emmerico Nunes, Manuel Bentes e José Pedro Cruz, Domingos Rebêlo. Paris, 1908.
Fonte: Col. Espólio Amadeo de Souza Cardoso. FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos — ASC 03/01

conforme já estudado e referido pelas historiadoras da arte Raquel Henriques da Silva e Catarina Alfaro⁸.

Deste modo, as interrogações que motivam este ensaio inter-relacionam-se e mantêm-se: que relação estabelecera Amadeo com o médium fotográfico? Como o encarava? Como acto lúdico, documento, memória? Ou como ferramenta de trabalho? Será que compreendia o signo fotográfico como uma identificação — significação/significado — ou, pelo contrário, apreendia a distância que separa toda a imagem fotográfica do que ela representa e os seus diferentes graus de relações indiciais possíveis entre um qualquer objecto e a sua representação fotográfica?

De tudo isto um pouco. Presumivelmente, terá descoberto as potencialidades do médium e a sua capacidade como potenciador de imagens e máquina criadora de imaginário. Assinale-se, por exemplo, o caso da paródia da pintura que ele e os seus amigos fizeram: a encenação teatralizada, criada de modo espontâneo e lúdico, e registada fotograficamente, da pintura de Velázquez (1599-1660), *O triunfo de Baco* (conhecida muitas vezes por *Os Bêbados*) (1626-1628) (Fig. 2), pintura de cariz mitológico cuja temática tinha sido recuperada justamente no ano anterior pelo naturalismo pictórico de José Malhoa (1855-1933).

⁸ Ver notas 6 e 7.

Assim, o assunto desse pequeno «arquivo fotográfico» de Amadeo, mais do que dar respostas que requererão uma investigação aprofundada por outros espólios, sugere várias interações. Uma das primeiras será situar essas imagens no contexto da sua obra relativamente à pintura e à fotografia portuguesas. Será até possível, porventura, através desse arquivo, reflectir sobre as contradições não resolvidas entre pintura e fotografia, na transição do século XIX e prolongadas durante as primeiras décadas e até bastante tarde no século XX. Não é esse o nosso objectivo. O nosso foco são as preocupações do artista, o modo como ele se deixa fotografar e como transparecem nalguns desses retratos a vontade e a reivindicação de criador e pintor da vida moderna⁹.

Ao olhar essas imagens fotográficas do quotidiano¹⁰ que ia coleccionando, fosse através da reprodução fotográfica das suas obras, fosse das imagens de pinturas dos museus que coleccionava e trocava com amigos¹¹ e com a sua companheira Lucie Pecetto¹², como testemunham várias passagens da correspondência entre eles; ou com o seu amigo e consultor, o historiador e crítico de arte Walter Pach¹³; ou fosse através do íntimo convívio¹⁴; ou através da fotografia de paisagem¹⁵ e da já referida fotografia de viagem; ou, ainda, através das fotografias no seu *atelier* e em *ateliers* de amigos¹⁶, o certo é que a fotografia esteve quase sempre presente.

Em Pont-l'Abbé, na Bretanha, em 1912, Amadeo, de luvas, deixa-se justamente fotografar com uma máquina fotográfica que segura como se fosse uma paleta de pintor (Fig. 1). Tudo leva a crer que o modelo poderá ser, pelas dimensões, uma *magazine box camera* ou *magazine falling plate box camera*, um aparelho que utilizava pequenas chapas, talvez de 6 × 9 cm, cujas marcas e modelos estavam popularizados na época¹⁷. Essa imagem foi provavelmente tirada por Emmerico Nunes (1888-1968)

⁹ ALFARO, 2007: 174, foto 1 e 176, foto 2 do desenho a grafite do auto-retrato [retrato-paisagem].

¹⁰ «O Modigliani tem-me enviado postais muito bonitos. Escrevi-lhe hoje uma carta [...]. O Vianna está sempre por aqui na serra, em Amarante, tem cá uma paixão por estes sítios. Ontem estive cá e tirou-me umas photographias a cavalo que te mandarei [...]» (SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1911) — [Carta] 1911, Manhufe [a] Lucie *apud* ALFARO, 2007: 144, nota 18).

¹¹ «Paris, Dezembro [1906]. Meu caro amigo: Só hoje pude tratar do seu pedido e por isso lhe escrevo. [...]. Vamos ao principal: Mando-lhe duas fotografias do 'Baiser' e uma da Vénus de Milo. Todas as outras do Rodin que você quer custam 10 francos» (SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1906) — [Carta] 1906 Dez. [a] um amigo. Espólio M.F. *apud* ALFARO, 2007: 50, nota 10).

¹² No ano de 1911, quando regressa a Manhufe no Verão, «[...] ao passar por Madrid envia a Lucie uma série de postais com reproduções de gravuras de Goya» (SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1906) — [Postal] 1911 Ago. 10 *apud* ALFARO, 2007: 144 e nota 18).

¹³ Por exemplo, em correspondência de Walter Pach para Amadeo, em 1914 e 1916, aquele agradece as fotografias das obras que este lhe enviara para vários projectos de exposições que não se realizaram devido ao rebentar da Guerra (ver COYLE, 1999: 94, 95, notas 71, 73, 81).

¹⁴ ALFARO, 2007: 10, foto 5; 26, foto 13; 92, foto 20; 67, foto 15; 68, foto 18; 78, foto 3.

¹⁵ ALFARO, 2007: 125, foto 16; 129, foto 20.

¹⁶ ALFARO, 2007: 159, foto 18; 168, foto 40.

¹⁷ Tenho a agradecer esta utilíssima informação prestada pelo historiador de arte, Doutor Paulo Baptista, do Museu do Teatro.



Fig. 3. Atelier de Amadeo de Souza Cardoso em Paris — 20, Rue Ernest Cresson (França), 1913.
Fonte: Col. Espólio Amadeo de Souza Cardoso. FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos — ASC 01/53)

ou Manuel Bentes (1885-1961) ou até por Lucie, que o acompanharam na viagem¹⁸. Do mesmo modo, tanto os seus amigos Emmerico como Eduardo Viana (1881-1967) fotografavam¹⁹.

E que pensar da imagem de c. 1908-1909 onde, com os seus amigos e Lucie, olham divertidos para o que parece ser um momento de projecção fílmica, enquanto são fotografados (Fig. 4)?

Se se trata de um tal momento, esse fascínio pelas imagens do cinema recorda-nos que uns anos antes Georges Méliès (1861-1938) realizara, em 1902, uma de suas produções mais conhecidas — *Le Voyage dans la lune*, na qual usou técnicas de efeitos especiais inovadoras, entre elas, pintar a película do filme a preto e branco, para que ela ficasse colorida. O que foi, então, no percurso do Amadeo que desejava inicialmente ser desenhador caricaturista, a sua relação com a fotografia? Instrumento lúdico ou de trabalho? Meio de combinação ou transposição de uma aprendizagem de um médium para outro? No essencial fica a interrogação: se a

¹⁸ ALFARO, 2007: 212, 213, fotos 25, 26, 27.

¹⁹ ALFARO, 2007: 52, foto 1; 144, foto 12.



Fig. 4. Em Montparnasse, onde viveram Francis Smith e Emmerico Nunes. Paris, 1908-1909.
Fonte: Espólio Amadeo de Souza Cardoso. FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos — ASC 03/29

máquina fotográfica também produz imaginário, que lições é que Amadeo retirou do uso desse dispositivo?

Desde o início do nascimento da fotografia que muitos pintores se serviram dela conscientemente e que as suas relações com os fotógrafos sempre foram estreitas. A fotografia foi inventada por pintores para pintores. Muitos dos grandes fotógrafos foram pintores que nunca conheceram a notoriedade mas expunham regularmente nos Salons. Nadar (1820-1910) era litógrafo, tal como o caricaturista e fotógrafo Étienne Carjat (1828-1906), e ambos chegaram à fotografia através da caricatura. Carjat esteve ligado a Millet (1814-1875), a Baudelaire (1821-1867) e a Courbet (1819-1877). Sabemos que os pintores de Barbizon fizeram *clichés-verres*, igualmente conhecidos por Delacroix (1798-1863) e Fantin-Latour (1836-1904). E em Inglaterra o pintor Turner (1775-1851) viveu estreitamente ligado no final da sua vida ao fotógrafo Edwin Mayall (1810-1901), que muito admirava, enquanto o pintor simbolista G. Frederic Watts (1817-1904) teve como amiga Juliet Margaret Cameron (1815-1879). Corot (1796-1875) praticou durante muito tempo o *cliché-verre*, técnica importada da Grã-Bretanha. A descoberta encontra-se tanto na origem das reflexões de Baudelaire como nas de Cézanne.

A pretensão dos fotógrafos de ascenderem ao estatuto de artistas, por ocasião do Salão Anual de pintura de Paris em 1859, deu ocasião a Baudelaire de se posicionar sobre a fotografia, assim como a várias petições assinadas por essa altura que queriam impedir qualquer assimilação da fotografia como obra de arte. Segundo Baudelaire, a fotografia era um instrumento ao serviço da memória e um testemunho do que foi, útil para conservar os traços do passado ou auxiliar as ciências no seu esforço para uma melhor apreensão da realidade. Cézanne (1839-1906) foi outro dos que repudiaram a fotografia. Isso não impediu que a singularidade da sua trajectória estética abrisse a via da modernidade considerada nos anos seguintes pelos principais pintores vanguardistas seus herdeiros. Esta arte da composição, de oposições de formas e de ritmos de cores, que não era uma simples imitação do mundo real, vulgarizou-se e foi rapidamente assimilada. Ao contrário da fotografia a preto e branco, para Cézanne a cor e as suas variações de intensidade permitiam-lhe recriar um espaço perspectico, onde a pincelada justaposta, os contrastes cromáticos e os volumes geométricos organizam espacialmente toda a dinâmica figurativa e perceptiva do quadro.

É precisamente em 1906, quando Amadeo vai para Paris, que Cézanne morre. A retrospectiva de Cézanne no *Salon d'Automne*, assim como a abertura da Galeria Kahnweiler, onde viu as obras de Picasso, Braque (1882-1963), Van Dongen (1877-1968), Juan Gris (1887-1927) e André Derain (1880-1954), terão «provocado um forte abalo na cultura visual de Amadeo»²⁰, bem como as trocas culturais entre tertúlias, cafés, *ateliers* e academias, em convívio com outros artistas de outras nacionalidades, com quem estabeleceu fortes laços de amizade, como Amedeo Modigliani (1884-1920), o pintor e escultor Otto Freundlich (1878-1943) e Constantin Brancusi (1876-1957). Este último foi um entre muitos a ter, desde muito cedo, consciência do papel dos procedimentos de reprodução mecânica sobre a percepção e a definição da obra, sobretudo quando esta é tridimensional²¹. Em 1914 fotografava regularmente as suas esculturas, actividade que iniciou por volta de 1905²² ao frequentar o *atelier* de Rodin, o qual considerava já a necessidade da reprodução fotográfica em vários pontos de vista à volta do seu trabalho como verdadeiramente indispensável para a entender.

Em ambos os casos, estava em causa não só o valor puramente documental mas principalmente interpretativo. Todavia, a contribuição para a associação ou mesmo união entre a pintura e a fotografia aconteceu do outro lado do Atlântico na viragem do século, através da actividade de Alfred Stieglitz (1864-1946) e da revista «Camera Work», órgão do grupo *Photo-Secession*. Na sua *Galeria 291*

²⁰ FREITAS *et al.*, 2007: 19, 20.

²¹ Ver BAJAC *et al.*, 2011: 10.

²² Ver também BROWN, 1995.

em Nova Iorque, expuseram inúmeros pintores e fotógrafos, desde os fotógrafos pictorialistas americanos, mas igualmente Rodin com os seus desenhos e Picasso, em 1911. Pelo seu lado, um fotógrafo como Paul Strand (1890-1976) encontrava ali inspiração. Em Londres, os vorticistas expuseram em 1917, no meio das suas pinturas, as fotografias abstractas de um protegido de Stieglitz — Alvin Langdon Coburn (1881-1966).

Hoje, não há dúvidas de que Picasso utilizou a fotografia enquanto ferramenta de trabalho. As fotografias que realizou em Horta del Ebro no Verão de 1909 estão por detrás das pinturas cubistas que fez logo a seguir. Não sem antes porém, nesse percurso, estar como matriz fundamental o *Retrato de Gertrude Stein* de 1906 que precede as *Demoiselles d'Avignon*, só conhecidas do público bastante mais tarde. A história deste retrato condensa, em parte, o espírito de pesquisa das primeiras vanguardas. Picasso pintor representava a realidade percebida, não aquilo que os olhos vêem, mas o ponto de vista de uma realidade pensada, isto é, daquilo que sabia da realidade, isto é, a subjectividade do pintor. E Marcel Duchamp abandonou a pintura para se dedicar a outras fontes de inspiração, onde a fotografia esteve frequentemente presente. A câmara fotográfica inaugurava novas visualidades mas continuava a colocar dilemas. Para Walter Benjamin, por exemplo, o carácter de reprodução mecânica enfraquecia a originalidade e a autenticidade da obra, contribuindo para fazer desaparecer a sua aura.

Consideramos que a abordagem de Irina O. Rajewsky, em *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*²³, confere ao conceito de intermedialidade, através de um estatuto suficientemente genérico (tal como o prefixo *inter*), a possibilidade de um instrumento teórico²⁴ que permite discutir o fenómeno intermedial presente na obra de Amadeo. Inicialmente só aplicada aos estudos literários, a intermedialidade é hoje particularmente estudada nas relações entre texto e imagem e estudos interartes. No caso de Amadeo, esse conceito possibilita analisar fenómenos como o do retrato nos diferentes *media* e abre possibilidades para relacionar as várias disciplinas em que o artista trabalhou, construindo teorizações suficientemente pertinentes para perspectivar o fenómeno intermedial na sua obra. Alguém como António Sena assinalava em 1998, na sua *História da Imagem Fotográfica em Portugal*, a fotografia como um «intermedia interdisciplinar», ou seja, como algo que está hoje na base de quase todos os *media*, desde a edição litográfica às imagens infográficas, e que é utilizada discretamente por todas as disciplinas, das artes à astrofísica²⁵.

²³ RAJEWSKY, 2005.

²⁴ Não há por enquanto modelos teóricos unificados acerca da intermedialidade. Existem várias abordagens que a autora refere (RAJEWSKY, 2005: 46-49).

²⁵ SENA, 1998: 9.

Ao olharmos as fotografias do espólio de Amadeo, verificamos como acompanharam o convívio e intimidade com familiares e amigos, pelo prazer lúdico na utilização do médium fotográfico e, simultaneamente, pela consciência da sua função documental. Mas como integrar e a que níveis a obra de Amadeo na intermedialidade proposta por Irina O. Rajewsky, a qual prevê vários níveis de práticas? Segundo Rajewsky, a subdivisão das práticas intermediais em «transposição medial», «combinação de médiuns» e «referências intermediais» não é, de modo algum, exaustiva, não fazendo justiça à ampla gama de fenómenos nem à grande variedade de objectivos que caracterizam o debate intermedial como um todo. Essa subdivisão está particularmente associada a análises de intermediação nos campos de estudos literários e estudos interartes, onde os fenómenos abrangidos por todas as três categorias constituem o foco da discussão. Dessas três categorias, será talvez a terceira (e nalguns casos a primeira) que pode concentrar a nossa atenção, ou seja, as «referências intermediais», que, também para a autora, são de particular interesse, devido à sua maneira específica de relacionar médiuns e, em parte, pelos processos constitutivos do significado²⁶.

A compreensão da relação entre um e vários *media* e destes entre si como fenómeno intermedial pode, pois, ser referida ao processo e estratégias de trabalho que Amadeo, através da prática do retrato, primeiro sob as influências e trocas que o desenho de caricatura articula ou com o seu gosto pela fotografia enquanto documento do quotidiano e o seu uso; ou na articulação da fotografia de viagem com a escrita e o desenho, ou seja, nas relações que vem a estabelecer entre texto e imagem, ou a pintura na sua relação com a fotografia.

Caricatura e fotografia empreenderam um diálogo no seu universo artístico, cujo dispositivo intermedial integra o artista, o suporte físico e o observador. Sabemos que essas relações múltiplas, longe de reforçar os cânones da semelhança, possibilitaram que os artistas se libertassem dos rígidos academismos impostos pela tradição dos géneros. A fotografia, ao consentir uma reprodução fiel das personagens públicas e rapidamente disponível, acabaria por pressioná-los a abandonar o «retrato-charge» e a fixar o olhar directamente no objecto da sua crítica, revendo as formas estilísticas e o abandono da exigência «realista». Emmerico Nunes é um dos artistas portugueses que, devido a circunstâncias várias, aprofundarão o desenho de caricatura. Amadeo continuaria a prática da caricatura em Paris. As figuras humanas que desenha adquirem então expressões extraordinárias, o que talvez se possa explicar porque, aquando da sua passagem pela Academia Julian, estava na moda «um novo género de pintura a que, naquela época, chamavam: nefelibata»²⁷. Publicaria então

²⁶ RAJEWSKY, 2005: 53, 54.

²⁷ LOPES, 1953 *apud* ALFARO, 2007: 47.

caricaturas em periódicos portugueses. Manuel Laranjeira (1877-1912), um dos seus amigos mais caricaturados, transmitia-lhe em 1906 as diferenças de espírito que encontrava entre um «retrato-desenho» e um «retrato-caricatura»²⁸, mas também lhe manifestava, se necessário, o desagrado ao considerar algumas das suas composições «um pouco vulgare(s)»²⁹.

No conjunto do espólio fotográfico, subsistem também bilhetes-postais de fotografias de Espinho do fotógrafo Emílio Biel (1838-1915) e fotos de estúdio. Numa destas Amadeo está de fato e gravata. Usava então um pequeno bigode. Vemo-lo sentado, em pose, com as pernas e as mãos cruzadas, olhando para um ponto lateral³⁰. De um estúdio fotográfico comercial, é outra foto de Amadeo, de 1907, sentado em ligeira torsão. Com dedicatória a Alberto Cardoso, foi tirada no estúdio E. de Vallois³¹. Outras são fotos nos *ateliers* de amigos em Paris. Por exemplo, Amadeo no *atelier* de Acácio Lino (1878-1956)³² ou no *atelier* de Emmerico Nunes³³; ou, ainda, no *atelier* de Manuel Bentes, em retrato de grupo³⁴ ou individual, de chapéu e de cachecol fingindo tocar guitarra³⁵. Em 1908, em carta à mãe dizia: «[...] um amigo meu tirou fotografias nos boulevards onde eu estou focado. Estou à espera de duas para lhe enviar da multidão que se estende viva, grande, pelos quilómetros esguios de boulevards [...]»³⁶.

Retrato de data incerta, mas que se supõe ser de entre 1909-1910, é a mostra de uma experimentação a dois, que é a fotografia atribuída a Emmerico Nunes: um retrato fotográfico em contrapicado onde Amadeo, de casaco, gravata e com a mão esquerda no paletó, olha para baixo, directamente para a câmara³⁷. Trata-se de um duplo jogo em que a câmara substitui o espelho. Parece à primeira vista ser um auto-retrato, mas o autor do retrato não é o retratado. Outro retrato fotográfico é o de Amadeo na sua casa e *atelier* em 1907, no n.º 150, Boulevard Montparnasse³⁸. Numa dessas fotos, em primeiro plano está Amadeo de pé, do lado esquerdo, encostado a uma lareira, e em cima desta, ao centro, o busto de uma escultura. O espelho por detrás reflecte ambos, vendo-se em fundo o Arquitecto Afonso Ferraz (Fig. 5).

²⁸ ALFARO, 2007: 43.

²⁹ Referência a uma ementa-caricatura de um jantar no restaurante Daumesnil, em Paris, publicada no jornal «O Primeiro de Janeiro» (13 Jan.1907) *apud* ALFARO, 2007: 55, foto 3.

³⁰ ALFARO, 2007: 43, foto 3.

³¹ ALFARO, 2007: 54, foto 2.

³² ALFARO, 2007: 47, fotos 6 e 7.

³³ ALFARO, 2007: 49, foto 10.

³⁴ ALFARO, 2007: 49, foto 9.

³⁵ ALFARO, 2007: 50, foto 11.

³⁶ ALFARO, 2007: 78, foto 3 e 79.

³⁷ ALFARO, 2007: 52, foto 1.

³⁸ ALFARO, 2007: 62, 63, fotos 10 e 11.

Numa outra, encontra-se também em pose, com Emmerico Nunes e Manuel Bentes. Torna-se visível que a prática social do retrato fotográfico se expandia em situações, vivências e lugares e ia alargando o seu público por lugares, revistas e magazines, num processo que culminaria nos anos 20, depois da Grande Guerra, no fenómeno da imprensa de massas. As imagens fotográficas infiltravam-se, tal como as do cinema, nas representações pictóricas dos artistas, sobretudo daqueles que promoviam novas práticas artísticas e novas dimensões perceptuais e formais. A invenção da fotografia no século anterior teria um profundo impacto no modo como entendemos o corpo, como o repensamos e o «consumimos» ao longo das transformações no género do retrato.

Um dos exemplos interessantes será o retrato que Amadeo pintou do seu amigo Alexandre Ferraz de Andrade de 1910, de cuja pintura existe um bilhete-postal, que mandou fazer a Lucie³⁹, a quem mostra por carta o seu desagrado por a fotografia não apanhar a mancha inteira da tela: «[...] deve-se fazer de modo que fique o retrato inteiro na chapa como fizemos quando eu estava aí [...]»⁴⁰. Catarina Alfaro, baseada nos registos epistolares, propõe que o interesse de Amadeo pela fotografia surge por volta de 1910 e assinala o que ele diz a Lucie: «Meu irmão tem uma machina fotográfica, em Manhufe farei algumas fotografias para te enviar». São fotografias de pormenores do quarto, da torre, no novo *atelier* e alguns retratos seus realizados por Eduardo Viana⁴¹. Amadeo interessa-se pela fotografia, embora não saibamos até agora como via a questão do retrato fotográfico ou da fotografia em geral. Temos, no



Fig. 5. Amadeo de Souza Cardoso, vendo-se reflectido no espelho o Arquitecto Afonso Ferraz. Paris, 1907.

Fonte: Col. Espólio Amadeo de Souza Cardoso.
FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos — ASC 01/16

³⁹ ALFARO, 2007: 119, foto 10 (bilhete-postal); sobre a pintura ver FREITAS *et al.*, 2008: 137-139.

⁴⁰ FREITAS *et al.*, 2008: 138.

⁴¹ SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1910) — [Carta] 1910 [a] Lucie *apud* ALFARO, 2007: 125, nota 10.

entanto, razões para crer que o médium o seduziu muito, como deprendemos pelas continuadas referências nas cartas a Lucie:

Que dizes a essas fotografias? Não são boas estão mexidas. Hoje te mando duas também más feitas da janella do meu quarto. Uma é um pedaço da torre com umas montanhas por fundo. Está muito mal focada e mal composta. A outra é tirada do mesmo lugar, é a casa do caseiro de porta. Esta última é um pouco melhor. Tenho ainda mais a mandar-te, mas por ora ainda não saiu nenhuma boa⁴².

É manifesta a auto-exigência na procura de aperfeiçoamento da fotografia e do sentido da composição, bem como do enquadramento fotográfico. Por volta de 1915-1917, reconhecemos já pela série de fotografias de Lucie em Manhufe, da autoria de Amadeo, um raro domínio do médium. Uma delas em virtude das sobreposições (Fig. 6) faz lembrar as experiências futuristas italianas.

É possível perceber que Amadeo desloca nas fotografias de Lucie o regime de representação através do desenho ou da pintura, para um outro regime da imagem, que é o da comunicação visual. Este interesse pelo retrato fotográfico era igualmente partilhado por outros jovens artistas modernistas portugueses por essa altura, mas não sabemos por ora em que grau e profundidade. Vimos atrás o caso de Emmerico Nunes, mas há também o de Almada Negreiros (1893-1970)⁴³ e mesmo o de Eduardo Viana, já mencionados.



Fig. 6. Fotografia com sobreposição de imagens de Amadeo e Lucie em Manhufe (Amarante).

Fonte: Col. Espólio Amadeo de Souza Cardoso.

FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos — ASC 02/18

⁴² FREITAS *et al.*, 2008: 126.

⁴³ SERRA, 2014.

Hans Belting fala-nos de uma dinâmica perceptiva no contexto da imagem e do corpo, como um «acto de animação» da nossa percepção icónica⁴⁴. O discurso da intermedialidade, de que a seguir falaremos, exige para a imagem uma nova conceptualização cujo centro se pode resumir na ideia de que a animação perceptiva que fazemos das imagens é um permanente acto simbólico. As imagens incarnadas no seu médium são animadas cognitivamente por nós, animamo-las, como se elas vivessem ou nos falassem. Neste sentido, o que se passa connosco como observadores passava-se decerto com as expectativas visuais que tais fotografias proporcionavam a Amadeo.

Do mesmo modo nos podemos interrogar se uma pintura de c. 1914, em que representa o seu «tio Chico», Francisco José Cardoso, não teria sido também inspirada directamente de fotografias do mesmo, existentes no seu espólio? Embora não se afastando totalmente da representação mimética, Amadeo dá à figura do tio um aspecto hierático e coloca-a numa espécie de vazio espacial cromático, utilizando uma técnica pontilhista. Se nesta pintura explorava a cor como elemento espacial de um retrato, dois anos antes abandonara a tinta-da-china dos desenhos anteriores, orientalizantes e *art nouveau*, como o álbum *XX Dessins* e *La Légende*, para investigar o potencial da linha no desenho a grafite no *Retrato do Dr. Palazzoli*⁴⁵. O perfil de Palazzoli com o fumo e o cigarro, nitidamente fotográfico, não abandonou o naturalismo, apesar das ortogonais e as linhas rectangulares e triangulares a formar planos num fundo geométrico que se afasta do cubismo ortodoxo.

É de cerca de 1913 o desenho a grafite, um auto-retrato de imagem frontal (Fig. 7). Reconhecemos Amadeo com o braço direito dobrado a meio do corpo e a mão no peito na abertura da túnica ou bata de trabalho. Por debaixo desta uma camisa é apertada por um laço. A mão esquerda descansa sobre o joelho dobrado. Na cabeça uma boina, o rosto com o seu bigode e uma pequena barbicha. A enquadrar o corpo vemos uma paisagem de vegetação alta. No plano superior do quadro, as linhas das montanhas ao longe estabelecem a profundidade de campo. Trata-se de uma invocação da pintura do *Quattrocento*, que lembra o *Auto-Retrato* (1500) de Albrecht Dürer, onde este se mimetiza como Criador no corpo e rosto de Cristo. Mas também podemos suspeitar de uma alusão a Rembrandt e aos seus auto-retratos. Ou ainda a Henri Rousseau (1844-1910) e ao seu *Auto-Retrato* de 1890.

Tema muito visitado por outros pintores ao longo do tempo, mostra como Amadeo tece a relação com a sua imagem. Se compararmos com alguns retratos fotográficos, nomeadamente aquele que se julga ser da autoria de Emmerico Nunes⁴⁶

⁴⁴ BELTING, 2004: 20.

⁴⁵ SANTOS, 1999: 137.

⁴⁶ ALFARO, 2007: 52, foto 1.



Fig. 7. Auto-retrato [Corpo paisagem] [1913].
Grafite sobre papel.
Fonte: Centro de Arte Moderna José de Azeredo
Perdigão, FCG. Inv.: 87DP342

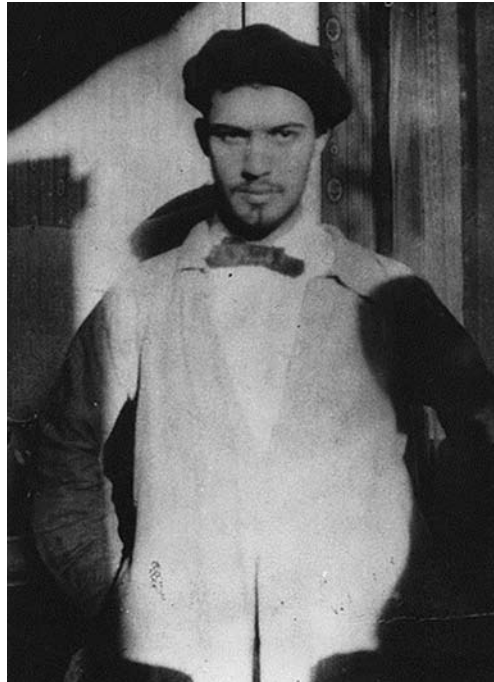


Fig. 8. Amadeo com boina e bata. Manhufe, [1913].
Fonte: Col. Espólio Amadeo de Souza Cardoso.
FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos —ASC 03/39

e que deu capa à *Fotobiografia*⁴⁷ publicada em Paris, mas também com outro retrato fotográfico de cerca de 1913, publicado desta vez na capa da *Fotobiografia* de 2007⁴⁸ (Fig. 8), encontramos conformidades várias que são sinais prováveis de que a fotografia desliza para o desenho.

Interrogará Amadeo o seu estatuto social e profissional numa dialéctica de identidade e alteridade, questionando o «eu» como um outro? Se Amadeo não abandona algumas convenções, o gigantismo do corpo onde tudo se concentra; o rosto que passa para segundo plano; e os olhos que já não são as janelas da alma, mas dois buracos negros, como no já citado *Retrato de Gertrude Stein* de Picasso, são exemplos de modernidade.

Na viagem que realiza nos meses de Julho e Agosto de 1912 pela Bretanha, além de se fazer fotografar no castelo de Kerioulet⁴⁹, fotografa cuidadosamente as

⁴⁷ Por ocasião da exposição *Amadeo de Souza-Cardoso 1887-1918*, organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian e pela Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, em Paris, de 20 de Abril a 18 de Julho de 2016.

⁴⁸ FREITAS *et al.*, 2007.

⁴⁹ ALFARO, 2007: 146, foto 1; 162, foto 24.

tapeçarias que cobriam as paredes do castelo, fascinado pela iconografia medieval. Talvez não seja coincidência que a pintura *Avant la Corrida*, presente no Armory Show de Nova Iorque, onde Amadeo a apresentou e foi adquirida, lembre uma das tapeçarias Gobelins da Salle des Gardes desse castelo⁵⁰, bem como o manuscrito do livro de Gustave Flaubert, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, que copiou e ilustrou a pincel, durante as férias na Bretanha no Verão de 1912. São exemplos de intermedialidade e de um especial entendimento da imagem fotográfica como instrumento que permite mais facilmente fixar e rememorar. Na inscrição dessa intermedialidade, registamos o que Maria Filomena Molder chama de «atracção magnética» entre escrita e pintura⁵¹ no manuscrito *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Imagem e texto combinam-se numa extraordinária transposição e experimentação formal de linhas e cores⁵².

A Amadeo sempre interessaram as séries temáticas da paisagem e da figura humana. Se pinta paisagens, funde a paisagem de tal modo que tudo se torna superfície de linhas e cores. Se pinta a figura humana, esta transforma-se numa paisagem pois funde figura e fundo. Deste modo, aprofunda o grau de abstractização espacial. *Cozinha de Manhufe* (1913), obra fundamental, e *Natureza viva dos Objectos* (1913) são exemplos dessa intersecção de linhas e planos em que figura e fundo se misturam e anulam num movimento que, mesmo estático, faz pensar na «máquina» futurista. Até que ponto a fotografia não pode ter contribuído para a radicalização do seu vocabulário pictórico e até contribuído para o seu interesse pelas máscaras, temática que Picasso abordara, tal como Modigliani e Brâncuși, e se apresenta em todas as cabeças de *Oceanos* de 1915-16 que pintou integrando reminiscências portuguesas?

Amadeo nunca deixaria de perseguir um hibridismo que até declarou por ocasião das duas exposições no Porto e em Lisboa, em finais de 1916, ao afirmar que era «impressionista, cubista, futurista, abstraccionista, de tudo um pouco», «não seguindo nenhuma escola erudita» «ou programa estético». A Guerra e o isolamento em Manhufe determinaram o isolamento criativo. Goradas as exposições da *Corporation Nouvelle* com os Delaunay, que entretanto abandonam Portugal, Amadeo refugia-se no trabalho. As últimas obras deixam transparecer recapitulações e novas referências. São desenhos e pinturas de figuras humanas reduzidas a máquinas, transformadas em *pistons* em movimento. As investigações levadas a cabo nos últimos anos descobriram que Amadeo no derradeiro ano de vida terá realizado fотomontagens e várias maquetes, como processo de trabalho.

⁵⁰ ALFARO, 2007: 164, fotos 26 e 27.

⁵¹ Esse trabalho aparece referido na última página do catálogo publicado aquando das suas exposições de 1916 no Porto e em Lisboa, onde se refere também o álbum *XX Dessins* (ALFARO, 2016).

⁵² Maria Filomena Molder fala de «atracção magnética» entre a escrita e a pintura (MOLDER, 2006: 13).

Uma delas é uma montagem sobre cartão de uma fotografia da pintura *Der Athlet* (1913) (Fig. 9), hoje perdida, trabalho exposto na galeria *Der Sturm* em Berlim. Essa pintura é nas palavras de Amadeo uma «arquitectura atlética»⁵³ e um exemplo de cubofuturismo⁵⁴, aquele que triunfa entre 1912 e 1915 na Europa, e em particular através dos artistas provenientes do Império russo, como Sonia Delaunay ou Alexander Archipenko. O estudioso Jean-Claude Marcadé encontra em Amadeo sugestões de uma recorrente «arquitectónica de dominante cubista estática» e abstracção dos elementos figurativos, provenientes do conhecimento do alógismo malevitchiano, que promovia relações entre poesia e imagem⁵⁵. O grau de intermedialidade dessa fotomontagem de Amadeo, o seu «talismã», um exemplo maior de fotoautobiografia, encontra-se nessa conjugação da palavra poética que desenha caligraficamente e cerca como bordadura.

Assinala-se, igualmente, uma imagem fotográfica da pintura-colagem *Entrada* (c. 1917), fotografada por Amadeo em diferentes etapas, o que nos recorda, como atrás vimos, processos de trabalho semelhantes em pintores e escultores seus amigos, como Brâncuși.

Por último, foi recentemente revelada uma nova colagem, posterior a 1916, que mostra um Amadeo a interessar-se pelos signos publicitários, associando recortes de revistas de moda a materiais gráficos diversos⁵⁶. A introdução do absurdo, a

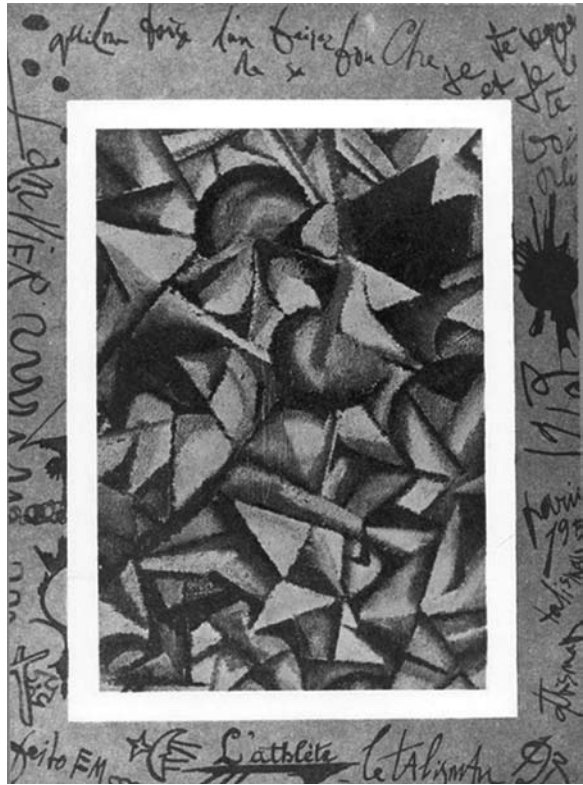


Fig. 9. Amadeo de Souza Cardoso, fotomontagem sobre cartão e tinta estilográfica, realizada a partir da pintura *Der Athlet* [Paris, 1913]

⁵³ FREITAS *et al.*, 2008: 376, 377.

⁵⁴ MARCADÉ, 2006: 369.

⁵⁵ O autor refere *O retrato do Sr. Klunkoff*, presente no *Salon des Indépendants* de 1914 (MARCADÉ, 2006: 373-375).

⁵⁶ FREITAS, 2006: 24, 25.

colocação dos objectos heteróclitos, a fragmentação irónica da realidade misturada com transposições e combinações mediais que integram materiais recuperados das origens mais variadas são conceptualmente fundidos. *Lettering*, vidros, espelhos, tecidos, fragmentos pintados de corpos, recortes gráficos publicitários, entre outros, formam uma *mise-en-scène* de materiais, também eles autobiográficos, que expande os modos representacionais da pintura e faz crer que a fotografia poderia tê-lo levado, se Amadeo não tivesse desaparecido tão cedo, a investigar a tridimensionalidade.

BIBLIOGRAFIA

- ALFARO, Catarina (2007) — *Fotobiografia*. In FREITAS, Maria Helena de *et al.* — *Amadeo de Souza-Cardoso: Catálogo Raisonné: Fotobiografia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, vol. I, p. 18-326.
- ____ (2016) — *Amadeo de Souza-Cardoso 1887-1918, XX Dessins*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BAJAC, Quentin *et al.* (2011) — *Brancusi, film et photographie, images sans fin*. Paris: Centre Pompidou.
- BAPTISTA, Paulo (2015) — *Estrelas e Ases. O retrato fotográfico em Portugal (1916-1936)*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tese de doutoramento.
- BARROCAS, António (2014) — *Sais de sangue: o corpo fotografado: teoria e prática da fotografia em Portugal (1839-1930)*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Tese de doutoramento.
- BELTING, Hans (2004) — *Pour une anthropologie des images*. [Paris]: Gallimard.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009) — *Altermodern. Tate Trienal*. Londres: Tate Publishing.
- BROWN, Elisabeth A. (1995) — *Brancusi Photographe*. Paris: Éditions Assouline.
- COYLE, Laura (1999) — *Amadeo and America*. In PORTUGAL. Ministério da Cultura. Gabinete das Relações Culturais Internacionais, *ed. lit.* — *At the Edge A Portuguese Futurist Amadeo de Souza Cardoso*. Lisboa: Ministério da Cultura, Gabinete das Relações Internacionais. Washington: The Corcoran, p. 79-99.
- FREITAS, Maria Helena de (2006) — *Le saut du Lapin*. In FREITAS, Maria Helena de *et al.* — *Amadeo de Souza Cardoso, Diálogo de Vanguardas/Avant-garde Dialogues*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- FREITAS, Maria Helena de *et al.* (2007) — *Amadeo de Souza Cardoso: Catálogo Raisonné: Fotobiografia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, vol. I.
- ____ (2008) — *Amadeo de Souza-Cardoso: Catálogo Raisonné: Pintura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Assírio & Alvim, vol. II.
- ____ (2016) — *Amadeo de Souza-Cardoso: Catálogo Raisonné: Pintura*. 2.^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Documenta.
- LOPES, Joaquim (1953) — *O pintor Amadeo de Sousa Cardoso e o poeta Manuel Laranjeira. «O Primeiro de Janeiro»* (21 Jan. 1953).
- MARCADÉ, Jean-Claude (2006) — *Souza Cardoso e o Cubofuturismo vindo da Rússia*. In FREITAS, Helena de; ALFARO, Catarina; ROSA, Manuel, *coord.* — *Amadeo de Souza Cardoso Diálogo de Vanguardas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 363-378.

- MOLDER, Maria Filomena (2006) — *Ensaio*. In CARDOSO, Amadeo de Souza; FLAUVERT, Gustave — *A Lenda de São Julião Hospitaleiro de Flaubert*. Ilustrações de Amadeo de Souza-Cardoso. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Edição *fac-similada*.
- RAJEWSKY, Irina O. (2005) — *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. «Intermedialités», n.º 6, Outono. Disponível em <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf>. [Consulta realizada em 15/01/2018].
- SANTOS, Rui Afonso (1999) — *Retrato do Dr. Palazzoli*. In CARVALHO, Lurdes Simões de, dir. — PORTUGAL. Ministério da Cultura. Gabinete das Relações Culturais Internacionais, ed. lit. — *At the Edge A Portuguese Futurist Amadeo de Souza Cardoso*. Lisboa: Ministério da Cultura, Gabinete das Relações Internacionais. Washington: The Corcoran, p. 137.
- SENA, António (1998) — *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora.
- SERRA, Filomena (2014) — *Almada Negreiros, Imagens do corpo e o corpo em imagens*. «RHA — Revista de História da Arte», série W (2), p. 152-162. Disponível em <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw2/RHAW2.pdf>>. [Consulta realizada em 15/01/2018].
- SILVA, Raquel Henriques da (2016) — *Celebrar Amadeo 1916-2016*. In AA. VV. — *Amadeo de Souza-Cardoso, Porto-Lisboa, 2016-1916*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis/Blue Book, p. 13-42.

«DE CÁ PARA LÁ E DE LÁ PARA CÁ» — A PRAIA DE ESPINHO NO TEMPO DE AMADEO (1887-1918)

HUGO BARREIRA*

INTRODUÇÃO

Este texto resulta da investigação realizada no âmbito da nossa dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa¹, na qual analisámos as transformações no panorama arquitetónico espinhense entre 1900 e 1943, e para a qual remetemos para um maior desenvolvimento de alguns dos aspetos aqui abordados e consequente suporte documental.

A relação de Amadeo de Souza Cardoso com Espinho encontra-se mais ou menos afluada em diversas obras sobre a sua vida e a sua produção. Nelas encontramos as referências à amizade com Manuel Laranjeira e o seu círculo, bem como com outros banhistas famosos, nelas são também feitas referências às sociabilidades próprias de uma praia como Espinho e a alguns espaços como o Café Chinez. Encontra-se ausente destas obras, todavia, um olhar aprofundado sobre a vila que Amadeo conheceu e as suas transformações urbanísticas e arquitetónicas, constituindo-se aquela como cenário lacónico e incaracterístico, afluado em breves notas e figurado em ilustrações sem voz.

*Licenciado em História da Arte (2010), Mestre e Doutor em História da Arte Portuguesa (2013 e 2017) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Investigador do CITCEM. hugobarreirahart@gmail.com.

¹ BARREIRA, 2013. Sobre a paisagem e o território de Espinho veja-se o texto realizado no âmbito do *III Encontro do CITCEM*: BARREIRA, 2014.

Foi nesse sentido que optámos por fazer do espaço a personagem principal, invertendo a relação entre o ator e o cenário da biografia. Amadeo é, neste texto, uma figura de convite, fornecendo-nos um pretexto e uma cronologia, compreendida entre 1887 e 1918. Não será, porém, pela sua própria voz ou pelo seu próprio olhar que conheceremos Espinho, mas antes pela voz da própria vila, sussurrando em palimpsestos de sobrevivências à autofagia ou aguardando na quietude do documento.

Caracterizar a praia de Espinho entre 1887 e 1918 passará, então, por conhecer aspetos da sua administração e planeamento, da sua história urbana, das suas arquiteturas e das suas sociabilidades.

DE PRAIA A VILA — ESPINHO ENTRE 1887 E 1918

Terá sido a deslocação de pescadores oriundos do Furadouro, procurando a aproximação a mercados de escoamento como o Porto², a ditar o estabelecimento na costa da atual cidade de Espinho de uma população exclusivamente dedicada à pesca, entre os finais do século XVII e os inícios do século XVIII³. Contudo, a permanência da comunidade piscatória nos meses de inverno foi apenas assegurada pela descoberta do processo de salga do pescado, introduzido por Jean-Pierre Mijaule, natural do Languedoc, e que terá chegado ao Furadouro em 1776⁴, iniciando-se, deste modo, a formação de um aglomerado permanente.

As primeiras construções de madeira destinadas ao veraneio, mais elegantes e cómodas que os palheiros dos pescadores, apareceram a partir de 1830⁵ quando «[...] muitas famílias da média e alta burguesia do concelho da Feira e de outras localidades vizinhas começaram a procurar esta localidade como local de férias»⁶. Estimulando o aparecimento de atividades, como a de banheiro, que era desempenhada por pescadores já desde 1831⁷, a vilegiatura traz igualmente novos hábitos e práticas, como o jogo, que se expandiu rapidamente, permitindo a criação de capitais e investimentos futuros. Estes hábitos requeriam equipamentos próprios, que transformariam a praia, simultaneamente terapêutica e de lazer, então considerada um «sinónimo de civilização»⁸. A praia assistia a uma paulatina transformação com a construção da primeira casa de alvenaria por volta de 1843⁹ por ação de José de Sá

² Cf. GAIO, 1999: 61.

³ Cf. BRANDÃO, 1983: 10.

⁴ Cf. BRANDÃO, 1983: 69.

⁵ Cf. RIBEIRO, 2001: 5.

⁶ RIBEIRO, 2001: 5.

⁷ Cf. AMORIM, 1999: 11.

⁸ Cf. RIBEIRO, 2001: 5.

⁹ Cf. BRANDÃO, 1991: 25.

Couto, industrial de papel de Oleiros¹⁰. As fontes não são muito precisas quanto à expansão do edificado de alvenaria, referindo-se a existência de quatro casas já em 1843¹¹, ou que, em 1860, seriam apenas duas¹².

Determinante seria também a chegada do caminho de ferro em 1863¹³, ainda sem contemplar Espinho com uma paragem¹⁴, o que atraía gente de praias vizinhas como o Furadouro ou a Torreira¹⁵. O aglomerado seria dotado de um apeadeiro somente em 1870, por ação de banhistas influentes¹⁶. Devido ao elevado volume de passageiros, é construída uma estação em 1873¹⁷. Graças ao novo meio de transporte, Espinho passaria a receber um número cada vez maior de banhistas, provenientes de diversas partes do país e de Espanha¹⁸, consolidando o seu estatuto como praia de banhos. Do mesmo modo, também outras potencialidades de investimento se criavam ou incrementavam com as ligações a diversas localidades, datando de 1876 a primeira fábrica de conservas com sede no Porto¹⁹. A importância do caminho de ferro para o desenvolvimento de Espinho era bem perceptível na época, levando Ramalho Ortigão, em 1876, a considerar que Espinho lhe devia o seu aspeto atual²⁰.

Seria assim, sobretudo a partir dos anos 60, que Espinho conheceria um autêntico surto construtivo, dotando-se de habitações e equipamentos, para o que contribuía o incentivo da Câmara da Feira, que fornecia os terrenos de graça a quem pretendesse edificar²¹.

A expansão do aglomerado estaria longe de se fazer de forma ordenada, segundo nos diz Pinho Leal em 1874:

Muitos mais cavalheiros foram construindo bonitas casas de pedra e cal, mas sem ordem nem regularidade no seu alinhamento, até que a câmara da Feira providenciou isto, marcando os arruamentos, e agora, as que modernamente se teem construído e vão construindo, já formam ruas regulares. Está pois hoje Espinho uma linda e já não pequena villa, e em poucos annos de certo será uma das boas villas de Portugal²².

¹⁰ Cf. PEREIRA, 1970: 15.

¹¹ Cf. BRANDÃO, 1991: 25.

¹² AMORIM, 1999: 11.

¹³ Cf. CASTRO, 2005: 54.

¹⁴ Os passageiros teriam de sair na Granja ou em Esmoriz. Sobre a influência de Fructuoso Ayres, «fundador» da Praia da Granja, na passagem do caminho de ferro *vd.* BRIZ, 2003.

¹⁵ Cf. VENTURA, 1982: 85.

¹⁶ Cf. GAIO, 1999: 39.

¹⁷ Cf. CASTRO, 2005: 55.

¹⁸ Sobretudo a partir de 1880, com a abertura da ligação direta entre Lisboa e Madrid (cf. RIBEIRO, 2001: 17).

¹⁹ Cf. CASTRO, 2005: 56. Sobre as fábricas mais antigas *vd.* DIAS, 1981: 219-347.

²⁰ Cf. ORTIGÃO, 1876: 89.

²¹ Cf. PEREIRA, 1970: 16.

²² LEAL, 1874: 62.

Esta medida da edilidade foi decisiva para conferir a Espinho uma identidade que ainda hoje permanece. Existem referências a uma *planta da Costa* já em 1866²³, com malha ortogonal, bem como à demolição de construções no ano seguinte, por se encontrarem fora do alinhamento²⁴. Em 1870, o Engenheiro Militar Bandeira Coelho de Mello faz o levantamento da planta da praia²⁵, com base na qual se elaborou um Plano de Melhoramentos que seria aprovado em 1876²⁶. Nele estariam contempladas importantes obras de beneficiação da localidade, como a concessão de licenças para construção, o alinhamento das mesmas, a arborização, iluminação e abastecimento de água, os acessos, a construção de um matadouro, entre outras²⁷. Seguir-se-iam outras propostas nos anos 80²⁸, procurando agilizar a prossecução das obras e reforçando a necessidade de prolongamento e melhoramento de algumas vias, como a Rua Bandeira Coelho (atual Rua 19), que se tornaria, progressivamente, o novo centro da povoação.

Em 1866, devido à falta de condições da capela de Nossa Senhora da Guia, construída no início do século XIX²⁹ — então já denominada de Nossa Senhora da Ajuda, e em torno da qual se realizavam os festejos em honra de Santa Rita desde finais da década de 60 e, na década seguinte, já em honra da padroeira³⁰ —, uma comissão, formada por representantes das companhias de pesca, decide adquirir o templo e proceder à construção de um novo³¹. A esta comissão juntaram-se alguns membros da colónia balnear, liderados pelo Conde da Graciosa³², que, discordando do local da construção, acabariam por edificar um novo templo, a capela de Santa Maria Maior, a nascente do caminho de ferro, em 1877³³. A anterior comissão, apoiada pelo Comendador Sá Couto, acabaria por edificar uma capela no Largo de Nossa Senhora da Ajuda, tendo sido aberta ao culto em 1883³⁴, elevada a igreja em 1886, e, três anos depois, a matriz, quando, em 1889, Espinho consegue a sua autonomia paroquial.

²³ CASTRO, 2005: 67. André de Lima também faz referência a uma planta de 1866.

²⁴ CASTRO, 2005: 68.

²⁵ CASTRO, 2005: 66.

²⁶ CASTRO, 2005: 66.

²⁷ Para uma análise da execução do Plano, bem como as dúvidas existentes sobre os diversos processos, *vd.* CASTRO, 2005: 66-79.

²⁸ Cf. CASTRO, 2005: 68-71.

²⁹ Cf. BARREIRA, 2013: 23-24.

³⁰ Cf. GAIO, 1999: 124.

³¹ Cf. BRANDÃO, 1991: 17-18.

³² Cf. BRANDÃO, 1991: 18.

³³ Cf. GAIO, 1999: 126-127.

³⁴ Cf. GAIO, 1999: 127-128.

A construção dos dois templos, dos quais apenas o primeiro sobreviveria, tendo as invasões do mar destruído a igreja em 1904³⁵, presta-se como metáfora da heterogeneidade do aglomerado, caracterizado pelos membros da colónia balnear, as famílias nobres como a da Graciosa, de São João de Ver ou da Foz de Arouce, que construía as suas casas afastadas do mar, e os arrais, secundados por outras figuras, que se agarravam ao velho núcleo. Semelhante imagem, do velho e do novo, está presente na descrição que Ramalho Ortigão faz de Espinho, cerca de 1876:

A povoação de Espinho divide-se em dois bairros diferentes, separados pelo largo do mercado. Para nascente, até á estação do caminho de ferro, fica o bairro novo e caro; para o poente, até a praia, acha-se o antigo bairro pobre. [...]

As antigas barracas de madeira dos primitivos habitantes acham-se mascaradas para o lado da estrada pelas edificações modernas que se alinhavam com uma certa grandiosidade burguesa, nas duas principaes ruas novas, a da Assembleia e a do Bandeira de Mello.

No velho bairro, as ruas estreitas e tortuosas, os antigos casebres esbeiçados que pendem em ruínas esfarpadas, as saliências das varandas de pau, empenadas e barriguadas, a fogueira de pinho que está dentro ardendo no lar, as creanças semi-nuas que sahem á rua, as mantas ou as redes de pesca, penduradas das janellas ou estendidas a enxugar em duas varas, teem um cunho muito característico, de um pitoresco oriental³⁶.

O «velho bairro» que Ramalho descreve seria arrasado pelas invasões do mar, subsistindo ainda algumas construções de madeira ao longo das primeiras décadas do século a sul da povoação, de acordo com a documentação fotográfica que conhecemos. O «novo bairro» seria terreno fértil para o desenvolvimento de novas arquiteturas, que Júlio César Machado descreve, em 1878, como sendo «moda das grandes cidades, alinhadas, e munidas de fachadas perfeitamente lisboenses»³⁷.

Através do levantamento da toponímia de 1873, feito por Marina Castro³⁸, e do seu cruzamento com a planta elaborada por Bandeira Coelho de Mello, da qual conhecemos apenas uma cópia posterior, é possível perceber um pouco melhor o aglomerado na viragem para a década de 80. A Rua do Cruzeiro, atual Rua 2, articulava-se com a primeira praça do aglomerado, o Largo ou Praça de Nossa Senhora da Ajuda, onde se localizava o primeiro templo da praia, dividindo, por sua vez, o aglomerado em dois «bairros», o primitivo, e irregular, e um novo,

³⁵ Cf. GAIO, 1999: 128.

³⁶ ORTIGÃO, 1876: 89.

³⁷ MACHADO & CHAGAS, [1877]: 220.

³⁸ CASTRO, 2005.

de traçado ortogonal. No «bairro novo», com a já referida Rua do Bandeira Coelho, que homenageava o autor da planta, destacam-se as ruas onde se localizavam os principais equipamentos da Praia, como a Rua da Assembleia (atual Rua 17) ou a Rua da Estação (atual Avenida 8). Do mesmo modo, também encontramos a Rua da Graciosa (atual Rua 8), onde a família tinha a sua residência, a Rua do Retiro (atual Rua 21), que cumpria, grosso modo, a função do antigo caminho que rumava ao centro de Anta, e a Rua da Fonte.

No «bairro velho» a toponímia alude às ocupações e quotidiano da comunidade piscatória, ainda que já transformada pela vilegiatura, com nomes como Rua dos Pescadores, Rua do Pescado, Rua dos Banheiros, Rua dos Banhos, Rua do Mar, Rua do Poço ou Rua do Miradouro³⁹. Os registos fotográficos mais antigos que conhecemos⁴⁰ foram, na sua totalidade, tomadas de vistas provenientes do Largo de Nossa Senhora da Ajuda ou da Rua Bandeira Coelho, pelo que a imagem do «bairro velho» apenas pode ser reconstituída a partir das descrições do aglomerado.

A melhor fonte para conhecer Espinho no final da década de 80 do século XIX continua a ser o vívido texto de Ramalho Ortigão em *As Farpas*⁴¹. Para preparar o leitor, Ramalho, que já descrevera a praia na década anterior em *As Praias de Portugal*⁴², começa por lhe pedir para imaginar «uma grande feira», passando então a uma rica e saborosa visão do aglomerado:

Largos arruamentos rectangulares. Lojas para a direita, lojas para a esquerda: camisarias, chapelarias, quinquilharias, modas, em instalações provisórias nos prédios todos novos, com grandes tabuletas de lojistas do Porto, sucursal deste, sucursal daquele, sucursal daquele outro.

Circulando no macadame, uma espessa multidão rajada de tipos diversos de forasteiros.

Famílias espanholas, famílias beiroas, famílias lisboetas, famílias do Porto. Janotas de Lamego, da Régua, de Viseu [...].

Eclesiásticos morenos, sólidos, de beiços grossos, sobranceiras cerradas [...].

Lavradores minhotos ou transmontanos [...].

Mulheres do campo [...].

Tudo isto bole, mexe, rabeia, de cá para lá e de lá para cá, no grande arruamento central a que chamam o Chiado, numa atmosfera vivaz, sacudida, peneirada por uma animação de arraial, confusa de cheiros e ruídos diferentes, impregnada de vapores de fritura e de exalações de caranguejos fermentados ao

³⁹ Não possuímos dados que nos permitam identificar a localização das ruas.

⁴⁰ Encontram-se publicados, pela primeira vez, em ANACLETO, 1997.

⁴¹ ORTIGÃO, 1987.

⁴² ORTIGÃO, 1876.

*sol, envolta em poeira, repicada de pregões, de música feirense, do tilintar do dinheiro nas batotas, e do estourar de foguetes na estação, aos comboios que chegam com banhistas novos*⁴³.

O autor fornece-nos muitos ingredientes para caracterizar a povoação. Para lá da agitação e da notória heterogeneidade dos seus habitantes, permanentes ou sazonais, das quais se denota a convivência da praia da vilegiatura e da praia dos pescadores, destacam-se os largos arruamentos regulares, alguns dos quais revestidos a macadame, os edifícios novos e a profusão de estabelecimentos comerciais. Do mesmo modo, facilmente se percebe a estreita ligação entre o Porto, a cidade mais próxima, e a praia, que dela procura ser, de certo modo, uma extensão.

O «Chiado», ou a rua 19 a poente da linha, era o centro do «Espinho novo», partindo da Praça Velha até ao caminho de ferro. Junto a arruamentos centrais, como este, erguiam-se os novos prédios, construções de alvenaria, com fachadas de cantaria lavrada e plástica cuidada, como a do Hotel Bragança, que teria sido uma residência de «brasileiro de torna viagem», construída em 1873⁴⁴. Em frente, erguia-se o edifício do Café Chinez, que abrira as suas portas em 1889⁴⁵, e que Ramalho, por entre a mordacidade, e apelidando-o de «Celeste Império», descreve deste modo:

*é espaçoso e nobre. Nada da futriquite das repartições públicas, dos estabelecimentos de instrução ou das secretarias de Estado! Soberbos espelhos em magníficas molduras imitando o charão, mas imitando-o sem servilismo nem baixeza, cobrem os muros, de grande pé direito, nos espaços intermediários das janelas amplas e rasgadas até ao tecto. A ventilação é excelente e a luz penetra largamente nas salas com uma profusão que ainda não vi em nenhuma das escolas nem das galerias do País*⁴⁶.

Seria este o único edifício a merecer o destaque do escritor, além das referências à qualidade dos hotéis, que eram igualmente gabadas por outros visitantes. Ramalho considerava Espinho uma «praia democrática», por oposição a «praias elitistas», como a Granja ou Cascais⁴⁷. Esta democraticidade estava bem patente nos numerosos casinos, ilegais mas tolerados⁴⁸, que se erguiam em cafés como o Chinez, e onde qualquer pessoa poderia pisar «no valete com o senhor

⁴³ ORTIGÃO, 1987: 116-117.

⁴⁴ NEVES, 1982: 22.

⁴⁵ RIBEIRO, 2001: 40.

⁴⁶ ORTIGÃO, 1987: 117.

⁴⁷ Cf. RIBEIRO, 2001: 6-7.

⁴⁸ Cf. GAIO, 1999: 121.

conselheiro»⁴⁹. A heterogeneidade dos seus veraneantes, com uma multiplicidade de hábitos e horários, influenciava as vivências sociais⁵⁰, mas, na nossa opinião, poderá igualmente ter contribuído para direcionar o desenvolvimento arquitetónico, graças à perceptível especulação imobiliária⁵¹. Ramalho, na mesma década, refere já a existência de numerosas casas para alugar, incluindo um prédio novo alugado em duas metades, uma ao dia e outra ao ano⁵².

Além de numerosos e bons cafés e hotéis, Espinho possuía um dos componentes principais da estância balnear, a Assembleia⁵³, que começaria a funcionar em 1864, sendo construído um novo edifício, junto à estação, no ano seguinte⁵⁴. Ao contrário da vizinha Assembleia da Granja, que reunia os responsáveis pelos melhoramentos da praia, a Assembleia de Espinho destinava-se sobretudo a fins recreativos⁵⁵. Ainda antes do final do século, seria dotado de um teatro, constituindo a «grande sala de espetáculos até à inauguração do “Teatro S. Pedro”, em Agosto de 1947»⁵⁶. Contudo, também este Teatro Aliança, propriedade do empresário portuense João Baptista de Carvalho e que abria as suas portas em 1890⁵⁷, seria um edifício modesto, construído em madeira e possuindo fracas condições de segurança⁵⁸. Em 1895 construíam-se mais dois corpos, isolados do edifício principal⁵⁹. O seu aspeto exterior, voltado para as ruas 19 e 16, está mal documentado, aparentando ser um simples edifício térreo com arcadas. Receberia, mais tarde, um benefício através da criação de um «jardim» no logradouro paralelo à Rua 16, denominando-se de «Cine-Jardim Sport» sendo conhecidos vários registos fotográficos.

Além das sociabilidades mais próprias do ambiente urbano, os banhistas exploravam os terrenos de natureza rural compreendidos entre a Praia e as povoações do interior. Assim, Ramalho refere os grupos que passeavam «[...] de tarde, ao longo da estrada da Granja, ou no caminho dos pinhais circunvizinhos»⁶⁰. A Fonte do Mocho, localizada junto ao Rio Largo, onde atualmente se encontra o pontão de prolongamento da Rua 20 para Norte, era um ponto de referência, graças

⁴⁹ ORTIGÃO, 1987: 117.

⁵⁰ Sobre as sociabilidades em Espinho *vd.* RIBEIRO, 2001.

⁵¹ Sobre a especulação imobiliária na Foz do Douro e o seu reflexo nas arquiteturas *vd.* CARVALHO, 1997: 126-133.

⁵² Cf. ORTIGÃO, 1876: 92.

⁵³ Importada das modas inglesas e funcionando como espaço privilegiado de sociabilização (cf. RIBEIRO 2001: 62; BRIZ, 2003).

⁵⁴ RIBEIRO, 2001: 61.

⁵⁵ Cf. RIBEIRO, 2001: 66.

⁵⁶ RIBEIRO, 2001: 91.

⁵⁷ RIBEIRO, 2001: 91.

⁵⁸ RIBEIRO, 2001: 91.

⁵⁹ RIBEIRO, 2001: 91.

⁶⁰ ORTIGÃO, 1987: 117.

ao cruzamento de banhistas e habitantes das comunidades piscatória e agrícola, refletindo, uma vez mais, a dualidade do aglomerado. Bem documentada pelos registos fotográficos, nela se conciliavam, além do lazer dos banhistas, as funções de abastecimento de água e lavagem de roupa.

Estava, deste modo, consolidada a praia de banhos e de lazer, podendo ser definida aquilo que designamos por «área de receção», na atual Avenida 8, então designada por Rua da Estação, a qual se manteria, sensivelmente, com as mesmas funções no período de vida de Amadeo. Saindo da estação, o banhista encontraria, ao longo da rua, o conjunto do Hotel Bragança, do Café Chinez e da Assembleia, bem como o «Chiado», que o conduziria aos espaços comerciais e à praia.

Com a consolidação da novel povoação, chegam as necessidades de expansão que conduzem, naturalmente, o edificado para nascente. As famílias mais abastadas não só faziam investimentos imobiliários, como investiam também nas companhias de pesca e na própria comunidade piscatória, sendo Joaquim de Sá Couto um dos principais impulsionadores, colocando «[...] os seus largos capitais à disposição dos habitantes, que assim puderam construir um lar próprio, o que, para muitos, foi um estímulo para que progredissem na vida»⁶¹. Das famílias dos pescadores emergiam pessoas influentes como António de Pinho Branco Miguel Júnior, primeiro presidente da Junta de Freguesia e proprietário de diversos edifícios⁶².

Dez anos depois de conquistada a autonomia paróquial em relação a Anta, em 1889, Espinho conseguia a independência concelhia⁶³, reivindicando as condições para assegurar o seu desenvolvimento, as quais a Vila da Feira não conseguia assegurar⁶⁴. O novo concelho, constituído unicamente por Espinho, contava então com uma população de cerca de quatro mil pessoas, ascendendo às vinte mil na época balnear⁶⁵, aumentando cerca de 41% até 1911⁶⁶.

Uma das primeiras iniciativas da nova edilidade seria o levantamento da nova planta da povoação e a elaboração de um plano de melhoramentos, tarefa realizada pelo Engenheiro Augusto Júlio Bandeira Neiva⁶⁷. A nova planta consolida as opções tomadas com o Plano de 1876, alargando-as à área total do concelho, que estava agora definida. Bandeira Neiva define igualmente a implantação do Hospital, o Mercado, os Paços do Concelho, o Parque, a Feira e um largo, em frente

⁶¹ Cf. RIBEIRO, 2001.

⁶² Sobre António Miguel *vd.* MIGUEL, 2000.

⁶³ Cf. MIGUEL, 2000: 5.

⁶⁴ Cf. MIGUEL, 2000: 5.

⁶⁵ Cf. MIGUEL, 2000: 5.

⁶⁶ Cf. GAIO, 1999: 275.

⁶⁷ Cf. CASTRO, 2005: 70. Sobre a importância da Planta para o desenvolvimento da futura cidade de Espinho *vd.* FERREIRA, 2005: 70.

à nova igreja, todos a nascente da linha férrea⁶⁸. Os avanços do mar contribuíam certamente para este sentido da expansão, bem como a necessidade de espaço, tendo em conta a densidade da ocupação a poente da linha⁶⁹. A partir da análise da Planta podemos tirar algumas conclusões quanto à expansão de Espinho desde os meados do século passado. A área mais antiga e irregular, em grande parte desaparecida por ação do mar, circunscrevia-se a uma área a poente da Rua 2, compreendida entre a Rua 23 e a Rua 11, aumentando para nascente, progressivamente, até atingir a Avenida 8 a norte da Rua 5. Para sul, o traçado da quadrícula infletia, seguindo a linha férrea, e, a partir da atual Rua 39, a nascente da linha, seguia paralelo aos muros da Fábrica de Conservas Brandão, Gomes & C.^a. A poente da linha, a Rua 37 era a última perpendicular ao mar e paralela às restantes. Além do traçado da Estrada Distrital (Rua 62) e do traçado da estrada para a Vila da Feira, que cortavam a quadrícula em diagonais, originando pontos de tensão na articulação das transversais, existiam ainda diversos caminhos que deixaram as suas marcas na edificação⁷⁰. Por outro lado, no interior dos quarteirões definidos na planta, existiam já algumas construções que não respeitavam qualquer tipo de alinhamento e que, ainda hoje, são perceptíveis numa observação mais atenta, nomeadamente nas imediações da Rua 62.

Assim, se a planta de 1870 regulava a edificação e a expansão do aglomerado primitivo, numa lógica de praia de banhos, a planta de 1900 procurava assegurar a edificação na totalidade do novo Concelho de Espinho. O caminho de ferro deixava agora de ser o limite nascente do aglomerado para passar a ser um eixo aproximadamente central nas primeiras décadas do novo século. Não devemos, todavia, considerar que a Planta de 1900 atualiza a planta anterior, mas antes que a encara como uma pré-existência, sendo notório que, entre 1899 e 1900, os pedidos de licença de alinhamentos tenham sido suspensos até à realização da nova planta⁷¹.

Durante o período de vida de Amadeo, Espinho ganharia uma das suas características identitárias com a numeração das ruas em 1911⁷². É importante, porém, atentar que esta, embora podendo derivar das características da malha ortogonal, está separada da conceção da planta por mais de uma década, o que, tendo em conta a destruição provocada pelas invasões do mar, nos pode levar a afirmar que a vila de 1911 era sobremaneira diferente da vila de 1900.

A ação das invasões do mar seria sobremaneira importante para a expansão e consolidação de Espinho ao longo do século XX. Até 1910, destruiria a povoação

⁶⁸ Cf. FERREIRA, 2005: 70-71.

⁶⁹ Cf. FERREIRA, 2005: 71. Este facto fica claramente perceptível na comparação das plantas de 1870 e 1900.

⁷⁰ *Vd.* BARREIRA, 2014.

⁷¹ *Vd.* BARREIRA, 2014.

⁷² Cf. BARREIRA, 2013: 14.

primitiva a poente da atual Rua 2⁷³ e, com ela, o velho centro cívico, a Praça de Nossa Senhora da Ajuda, onde se encontrava a igreja e a Câmara Municipal e onde se realizava a festa da padroeira. Até ao final do período em estudo, Espinho veria o seu antigo centro destruído e os seus elementos dispersos em diversos polos. Do mesmo modo, os edifícios dos «bairros novos» estavam agora descontextualizados e a leitura urbana do aglomerado seria necessariamente diferente. Além de palheiros e vielas, o mar levou as habitações de alvenaria mais antigas, originando prejuízos e novos investimentos, tendo, de igual modo, obrigado a edilidade a tomar diversas medidas de defesa que, com pior ou melhor êxito, contribuíram para dar a Espinho o aspeto atual.

Parece-nos, no entanto, que um fator decisivo para consolidar o progresso do aglomerado fora o estabelecimento da Fábrica de Conservas Brandão, Gomes & C.^a, bem como a ação dos três sócios, «brasileiros de torna viagem», Alexandre Brandão, Henrique Brandão e, sobretudo, Augusto Gomes⁷⁴. A fábrica, além de contribuir para propagandar o nome de Espinho, fomentou a atividade piscatória, criou postos de trabalho, atraindo novos residentes e dinamizando a comunidade, e contribuiu para dotar a vila de recentes inovações como a luz elétrica ou o telefone⁷⁵. A capacidade de iniciativa e inovação⁷⁶ demonstrada pelo chamado «grupo da fábrica» — não só os seus proprietários, mas também os funcionários superiores —, contribuiria muito para o desenvolvimento de Espinho, atraindo novas indústrias e dinamizando as associações locais⁷⁷. A sua vasta rede de contactos e influências fora determinante para a autonomia da povoação e para o seu desenvolvimento.

No que diz respeito às construções de iniciativa privada, até 1908, não encontramos plantas ou alçados a acompanharem os pedidos de licença⁷⁸, o que pode ser explicado por a sua apresentação ser meramente facultativa. Em sessão de 28 de novembro de 1908, o vereador Eurico Pouzada sugere que se deveria exigir «[...] quando não seja uma planta completa da obra projectada, ao menos o alçado [...]»⁷⁹, respondendo o presidente que dado que as posturas existem «[...] é apenas questão de as fazer cumprir»⁸⁰. Não são utilizados quaisquer argumentos respeitantes à estética dos edifícios.

⁷³ Sobre este assunto ver GAIO, 1999: 276-285.

⁷⁴ Sobre este assunto ver GAIO, 1999: 155-186.

⁷⁵ Cf. GAIO, 1999: 155-156.

⁷⁶ Na publicidade inovadora para a época, por exemplo.

⁷⁷ Cf. DIAS, 1981: 274.

⁷⁸ À exceção de plantas topográficas relacionadas com alinhamentos.

⁷⁹ AME — *Livro de Actas das Sessões da Câmara*, n.º 3, Sessão de 28 de novembro de 1908, fl. 107.

⁸⁰ AME — *Livro de Actas das Sessões da Câmara*, n.º 3, Sessão de 28 de novembro de 1908, fl. 107.

Em 1912 é aprovado o «Regulamento de Salubridade das Edificações Urbanas no Concelho de Espinho» e as «Posturas Municipaes do Concelho de Espinho. Via publica — policiamento — uso — conservação — estética dos edificios»⁸¹. As *Posturas* pretendem regular os comportamentos nos espaços públicos e, no campo da edificação, reforçam a obrigatoriedade de cumprimento do Regulamento e dos pedidos de licenciamento, bem como de reparação dos edificios arruinados. O *Regulamento de Salubridade*, integrável na legislação nacional de 1903⁸², reflete sobretudo as preocupações higienistas que caracterizavam a época.

Não existia qualquer referência a um técnico municipal até 1910, altura em que encontramos pareceres assinados por Avelino Vaz⁸³, que possivelmente pertencia ao círculo de Manuel Laranjeira e figura em diversas fotografias com Amadeo⁸⁴, e que foi ainda o autor do projeto do Mercado Municipal, de 1914, e do projeto de melhoramentos da escola primária, de 1912⁸⁵.

Embora os edificios da primeira década do século sejam predominantemente tradicionais, o início de novecentos ficou marcado por algumas construções que se integravam no percurso que a arquitetura portuguesa fazia rumo à modernidade. O que maior impacto teria, pela sua dimensão e simbologia, seria a nova igreja matriz, cujo complicado processo que conduziria à sua edificação, a nascente da linha férrea, havia começado já nos finais de oitocentos⁸⁶. Ao concurso da Junta de Paróquia acorreram os arquitetos José Marques da Silva e Arnaldo Redondo de Adães Bermudes⁸⁷, acabando o procedimento por ser anulado, envolto em fama de ilegalidade e com protestos de Marques da Silva⁸⁸. Contudo, o projeto de Adães Bermudes acabaria por ser oferecido por Henrique Brandão, vogal da Junta de Paróquia e um dos proprietários da Fábrica de Conservas, e as obras podiam finalmente começar, embora só terminassem por volta de 1933. O concurso original deixava à responsabilidade do arquiteto «o estilo e gosto do projeto»⁸⁹.

⁸¹ Cf. CASTRO, 2005: 120. É o primeiro Código de Posturas cuja publicação conhecemos, havendo no entanto indício que a Câmara Municipal haveria adotado, provisoriamente, o Código de Posturas vigente sob a administração da Câmara da Feira (cf. LOPES, 1998: 76).

⁸² Cf. CASTRO, 2005: 120. Sobre os instrumentos que permitem ao poder municipal exercer o seu controlo sobre o edificado *vd.* FERNANDES, 2002: 192-209.

⁸³ Desconhecemos a sua formação.

⁸⁴ De acordo com BELÉM & RAMALHO, 2009. A fotobiografia mais recente (ALFARO, 2016) levanta a hipótese de o mesmo indivíduo se tratar de Eurico Pouzada, o já referido vereador do parecer de 1908.

⁸⁵ *Vd.* CASTRO, 2011.

⁸⁶ Cf. ANACLETO, 1997: 511.

⁸⁷ Bem como o condutor de obras públicas António Eduardo Arouca e o desenhador Hermógenes Júlio dos Reis, trabalhando em parceria (cf. ANACLETO, 1997: 514).

⁸⁸ Cf. ANACLETO, 1997: 514-515.

⁸⁹ Cf. DIAS, 1981: 323.

A nova igreja, embora filiada num ecletismo tardio⁹⁰, anuncia já uma viragem para a modernidade, aparentada com o «[...] *modelo progressista*, prático, objetivo [...]»⁹¹, que Ventura Terra, outro recém-chegado de Paris, praticava em Lisboa e que Marques da Silva trazia para o Porto. Em Espinho, encontramos sinais desta renovação nas casas mandadas construir na viragem do século pelos proprietários da Fábrica de Conservas na Rua 8⁹². Contudo, com a necessidade de novos edifícios para habitação, permanente e sazonal, bem como para o comércio, é dada a primazia a outras tipologias, tais como os edifícios unifamiliares de menores dimensões. Implantados à face da rua e, em muitos casos, construídos em associação, podiam destinar-se ao rendimento⁹³. As restantes tipologias derivavam, uma vez mais, da necessidade de valorizar o terreno, destacando-se os edifícios plurifamiliares e os edifícios multifuncionais, albergando uma ou mais habitações e comércio. A planta de habitação mais frequente desenvolve-se ao longo de um só andar, em muitos casos sobrelevado, e é construída nas zonas centrais da vila⁹⁴. As habitações desenvolvidas em altura, próxima das plantas recorrentes no Porto, são excecionais, embora estejam documentadas, tal como no caso do requerimento de António Dias Ferreira, para a Rua 19, em 1916⁹⁵.

No novo século, os programas de habitação unifamiliar com algum aparato e dimensão encontrarão expressão principal nos edifícios com características associáveis à vilegiatura. Tirando grande partido do logradouro para a implantação da habitação ou para a sua organização planimétrica, estes programas ocupam lotes de grandes dimensões e são construídos em zonas mais afastadas do centro e com características, à época, mais rurais. A título de exemplo, encontramos programas mais eruditos, como as habitações de Manoel Rodrigues Pereira e de Augusto Constante, datáveis de 1912⁹⁶, ou a habitação de António Ferreira da Costa, de 1913⁹⁷, com um programa mais associável à construção corrente que marca indelevelmente as arquiteturas em Espinho ao longo da primeira metade do século.

⁹⁰ Que, à semelhança do que acontecia no século anterior, não conheceria grandes adeptos em Espinho. Contudo, em 1905, a *Praça de Touros* utilizava um tímido e «obrigatório» neoárabe. O projeto era do Eng.º Casimiro Jerónimo de Faria, que já havia construído a Praça da Alegria, no Porto (cf. RIBEIRO, 2001: 55-56). O edifício seria demolido em 1931 (AME — *Processos de obras particulares*, 1931, doc. 3).

⁹¹ Cf. ALMEIDA & FERNANDES, 1986: 74.

⁹² AME — *Processos de obras particulares*: 1909, doc. 41.

⁹³ Veja-se as casas mandadas construir por Joaquim Ferreira de Oliveira e Souza, em 1910, na Rua 62. O proprietário construíra já, na mesma rua, em 1902, uma habitação familiar de grandes dimensões.

⁹⁴ Cf. BARREIRA, 2013: 45.

⁹⁵ AME — *Processos de obras particulares*: 1916, doc. 37.

⁹⁶ AME — *Processos de obras particulares*: 1913, doc. 143.

⁹⁷ AME — *Processos de obras particulares*: 1913, doc. 46, 69.

A plástica decorativa não difere em grande medida dos seus antecessores oitocentistas. Assim, mantêm-se as pilastras e a cornija, em cantaria ou, mais frequentemente, modeladas nas massas, e a ornamentação das molduras dos vãos, bem como os elementos em serralharia artística, nas guardas de janelas, sacadas e bandeiras de portas. A estes elementos, cuja complexidade de materiais variava com a condição do edifício, juntam-se os revestimentos azulejares, com diversos processos de fabrico, e outros elementos cerâmicos como as estátuas e pinhas nos cunhais e acrotérios⁹⁸ ou os balaústres cerâmicos nas platibandas. Por vezes, eram também executadas aplicações em massas, formando tabuletas e cartelas nas platibandas cegas. A plástica decorativa assentava assim numa adição de elementos, demonstrando um gosto pela ornamentação da arquitetura que se manterá ao longo do período em estudo, sofrendo mutações com a chegada das novas linguagens.

Já antes de 1910 uma renovação de um estabelecimento comercial no ângulo das ruas 8 e 19 assinalava a chegada da *Arte Nova* a Espinho, através do movimentado tratamento dos revestimentos e do desenho dos vãos e da serralharia artística, formando um interessante conjunto, possivelmente inspirado em ilustrações estrangeiras e que conhecemos apenas através de fotografias⁹⁹. Contudo, e embora com um começo promissor, a *Arte Nova* não marcaria Espinho de uma forma muito diferente da que acontecia no resto do país, desprovida da carga ideológica e revolucionária que corporizava noutros países. Assim, ao longo da segunda década do século podemos encontrar sinais da sua aplicação na azulejaria, no desenho da moldura dos vãos, na serralharia artística e na carpintaria, bem como na conjugação de diversos materiais, como a cantaria lavrada, o cimento ou os metais. Um exemplo de uma aplicação estruturada é a plástica decorativa da já referida habitação de António Ferreira da Costa, de 1913, que combina os diversos elementos e técnicas de forma mais consistente e relacionável com as suas funções e características.

Os estabelecimentos de banhos, próprios de uma estância balnear, surgem em 1890¹⁰⁰, contudo, até 1915, seriam sobretudo edifícios de pequena dimensão resultantes da iniciativa privada, muitas vezes de banheiros¹⁰¹. Seria justamente no Balneário da Rua 8, mandado construir por Francisco Maria Simões, em 1915, que encontramos um exemplar mais consistente dentro do espírito da *Arte Nova* para além das mais frequentes experiências epidérmicas. As plantas, sem assinatura, são atribuídas a Francisco da Silva Rocha¹⁰².

⁹⁸ Sobre a presença da cerâmica ornamental em Espinho, *vd.* CASTRO, 2009.

⁹⁹ Cf. BARREIRA, 2013: 53.

¹⁰⁰ Cf. CASTRO, 2009: 13.

¹⁰¹ Cf. CASTRO, 2009: 13-14.

¹⁰² Cf. BARREIRA, 2013: 54. *Vd.* FERNANDES, 1999.

A receção da novidade faz-se, ao longo destes anos, como posteriormente, pela renovação pontual do edificado e pela criação de *devantures* nos estabelecimentos comerciais, como no caso da Padaria Ferreira, em 1915¹⁰³, que combina uma elegante moldura neogótica com os azulejos de Licínio Pinto, evidenciando o universo vegetalista e feérico conotado com a *Arte Nova*.

Embora seja claro o papel da *Arte Nova* para a renovação do formulário decorativo, não concordamos com a opinião de Maria João Fernandes ao referir-se a Espinho como «[...] um dos mais valiosos núcleos de arquitetura *Arte Nova*, de que se tem conhecimento no nosso país [...]»¹⁰⁴. Consideramos antes que os seus elementos integraram e contribuíram para o referido processo de renovação sem, no entanto, abandonarem as tradicionais soluções epidérmicas na maioria dos casos.

Dos novos equipamentos construídos até 1918 destacam-se o Grande Hotel de Espinho¹⁰⁵, de 1909, raro edifício de três pisos¹⁰⁶ e extensa fachada localizado na Rua 19, resultando de uma reconstrução, que perpetuava as arcadas do Hotel Bragança e de outros edifícios da mesma rua. Em 1905 é ainda construída uma Praça de Touros, afastada do centro da vila, no quarteirão atualmente ocupado pela antiga Creche da Fosforeira. O projeto, que utilizava o «obrigatório» neoárabe, era do Engenheiro Casimiro Jerónimo de Faria, que já havia construído a Praça da Alegria, no Porto¹⁰⁷. O edifício seria demolido em 1931¹⁰⁸.

Associada ao progresso e sem preconceitos relacionados com a adoção dos novos materiais, a indústria poderia ter sido um importante terreno para a modernização do edificado espinhense, no entanto, a realidade foi um pouco diferente e mais próxima daquilo que víamos em relação à habitação. Foi já referida a importância da Fábrica de Conservas Brandão, Gomes & C.^a, fundada em 1894. Em 1900, a empresa havia construído o novo edifício, que, em 1910, impressionava pelas suas dimensões e «[...] magníficas condições higiénicas, solidez e segurança [...]»¹⁰⁹. A empresa possuía ainda tipografia e litografia próprias, onde era produzido o material publicitário que se destacava pela sua qualidade e sofisticação.

No entanto, a maioria da indústria espinhense funcionava, em 1910, em instalações precárias contíguas à habitação dos seus proprietários. A maioria das instalações era formada pela adição sucessiva de corpos, ditada pelas necessidades

¹⁰³ AME — *Processos de obras particulares: 1915*, doc. 3.

¹⁰⁴ FERNANDES, 1999: 93.

¹⁰⁵ AME — *Processos de obras particulares: 1910*, doc. 12. O processo não permite precisar a pré-existência mas indica tratar-se de uma reconstrução.

¹⁰⁶ Note-se que nos referimos apenas aos pisos que não resultam do aproveitamento do vão do telhado.

¹⁰⁷ Cf. RIBEIRO, 2001: 55-56.

¹⁰⁸ AME — *Processos de obras particulares: 1931*, doc. 3.

¹⁰⁹ BARREIRA, 2013: 104.

de expansão e pela aquisição de terrenos. Foi o caso da Fábrica de Papel de Pedro da Silva Godinho, que, entre 1913 e 1921, expandia as suas instalações, que seriam adquiridas em 1926 pela Companhia Fosforeira Portuguesa.

Somente em 1935, com a renovação da Fábrica Progresso de Manoel Francisco da Silva, as tendências modernistas começariam a marcar presença na arquitetura industrial. No entanto, uma observação cuidada do edifício, marcado pela sua platibanda recortada e pela ornamentação Artes Déco, que publicita os objetos produzidos, permite perceber que este era constituído por diversos corpos, que haviam sido construídos e agregados desde 1917, altura em que Manoel Francisco da Silva mandara construir uma serralharia mecânica e depósito de materiais contíguos a uma casa de habitação, que ainda era perceptível na nova fachada. Porém, já desde a primeira construção que o proprietário procuraria expandir as instalações, conseguindo que a Câmara Municipal interrompesse o prolongamento da Rua 10. Tal como se apresenta com esta renovação, o edifício impressionava pelas suas dimensões, elevando-se a uma altura de três andares e podendo apresentar cobertura em terraço, o que implicaria uma utilização de novos materiais. Em 1917 surge a primeira fábrica relacionada com a construção, as quais seguiriam percursos semelhantes às restantes indústrias, como a Constructora de Espinho, de José Gomes da Silva Mateiro, que fora criada em 1920 e seria sucessivamente aumentada até 1924.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: ESPINHO VISTO DA CASA DE JOSÉ EMÍDIO DE SOUZA CARDOSO

No n.º 66 da atual Avenida 8, então designada por Avenida de Serpa Pinto, a poente da linha do caminho de ferro, poderíamos encontrar a casa da família Souza-Cardoso, de frente estreita, destacando-se pela sua elevada cêrcea e figurando claramente nas fotografias que representam a zona norte da vila¹¹⁰. Contando com três pisos, o último dos quais já ao nível das águas-furtadas, o edifício de habitação unifamiliar desenvolvia-se em altura de acordo com uma solução que, de acordo com a documentação fotográfica, era comum no século XIX, tendo, porém, sido menos frequente no século seguinte, como vimos. As suas características permitir-lhe-iam usufruir de uma ampla vista para o areal, a poente, e para a vila em expansão, para nascente.

A sua localização, no quarteirão compreendido entre a Rua 17 e a Rua 13, nas proximidades da estação, era absolutamente privilegiada, ficando a poucos metros da «área de receção» e dos principais centros da sociabilidade espinhense de então,

¹¹⁰ Em ALFARO, 2016, a casa é claramente visível na fotografia número 16, sendo o último edifício, voltado para a Estação, no alinhamento do Café Chinez e do Casino.

como a Assembleia ou o Café Chinez. Caminhando para sul, Amadeo poderia encontrar, a partir de 1907, o novo Cinematógrafo Avenida¹¹¹, na continuidade do Hotel Bragança. Com a passagem para o século XX, a multidão que deambulava pelo «Chiado» começa a juntar-se na Avenida 8, na esplanada do Café Chinez, dando origem ao que, em meados do século, com a construção do Palácio Hotel, se denominaria de «picadeiro»¹¹². Seria, ironicamente, a sua excelente localização a ditar a sua demolição, com a construção de novos complexos hoteleiros a partir da década de 70.

Entre 1887 e 1918, Espinho conhece um período de enormes transformações, passando de uma praia subsidiária da Vila da Feira para uma vila e concelho independentes. Amadeo conhecera, certamente, o velho aglomerado irregular que seria destruído pelas invasões do mar ao longo da primeira década do século. Paralelamente, testemunhava também as alterações resultantes da vontade dos espinhenses, com a expansão para nascente e a consolidação do traçado regular ditado pela Planta de 1900.

Em meados do século, Espinho via concretizada a modernização dos seus equipamentos, com a criação de uma «área de lazer» a poente da linha, uma área de habitação e de serviços, a nascente, e uma zona industrial a sul¹¹³. Amadeo faleceria antes de todas estas transformações, que ditariam o fim dos espaços de sociabilidade que conhecera e frequentara. Contudo, seria justamente durante o seu período de vida, como vimos, que a nova vila encontraria a direção do seu futuro desenvolvimento.

FONTES

Nota: A documentação foi consultada no Arquivo Municipal de Espinho (AME) previamente ao processo de reorganização dos fundos que tem vindo a decorrer, pelo que referenciamos as espécies tal como estavam identificadas à data da consulta.

Arquivo Municipal de Espinho

AME — *Livro de Actas das Sessões da Câmara*, n.º 3, Sessão de 28 de novembro de 1908, fl. 107.

AME — *Processos de obras particulares: 1909*, doc. 41.

AME — *Processos de obras particulares: 1910*, doc. 12.

AME — *Processos de obras particulares: 1910*, doc. 18.

AME — *Processos de obras particulares: 1913*, doc. 46, 69.

AME — *Processos de obras particulares: 1913*, doc. 143.

AME — *Processos de obras particulares: 1915*, doc. 3.

AME — *Processos de obras particulares: 1916*, doc. 37.

AME — *Processos de obras particulares: 1931*, doc. 3.

¹¹¹ Sobre os cinematógrafos veja-se RIBEIRO, 2001.

¹¹² Cf. BARREIRA, 2013: 38.

¹¹³ Cf. BARREIRA, 2013: 115-123.

BIBLIOGRAFIA

- ALFARO, Catarina (2016) — *Amadeo de Souza-Cardoso, Fotobiografia*. In FREITAS, Maria Helena de et al. — *Amadeo de Souza-Cardoso: Catalogue Raisonné*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de; FERNANDES, José Manuel (1986) — *A Arquitectura Moderna (História da Arte em Portugal)*. Lisboa: Alfa, vol. 14.
- AMORIM, P. Aires de (1999) — *Da Arte da Xávega de Espinho a Ovar*. Ovar: CMO.
- ANACLETO, Maria Regina (1997) — *Arquitectura neomedieval portuguesa: 1780-1924*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2 vols.
- BARREIRA, Hugo (2013) — *Improvisos de Progresso: Arquiteturas em Espinho (1900-1943)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado.
- ____ (2014) — *Espinho: a paisagem (des)construída*. Disponível em <http://www.citcem.org/3encontro/docs/pdf/part_09/63%20-%20Hugo%20Barreira%20-%20TEXT0.pdf>. [Consulta realizada em 2/10/2017].
- BELÉM, Margarida Cunha; RAMALHO, Margarida Magalhães (2009) — *Foto-biografias do Século XX — Amadeo de Souza-Cardoso*. Rio de Mouro: Temas e Debates.
- BRANDÃO, Francisco de Azevedo (1983) — *O Culto de Nossa Senhora da Ajuda em Espinho*. «Espinho Boletim Cultural», vol. V, n.º 17. Espinho: CME, p. 1-30.
- ____ (1991) — *Anais da História de Espinho (985-1926)*. Espinho: CME/JFE.
- BRIZ, Maria da Graça Fernandes Pestana dos Santos Gonzalez (2003) — *A Vilegiatura Balnear Marítima em Portugal. 1870-1970. Sociedade, Arquitectura e Urbanismo*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tese de doutoramento.
- CARVALHO, Maria Filomena Barros de (1997) — *Arquitectura e Vilegiatura na Foz do Douro (1850-1910)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado.
- CASTRO, Carla (2005) — *Morfologia Urbana Espinhense (1863-1913)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado.
- CASTRO, Tiago Manuel Gomes de (2009) — *A Cerâmica Ornamental na Arquitectura da Cidade de Espinho. O azulejo e a estatuária*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado.
- CASTRO, Tiago (2011) — *Reconstituição Histórica da Escola Conde de Ferreira em Espinho*. Espinho: Edição do autor.
- DIAS, Benjamin da Costa (1981) — *Narrativas e Documentos*. «Espinho Boletim Cultural», vol. III, n.º 11-1. Espinho: CME, p. 219-347.
- FERREIRA, Andrea Violas (2005) — *Espinho, uma leitura da morfologia urbana*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Prova final.
- FERNANDES, Maria João Rocha Simões (1999) — *Francisco da Silva Rocha (1864-1957). Arquitectura Arte Nova. Uma Primavera Eterna*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado.
- FERNANDES, Mário Gonçalves (2002) — *Urbanismo e morfologia urbana no Norte de Portugal (Viana do Castelo, Póvoa do Varzim, Guimarães, Vila Real, Chaves e Bragança). 1852/1926*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.
- GAIO, Carlos Morais (1999) — *A Génese de Espinho. Histórias e Postais*. Porto: Campo das Letras.
- LEAL, Augusto Soares d'Azevedo Barbosa de Pinho (1874) — *Portugal Antigo e Moderno — Dicionário Geographico, Estatístico, Chorographico, Heraldico, Historico, Biographico e Etymologico de todas as cidades, villas e freguezias de Portugal*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & Companhia.

- LOPES, António Teixeira (1998) — *O Nascimento de um Aglomerado Urbano: Espinho no Limiar do Século XX*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado.
- MACHADO, Júlio Cesar; CHAGAS, Pinheiro [1877] — *Fora da Terra*. Porto: Livraria Internacional.
- MIGUEL, Fernanda (2000) — *O Primeiro Autarca de Espinho e Memórias Antigas 1889*. Espinho: Edição da autora.
- NEVES, Fausto (1982) — *Espinho há 50 anos*. «Espinho Boletim Cultural», vol. IV, n.º 13. Espinho: CME, p. 7-29.
- ORTIGÃO, Ramalho (1876) — *As Praias de Portugal — Guia do Banhista e do Viajante*. Porto: Livraria Universal.
- ____ (1987) — *As Farpas I*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- PEREIRA, Álvaro (1970) — *Espinho. Monografia*. Espinho: Edição do Autor.
- RIBEIRO, Armando (2001) — *Sociabilidades e Marginalidades em Espinho: práticas sociais, culturais e associativas (1889-1915)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado.
- VENTURA, José (1982) — *Praia de Espinho (fragmentos)*. «Espinho Boletim Cultural». vol. IV, n.º 13. Espinho: CME, p. 81-89.

HERMEN ANGLADA-CAMARASA (11.09.1871 – 17.07.1959)

FRANCESC FONTBONA*

Hermen Anglada-Camarasa é o pintor catalão de cavalete mais universal aparecido depois de Marià Fortuny e antes de Joan Miró. Nenhum outro artista catalão do seu tempo teve, nem de longe, uma presença viva como a sua no panorama internacional da Arte.

Nascido em Barcelona, em 11 de setembro de 1871, filho de um pintor-decorador de carruagens, falecido quando o futuro artista apenas tinha sete anos. O seu lar estava em constante discussão entre aqueles que queriam impedir que o menino seguisse uma incipiente vocação pictórica e os que a alentavam.

Foi aluno de Josep Planella e de Tomàs Moragas, um pintor relacionado com a sua família — que também foi professor de Santiago Rusiñol —, que lhe incutiu o gosto pelo orientalismo, que sempre de forma mais ou menos evidente será representado na pintura angladiana.

Nos primeiros tempos, recebeu a influência de outro mestre pintor, Modest Urgell, não tanto pelos temas e técnica, mas pela autoridade que lhe foi reconhecida no campo da pintura.

* Membro do Institut d'Estudis Catalans i de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.
francesc@francescfontbona.cat.

Entretanto, relacionou-se com o magnata do Romantismo catalão, Víctor Balaguer, escritor e político, que enriqueceu o seu Museu, recentemente fundado em Vilanova i la Geltrú, com um importante óleo de Anglada (*Paisagem com ponte*, 1890¹).

Expôs em várias ocasiões, destacando-se a Exposição Universal de Barcelona, de 1888, na qual mostrou um estudo da Natureza. A sua vontade de escapar da incompreensão familiar, especialmente a de sua mãe, forçaram-no a retirar-se com frequência para a floresta, especialmente a de Arbúcies, numa aldeia perto da serra de Montseny. Ali pintou, de 1892 até princípios de 1894, instalado na pequena propriedade de uns parentes do seu amigo, o jornalista Pere J. Lloret. Realizou ali numerosos óleos de tema montanhoso (*Paisagem com pedras*²), que mostrou na sua primeira exposição individual, na Sala Parés, em Barcelona, em maio de 1894. Esta exposição não teve repercussão, pois coincidiu com a do famoso *Garrote vil*, de Ramon Casas, considerado na data um fenómeno de massas extraordinariamente famoso.

Em 1894 partiu para Paris, com a ajuda económica do seu cunhado, o industrial Josep Rocamora, e o apoio de Lloret. Nesta cidade frequenta a Academia Julian, como discípulo de Jean-Paul Laurens e de Benjamin-Constant e onde forjará a sua personalidade e a sua carreira. Depois de passar momentos de grande dureza e de privações, volta temporariamente para a Catalunha no outono de 1895. Depois de nova estada em Paris, entre 1897-1898, onde começou a participar em exposições, acabou por se instalar ali definitivamente nos princípios de 1899.

Aluno da Academia Julian, onde se formaram os Nabís, Anglada inicia uma relação estreita com pessoas do círculo dos grandes pintores modernos, como Lily Grénier, pessoa importante junto de Toulouse-Lautrec, ou de Thérèse Fontaine, modelo que também o era de Auguste Rodin.

Em breve, um dos seus primeiros colecionadores será o compositor René de Castéra, junto do qual Anglada se relacionou com um círculo muito seletivo de artistas e de aristocratas franceses. Todavia, na sua relação artística com o núcleo da arte moderna francesa, Anglada sempre mostrou uma especial independência e, por isso, não é estranho que um dos pintores mais admirados pelo catalão fosse Antonio Mancini.

Trabalhou na Academia Colarossi, orientado pelo interessante e hoje pouco divulgado pintor René Prinnet, criador de ambientes mas também um expoente, com frequência, de um peculiar romantismo urbano, na companhia do jovem pintor peruano Carlos Baca-Flor — instalado na capital de França desde 1890 —,

¹ ANGLADA-CAMARASA — *Paisagem com ponte* (1890). Vilanova i la Geltrú, Biblioteca-Museu Víctor Balaguer.

² ANGLADA-CAMARASA — *Paisagem com pedras* (1894). La Havana, Museu de Belas-Artes.

admirador de Mancini, famoso colorista, com quem descobriu a plasticidade dos espetáculos e dos cafés do Paris noturno como tema então preferente da sua obra. Traduzia-os com um critério próximo da estética dos Nabís — formados como ele na Academia Julian —, primando pela luz e por uma cor suave, difusa e irisada, muito acima do traço e da forma (*Mulher de noite, em Paris*)³, uma pessoal contribuição para o pós-Impressionismo internacional.

Anglada começou, a terminar o século, uma carreira internacional fulgurante. Teve uma presença no Paris da Belle Époque extraordinariamente notada. A sua figura era famosa até para o homem de rua, e as suas visões do Paris noturno e lascivo, traduzidas com um estilo pictórico muito pessoal, fizeram-se muito famosas. Isto aconteceu entre 1899 e 1900.

Uma nova exposição individual em Barcelona — de novo na Sala Parés — na primavera de 1900, foi muito importante para Anglada, para o Modernismo catalão e para a renovação pictórica em geral. Teve, por fim, grande sucesso na sua terra e a exposição representou um grande impacto, uma injeção de modernidade na arte catalã. O pintor e escritor modernista Santiago Rusiñol comprou-lhe duas pequenas pinturas⁴ e o jovem Pablo Picasso, então ainda residente em Barcelona e depois peça chave da *avant-garde* artística internacional, deu o seu aval definitivo para posições artísticas inovadoras precisamente depois de ver esta singular exposição barcelonense de Anglada.

Em 1900 e 1901, em Barcelona, Anglada escreveu dois manifestos que mostram a sua inquietude cultural. O primeiro, com o título *La honradesa en l'art pictòric* (em catalão), é uma defesa da arte pela arte e foi publicado na revista «Joventut», em colaboração com o pintor e crítico Sebastià Junyent, protetor do jovem Picasso. O segundo, com o título *¡A impotencia!* (em espanhol), é uma reivindicação do Modernismo perante os comentários depreciativos de Miguel de Unamuno, publicado no diário «Las Noticias», em colaboração com o escritor F. Pujulà i Vallès.

Note-se, entretanto, que em Barcelona Anglada já só estava de passagem. O seu destino era Paris, onde tinha relações privilegiadas com os artistas catalães Marià Pidelaserra, Pere Ysern, Eveli Torent e Manolo Hugué. Com os dois primeiros, pintava cenas nos arrabaldes, e o escultor Manolo constatou, ao chegar à capital de França em fevereiro de 1901, que Anglada era já uma grande celebridade, inclusive a nível de rua.

³ ANGLADA-CAMARASA — *Mulher de noite, em Paris* (1898). Oviedo, Museu de Belas-Artes das Astúrias, Fundo Masaveu.

⁴ Sitges, Museu del Cau Ferrat.

São desta época pinturas como *Casino de Paris*⁵, *Jardin de Paris*⁶, *A droga*⁷, *Òpals*⁸, *Champs Elysées*⁹, *Le paon blanc*¹⁰ e *Ver luisant*¹¹.

Anglada abordou alguns temas ciganos, tratados mais que como «pintores-quismo», com um potente expressionismo, nomeadamente a *Dança espanhola*¹² e a *Démarche gitane*¹³. São raras as obras, de explícito erotismo, pertencentes a este período.

Pintou também temas prosaicos ou quotidianos (*Cavalo e galo*¹⁴), sempre com grande vigor e superando o mero naturalismo, dando início a uma imparável carreira internacional. Entre 1901 e 1904 Anglada participou em exposições em Paris, Berlim, Bruxelas, Gant, Londres, Veneza (V Bienal), Munique (Secession), Dresden e Viena (Secession), entre outras cidades.

Anglada também praticou a litografia, aprendendo a arte pela mão de Albert Belleruche, grande especialista, o qual fez um excelente retrato do pintor catalão.

Um dos grandes colecionadores de arte contemporânea de então, o russo Ivan Morosov adquiriu, em Paris, pinturas de Anglada. Serge Diaghilev, outro grande personagem russo do mundo da cultura, também simpatizou bastante com a arte do pintor catalão.

Em 1904 uma estada de Anglada na região francesa da Bretanha vai reacender momentaneamente a sua antiga tendência para o paisagismo. Mas é a partir de uma breve viagem de verão a Valencia, no mesmo ano, que se produz uma novidade importante na sua obra: Anglada vai sintetizar na sua arte influências do decorativismo do folclore valenciano, apaixonando-se pelo cromatismo da indumentária típica da região, que coleciona e começa a tratar esta temática mais como explosão de cor que como anedotismo folclórico (*Jeunes filles d'Alcire*¹⁵, *Jovens de Borriana*¹⁶ e *Camponeses de Gandia*¹⁷), sem deixar os temas ciganos (*O tango da*

⁵ ANGLADA-CAMARASA — *Casino de Paris* (1900). Barcelona, col. particular.

⁶ ANGLADA-CAMARASA — *Jardim de Paris* (1900). Madrid, col. S. Duran.

⁷ ANGLADA-CAMARASA — *A Droga* (c. 1901-1903). Barcelona, col. J. M. Catà.

⁸ ANGLADA-CAMARASA — *Òpals* (c. 1904). Buenos Aires, Museu Nacional de Belas-Artes.

⁹ ANGLADA-CAMARASA — *Champs Elysées* (1904). Barcelona, Museu da Abadia de Montserrat.

¹⁰ ANGLADA-CAMARASA — *Le paon blanc* (1904). Madrid, col. C. Thyssen-Bornemisza.

¹¹ ANGLADA-CAMARASA — *Ver luisant* (1904). Estocolmo, The Thiel Gallery.

¹² ANGLADA-CAMARASA — *Dança espanhola* (1901). São Petersburgo, Hermitage.

¹³ ANGLADA-CAMARASA — *Démarche gitane* (1902). Madrid, Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia.

¹⁴ ANGLADA-CAMARASA — *Cavalo e galo* (1904). Veneza, Galeria de Arte Moderna.

¹⁵ ANGLADA-CAMARASA — *Jeunes filles d'Alcire* (1906). Castres, Museu Goya.

¹⁶ ANGLADA-CAMARASA — *Jovens de Borriana* (1908). Nova Iorque, The Hispanic Society of America.

¹⁷ ANGLADA-CAMARASA — *Camponeses de Gandia* (1909). Oviedo, Museu de Belas-Artes das Astúrias, Fundo Masaveu.

*coroa*¹⁸). Algumas destas obras foram realizadas em tamanho grande, como o citado *Tango*, ou a imensa *Valencia*¹⁹, esta com 6 × 6 metros aproximadamente.

A referida estadia de verão em Valencia, onde entrou em contacto com o músico Eduardo López-Chávarri, serviu para canalizar pictoricamente a sua paixão para um decorativismo mais intenso.

Como retratista, Anglada concebeu óleos excelentes, como *A gata rosa*²⁰, ou outros nos quais a figura representada mais do que protagonizar o quadro, integra-se numa complexa composição que pode chegar a ser refinadamente luxuriosa (*Sonia de Klamery jogada*²¹).

Desta mesma época, surge uma série de grandes figuras verticais rutilantes (*Sevillana*²²), entre as quais, pela sua expressividade perturbadora e pela sua crispada contenção cromática de uma acusada modernidade, é obrigatório citar *Sibila*²³.

Por outro lado, apesar da intensidade da sua atividade como pintor, Anglada desenvolveu também uma intensa tarefa docente. Entre os seus alunos em Paris destacam-se a hispano-francesa Maria Blanchard, o inglês Charles Ginner ou o português Amadeo de Souza Cardoso, todos três futuras primeiras figuras da arte contemporânea nos respetivos países de origem.

Até 1914, a presença de Anglada em exposições internacionais foi constante: Munique, Veneza (VI, VII e XI Bienais), Paris (Salon National d'Automne et des Orientalistes), Barcelona, Berlim, Bruxelas, Londres, Zurique, Buenos Aires (Grande Prémio em 1910), Roma (Grande Prémio em 1911), Praga e Moscovo.

O prestígio que Anglada granjeou naqueles anos na Europa é evidente. Em 1911, o júri da grande Exposição Internacional de Belas-Artes de Roma concedeu-lhe o primeiro prémio, que teve de partilhar — apesar de tudo, já que ele tinha sido o artista mais votado pelo júri —, com Gustav Klimt, o seu admirado Mancini, o dinamarquês Wilhelm Hammershoi, o sueco Anders Zorn, o seu grande amigo Ignacio Zuloaga e com o escultor dálmata Ivan Mestrovic, que produziu um excelente busto do pintor catalão. Consolidava-se, assim, a extraordinária internacionalização da figura de Anglada.

¹⁸ ANGLADA-CAMARASA — *O tango da coroa* (1910). Palma de Maiorca, Fundação La Caixa.

¹⁹ ANGLADA-CAMARASA — *Valencia* (c. 1910). Palma de Maiorca, Fundação La Caixa.

²⁰ ANGLADA-CAMARASA — *A gata rosa* (c. 1911). Conservado até data recente no The Toledo Museum of Art, Ohio.

²¹ ANGLADA-CAMARASA — *Sonia de Klamery jogado* (c. 1913). Madrid, Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia.

²² ANGLADA-CAMARASA — *Sevilhana* (c. 1911-1912). Buenos Aires, Museu Nacional de Belas-Artes.

²³ ANGLADA-CAMARASA — *Sibila* (c. 1913). Palma de Maiorca, Fundação La Caixa.

Os quase vinte anos de permanência em Paris são uma contribuição pessoal para o pós-impressionismo mais audaz, com certas derivações expressionistas e uma utilização muito pessoal da plasticidade de temas populares ciganos, valencianos e também catalães e aragoneses.

Em 1914, pouco antes de eclodir a Primeira Guerra Mundial, regressou de França, recuperou a nacionalidade espanhola — pois tinha adquirido a francesa —, e instalou-se em Maiorca, ilha pela qual já tinha viajado em mais de uma ocasião, induzido pelo arquiteto Antoni Gaudí. Ali fixa residência, no Port de Pollença, com uma paradisíaca vista do mar.

Anglada virou-se não só para as paisagens da ilha de Maiorca, mas também para os artistas autóctones mais interessantes, como o pintor Antoni Gelabert. À ilha fez chegar um notável grupo de alunos sul-americanos — os mexicanos Roberto Montenegro e Jorge Enciso e vários argentinos como Tito Cittadini, Roberto Ramaugé, Gregorio López Naguil, Rodolfo Franco, Adán Diehl... — que fariam parte do núcleo do que seria conhecido como a Escola Pollencina. Com ele também estiveram o famoso escritor argentino Ricardo Güiraldes e sua mulher Adelina del Carril, de quem Anglada fez um complexo retrato.

Entre 1915 e 1919, privado pela guerra de continuar com as exposições europeias, organizou quatro importantes exposições em Barcelona, Madrid, Buenos Aires e Bilbao. A exposição de Madrid, em 1916, teve lugar depois de uma petição por escrito — que ainda hoje se conserva —, assinada por grandes nomes da intelectualidade ativa na cidade (Galdós, Azorín, Marañón, Pérez de Ayala, os Baroja, Benavente, Gómez de la Serna, Valle-Inclán, Unamuno, Ortega y Gasset, Martínez Sierra...), talvez o maior número dos intelectuais da denominada «Geração de 98», incluindo ainda vários artistas plásticos e músicos.

Madrid descobriu então o pintor, mas a exposição foi muito discutida. Mais tarde, foram a Argentina — onde tinha muitos discípulos — e o País Basco que se interessaram por Anglada. Na grande exposição de Bilbao, em 1919 — símbolo de uma singular exposição oficial de arte —, o político catalão Francesc Cambó teve um papel especial, obtendo a solidariedade dos intelectuais, então hegemónicos, da Scuola Romana del Pirineo.

Apesar de estar mais perto da órbita republicana, Anglada tinha uma boa relação com Cambó, líder da Liga Regionalista catalã, que foi o seu advogado nos trâmites da recuperação da nacionalidade espanhola — como também, tempos depois, foi advogado do bailarino Nijinsky no seu pleito contra Diaghilev —, e que acabou por reunir uma boa coleção de pinturas de Anglada.

A sua residência em Maiorca propiciou uma nova temática na sua pintura: a paisagem luminosa da ilha, tratada sem o naturalismo das suas paisagens catalãs

de juventude, mas com o mesmo decorativismo exuberante patente na sua obra parisiense (*Ametllers en flor*²⁴ e *Els lledoners de Boquer*²⁵), e os temas submarinos, verdadeiros poemas sinfónicos de cor (*Gruta no fundo do mar*²⁶), que pintava depois de equipar um barco com um fundo de vidro que lhe permitia observar os aspetos subaquáticos da costa. Nos anos trinta introduz um tema quase novo na sua pintura: as flores.

Contudo, a sua obra na Europa de entre guerras foi superada pelas vanguardas, movimento que abriu a porta a uma nova etapa em que encontrou os seus melhores êxitos nos Estados Unidos — então dominados por gostos mais estáveis que os da Europa —, onde foi reverenciado e expôs constantemente.

O colecionismo foi parte importante do mundo de Anglada, não se limitando à indumentária popular hispânica mas também incluindo a oriental e a sul-americana, ao mesmo tempo que o seu gosto também se abria para a estampa japonesa e para o móvel do Extremo Oriente, sem dúvida seguindo o caminho aberto ao Paris de fim de século, entre outros, pelo promotor Samuel Bing. Algumas das peças das coleções de Anglada influíram claramente nos motivos plásticos utilizados pelo artista em diversas das suas exuberantes composições pictóricas.

Em 1925, o pintor relaciona-se com o ensaísta inglês Stanley Hutchinson Harris, que publica um artigo sobre ele, em 1926, na revista «The Studio» de Londres, e que em 1929 editaria também na capital britânica uma ampla monografia sobre o pintor, considerada o primeiro grande livro aparecido sobre o artista.

Foram os anos em que o pintor encontrou um novo mercado entusiasta, dantes inesperado, nos países anglo-saxónicos, não só na Grã-Bretanha mas também nos Estados Unidos, onde, apoiado pelo Carnegie Institute de Pittsburgh e pelos esforços do seu diretor Homer St. Gaudens e pela sua tenaz representante em Espanha Margaret Palmer, organizou anualmente exposições da sua obra, encaixadas nas grandes coletivas itinerantes que esta entidade ou outra patrocinaram, entre 1924 e 1934, a Pittsburgh, Washington, New York, Chicago, Des Moines, Los Angeles, Dallas, Filadélfia, San Diego, St. Louis, Boston, Cleveland, Providence, etc.

Não é de estranhar, portanto, que celebridades anglo-saxónicas, como a atriz e cantora de teatro, cinema e opereta Gertrude Lawrence, então mítica, se fizessem retratar por Anglada, que ao mesmo tempo também retratava catalães famosos, como o violinista Francesc Costa, com quem manteria uma amizade duradoura. E em todos estes anos, apesar de nunca para lá ter viajado, a sua obra continuava a ser exposta, reiteradamente, na Argentina.

²⁴ ANGLADA-CAMARASA — *Ametllers en flor* (c. 1917). Barcelona, col. Cambó-Guardans.

²⁵ ANGLADA-CAMARASA — *Els lledoners de Boquer* (c. 1918). Barcelona, Museu Nacional de Arte da Catalunha.

²⁶ ANGLADA-CAMARASA — *Gruta no fundo do mar* (c. 1927-1928). Oviedo, Museu de Belas-Artes das Astúrias, Fundo Masaveu.

Novas aparições importantes tiveram lugar em Barcelona (Exposição Internacional de 1929), Londres (1930, em paralelo com o aparecimento da monografia já citada sobre o pintor) e ainda Liverpool.

A Guerra Civil de 1936-1939 surpreendeu-o em Barcelona, quando tinha patente uma exposição individual na galeria de arte *La Pinacoteca*. Maiorca cai nas mãos dos franquistas. Tendo em conta o prestígio do pintor, que por seu lado era republicano e mação, a Generalitat da Catalunha permitiu que ele se instalasse no Mosteiro de Montserrat, então fechado ao culto e vazio de monges.

A peculiar orografia daquela montanha deu-lhe uma nova e fecunda temática, muito de acordo com o seu complexo decorativismo, e pintou uma extraordinária série de paisagens (*Arbres vora el monestir de Montserrat, Jardim dos Monges*²⁷, que constitui a sua última contribuição artística plenamente pessoal. Nunca chegou a plasmar o seu projeto, longo tempo acariciado, de realizar um óleo de grandes dimensões, centrado nos desastres da guerra, durante a qual perdeu um filho, fruto do seu casamento (1931) com a sua sobrinha-neta Beatriz Huelin Rocamora, terceira das suas uniões conhecidas.

Anglada residiu no Mosteiro até janeiro de 1939, quando as tropas de Franco já ocupavam a Catalunha. Passando para França, instalou-se em Pougues-les-Eaux, cidade termal próxima de Nevers, entre 1940 e 1947. Durante este período, apesar das limitações de toda a ordem em que vivia, ainda expôs em Paris (1942, Galeria Charpentier), Buenos Aires e Barcelona (1947). No exílio francês, retomou a temática anterior, ainda que as adversidades da Segunda Guerra Mundial e a sua já adiantada idade acabassem por o desligar definitivamente da linha mais viva da arte internacional contemporânea.

A Guerra Civil e o exílio, durante o qual teve de suportar as consequências de uma guerra de envergadura ainda superior, como as da Segunda Guerra Mundial, afastaram Anglada da intensa vida social que tinha tido a muitos níveis em Paris e depois no mundo inglês e americano.

Reintegrado no seu país em 1947, residiu um tempo em Barcelona enquanto se reconstruía a sua casa de Maiorca, que tinha sofrido as consequências da guerra. Anglada pinta de novo a sua ilha de adoção, realizando ainda algumas exposições importantes em Barcelona (sobretudo as de 1948, 1952 e 1955), Palma de Maiorca, Pittsburgh (1950), Buenos Aires (1955), e expôs — pela primeira vez, já que antes sempre se tinha negado a participar em exposições oficiais espanholas — na Exposição Nacional de Belas-Artes de Madrid, em 1954 (fora de concurso), onde até Franco o foi saudar, apesar do seu passado de exilado, sendo-lhe atribuídas

²⁷ ANGLADA-CAMARASA — *Arbres vora el monestir de Montserrat, Jardim dos Monges* (1938 [?]). Paris, Consulado de Espanha.

várias honras oficiais (Grande Cruz de Afonso X o Sábio, Académico de Honra de San Fernando, Prémio Juan March) pelo novo regime espanhol, que nele viu uma boa oportunidade para disfarçar nos meios culturais a sua pouca credibilidade.

Apesar da sua senescência, algumas obras desta época ainda conservam um notável vigor (*Estreito de Boquer depois da chuva*²⁸), até que um acidente e a idade o obrigaram a deixar os pincéis em 1953. Em 7 de julho de 1959 morreu na localidade de Port de Pollença.

Depois da sua morte, a casa de Port de Pollença converteu-se, em 1967 e durante uns anos, no Museu Anglada-Camarasa. Em 1988, a Fundação La Caixa comprou boa parte dos fundos deste museu e instalou uma nutrida coleção Anglada-Camarasa, aberta ao público, no antigo Grande Hotel de Palma de Maiorca, edifício modernista do arquiteto catalão Domènech i Montaner.

Convém dizer que Hermen Anglada foi um pintor catalão atípico, de acordo com muitos pontos de vista. Para começar, sendo catalão, pouco tempo viveu na Catalunha. Diga-se mesmo que o tempo que aqui viveu foi normalmente fora de Barcelona, na sua cidade natal, em especial a Vilanova i la Geltrú e Arbúcies, na infância e primeira juventude, e em Montserrat na sua maturidade.

Barcelona, portanto, não teve um especial papel no desenvolvimento vital e profissional de Anglada-Camarasa. Normalmente, a sua carreira desenvolveu-se longe, em Paris, desde os 23 aos 43 anos. Em Maiorca passou boa parte do resto da sua vida, exceto os três anos da Guerra Civil, passados na Catalunha, e os nove anos seguintes, em que esteve exilado em França.

Outra grande diferença entre Anglada e a maioria dos pintores catalães importantes do seu tempo é que enquanto muitos pertenciam à órbita do catalanismo, Anglada era mais relacionado com o republicanismo. O seu amigo de juventude Pere J. Llorc, redator de «La Publicidad» e confidente epistolar de Anglada na etapa escura inicial do pintor em Paris, teve seguramente muito a ver com a adoção por parte do artista desta tendência, não se sabe se muito ou pouco intensa. Isso também o destacava, porque entre uma coisa e mesmo outras, Anglada era visto na Catalunha como uma figura admirada mas um pouco distante. Em definitivo, na Catalunha, Anglada-Camarasa era um artista diferente.

Para fazermos uma ideia visível da relação de Anglada com o seu país de origem só falta dizer que era um «barcelonês» que quando vinha a Barcelona, apesar de aí ter família, costumava hospedar-se num hotel.

Anglada-Camarasa constitui uma página própria da arte europeia do seu tempo. Os seus quase 20 anos em Paris são uma contribuição pessoal para o

²⁸ ANGLADA-CAMARASA — *Estreito de Boquer depois da chuva* (c. 1948-1950). Madrid, Real Academia de San Fernando.

pós-impressionismo mais audaz e uma utilização muito criativa da plasticidade de temas folclóricos ciganos, valencianos e, em menor grau, também catalães (*Vendedor de galos*²⁹) e aragoneses, numa simbiose popularismo-modernidade muito na linha então seguida pelos artistas russos mais inquietos, com vários dos quais Anglada teve fecundos contactos, como Wassily Kandinsky, Serge Diaghilev e Maxim Gorky, que admiravam a sua obra, ou com Vserold Meyerhold, que em 1912 montou uma obra cénica, em São Petersburgo, baseada no óleo de grandes dimensões *Los enamorados de Jaca*³⁰, sem que o pintor tivesse conhecimento, até meses mais tarde, quando por fim os dois criadores entraram em contacto pessoal em Paris.

O Anglada de Paris, fascinado por certas manifestações vibrantes da arte popular, que ele via como fontes de inspiração genuínas, começou a colecionar a indumentária folclórica, especialmente a valenciana. A utilização do folclore não como fator pitoresco, mas como despertador da criatividade, tendo por base a pureza e o contraste das cores e a originalidade autêntica das formas, é um processo criativo que era seguido também por parte importante dos criadores da modernidade russa, com a qual Anglada relacionava especialmente, o mesmo sucedendo com os jovens artistas catalães protegidos por Anglada em Paris, como o pintor Miquel Viladrich ou o escultor Julio Antonio.

Por outro lado, os músicos, catalães como ele, como Isaac Albèñiz e Enric Granados, também foram inspirados pelo folclore hispânico. Granados compunha com frequência as suas obras para canto sobre letras de um antigo colega de escola de Anglada, Fernando Periquet. Precisamente obras de Granados, cantadas pela sua discípula Conxita Badia, acompanhada ao piano pelo mesmo compositor, foram interpretadas na abertura da magna exposição Anglada-Camarasa no Palácio das Belas-Artes de Barcelona, na primavera de 1915.

A música sempre esteve presente na vida de Anglada, de maneira direta ou indireta. Quando adquiriu umas terras por volta de 1930, em Maiorca, perto de Pollença, comprou-as a Miquel Capllonch, extraordinário pianista e excelente compositor, formado em Berlim, que viveu cerca de 30 anos na Alemanha, onde foi amigo de Clara Wieck, a viúva de Robert Schumann, e de Anton Rubinstein, ao mesmo tempo que foi também maestro de outro músico homónimo, o pianista Arthur Rubinstein.

O manifesto culto de Anglada-Camarasa pelos valores do decorativismo mais extremado — para ele, o adjetivo decorativo longe de ser desagradável era enriquecedor — traduzia-se, depois da sua instalação em Maiorca, numa postura independente e orgulhosamente isolada, que vai suprir a perda do seu protagonismo

²⁹ ANGLADA-CAMARASA — *Vendedor de galos* (1904). Oviedo, Museu de Belas-Artes das Astúrias, Fundo Masaveu.

³⁰ ANGLADA-CAMARASA — *Los enamorados de Jaca* (c. 1910). Barcelona, Diputació.

em Paris, que sofreu após a guerra, com uma veneração marcada pelo seu trabalho e sua figura então gerada nos Estados Unidos.

A figura de Anglada é refratária a qualquer tentativa de dar à sua pintura filiação nacional. Sempre individual, a sua obra, de espírito orientalizante, deve muito ao ambiente do Paris pós-impressionista, mas é enriquecida constantemente pelas contribuições pessoais que, somadas, dão como resultado uma arte «tão belamente enfebrejada antes de morrer», como disse maliciosamente Eugeni d'Ors em 1915, que Anglada no entanto continuaria criando e enriquecendo até ao fim, alheio já aos vaivéns das modas.

Comentários e reproduções da sua obra apareceram nas páginas da imprensa artística de muitos países, patrocinadas por críticos de arte internacionais, como Élie Faure, Vittorio Pica, Hans Rosenhagen ou Louis Vauxcelles. Bem poucos pintores mundiais tiveram uma difusão tão intensa e conhecida como a que conseguiu Anglada-Camarasa. Isso deu ocasião a que aparecessem artistas de todos os quadrantes que acusaram a influência do pintor catalão. Entre eles, um dos futuros grandes revolucionários da pintura de *avant-garde*, Wassily Kandinsky, a quem a crítica detetou o influxo d'Anglada já em 1902, que na realidade teve na sua juventude momentos de influência confessada de Anglada, e não só na Alemanha, mas mesmo na Bienal de Veneza.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (1916) — *Articulos sobre Anglada-Camarasa*. «Athenea», Agosto, Madrid.
- ____ (1981) — *Anglada Camarasa*. Barcelona: Centre Cultural de la Caixa de Pensions.
- ____ (1993) — *Anglada-Camarasa al Gran Hotel. Redescobrir una època*. Palma: Fundació «La Caixa» Illes Balears.
- ____ (2002) — *Anglada-Camarasa [1871-1959]*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- ANGLADA-CAMARASA. *Arabesco y seducción*. Málaga: Museo Carmen Thyssen, 2012.
- BEAUPUY, Anne de; GAY, Claude; TOP, Damien (2004) — *René de Castéra (1873-1955). Un compositeur landais au cœur de la Musique française*. Paris: Séguier.
- BUCKLE, Richard (1979) — *Diaguilev*. Londres: [W&N]. Versión castellana de Ediciones Siruela. Madrid: [s.n.], 1991.
- CANYAMERES, Ferran (1980) — *Carlos Baca-Flor*. Barcelona: Agut editor.
- CATÀLEG de l'exposició *El món d'Anglada camarasa*. Barcelona-Palma: Caixaforum, 2006.
- CATÁLOGO *Anglada Camarasa. Exposición homenaje*. Buenos Aires: Institución Cultural Española, 1955.
- CATÁLOGO de la *Exposición-Homenaje H. Anglada Camarasa*. Barcelona: Real Círculo Artístico, 1955.
- ERSKINE, Steuart (1930) — *Modern Masters at Barcelona IV: D. Hermenegildo Anglada-Camarasa*. «Apollo», vol. 12, n.º 67. Londres: Apollo Magazine, p. 33-37.
- FONTBONA, Francesc (1993) — *Anglada-Camarasa a Montserrat*. Manresa: Fundació Caixa de Manresa.

- ____ (1994) — *El París d'Anglada-Camarasa*. Madrid: Generalitat de Catalunya-Delegació a Madrid.
- ____ (2002a) — *Anglada-Camarasa cosmopolita y solitario*. «Descubrir el Arte», n.º 36, Febrero. Madrid: Editorial Arlanza, p. 14-18.
- ____ (2002b) — *Anglada-Camarasa torna a Montserrat*. «Serra d'Or», n.º 510, Junio. Montserrat: Abadia de Montserrat, p. 42-44 [474-476].
- ____ (2002c) — *La fama de Anglada-Camarasa*, en *Anglada-Camarasa [1871-1959]*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, p. 12-27, 68-255.
- ____ (2006a) — *Hermen Anglada-Camarasa*. Madrid: Fundación Mapfre.
- ____ (2006b) — *Anglada-Camarasa. Dibujos. Catálogo razonado*. Barcelona: Editorial Mediterrània.
- ____ (2013) — *La clientela internacional de Anglada-Camarasa*. In SOCIAS, Immaculada; GKOZGKOU, Dimitra, eds. — *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón: Ediciones Trea, p. 125-136.
- ____ (2015) — *Anglada-Camarasa i Formentor*. In GÜELL, Mònica, dir. — *Les Illes Balears: Literatura, llengua, història, arts. Actes du VI^e Congrès International de l'Association Française des Catalanistes (Université Paris-Sorbonne, 4-5 octobre 2013)*. Canet de Rosselló: Trabucaire, p. 116-124.
- ____ (2017) — *Hermen Anglada-Camarasa, col·leccionista de pintura i dibuix*. In BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi, eds. (2017) — *Agents del mercat artístic i col·leccionistes. Nous estudis sobre el patrimoni artístic de Catalunya als segles XIX i XX*. Bellaterra: Memoria Artium, p. 13-29.
- FONTBONA, Francesc; MIRALLES, F. (1981) — *Anglada-Camarasa*. Barcelona: La Polígrafa.
- FRANCÉS, J. (1916) — *El arte de Anglada, su significación, sus consecuencias, su peligro*. Madrid: Imp. A. Alcoy.
- GOZALBO, A. (1911) — *Hermen Anglada y Camarasa*. «Athinae», n.º 31, Marzo. Buenos Aires: [s.n.].
- GÜIRALDES, R. (1924) — *Hermen Anglada Camarasa*. «Proa», I, 2. Buenos Aires, [s.n.], p. 3-9.
- HARRIS, S. Hutchinson (1926) — *Hermenegildo Anglada Camarasa*. «The Studio», 394, 15 Enero, p. 3-10.
- ____ (1929) — *The Art of H. Anglada Camarasa. A Study in Modern Art*. Londres: The Leicester Galleries.
- ____ (1930) — *El arte de H. Anglada Camarasa*. Palma de Mallorca: Galerías Costa.
- LEBLOND, M. A. (1909) — *Peintres de races*. Bruselas: G. Van Oest.
- MARCEL, H. (1909) — *Hermen Anglada*. «Gazette des Beaux Arts», ano 51, 1^{er} semestre. Paris: [s.n.], p. 106-117.
- MAYANS, G. Fuster (1958) — *Anglada Camarasa*. Palma de Mallorca: Atlante.
- MIRALLES, F.; SANJUÁN, Charo (2003) — *Anglada-Camarasa y Argentina*. Sabadell: Ausa.
- MIRALLES, F.; SANJUÁN, R. (1997) — *Anglada-Camarasa en la Argentina*. In *V Jornades d'Estudis Catalano-Americans. Maig 1993*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- MONNERET DE VILLARD, U. (1908) — *Anglada*. «Vita d'Arte», vol. I (2), Febrero, p. 80-97.
- OWEN LUBLIN, C. (1917) — *Hermen Anglada of Spain, a Spanish Genius Little Known in America*. «Town and Country», Febrero.
- PARDO FALCÓN, José Maria; ORTEGA, Pilar; TERRASA, Fina (2002) — *Antoni Gelabert. Pintor i dibuixant (Palma 1877 — Dejà 1932)*. Palma de Mallorca: Fundació «Sa Nostra».
- PERIQUET, F. (1909) — *El pintor Anglada Camarasa*. «Hojas Selectas», año VIII. Barcelona: [Salvat], p. 564-568.
- PICA, V. (1912) — *Hermen Anglada y Camarasa*. «Kunst für Alle», 1, Febrero, p. 196-209.
- PLA, Josep (1930) — *Vida de Manolo contada per ell mateix*. Barcelona: Catalònia, p. 124.

- THOMPSON, W. (1914) — *The Art of the Spaniard Anglada*. «The Fine Arts», XXXI, 3. Chicago: [s.n.], p. 420-432.
- TORREL BORDERIOUX, F. (1976) — *Anglada Camarasa en París*. «Estudios Pro Arte», 6, Abril-Junio.
- VILLALONGA CABEZA DE VACA, María (2015) — *Anglada-Camarasa. Desde el Simbolismo a la Abstracción*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana Vervuert.
- VOLKOV, Nicilai (1929) — *Meyerhold*. Moscou: [s.n.], p. 287.
- WEISS, Peg (1979) — *Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years*. Princeton: Princeton University Press.
- XÈNIUS (1915) — *La gràcia i el pecat del pintor Anglada*. «La Veu de Catalunya», año 25, Mayo, Barcelona: [s.n.].

AMADEO EXPOSTO 100 ANOS DEPOIS

RAQUEL HENRIQUES DA SILVA*

NOTA PRÉVIA

A passagem a texto da conferência proferida no Congresso Internacional Amadeo de Souza Cardoso, organizado pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto no Museu Nacional de Soares dos Reis, utiliza o artigo *Celebrar Amadeo*, que publiquei no catálogo da exposição *Amadeo de Souza-Cardoso 2016-1916*, de que fui co-comissária com Marta Soares.

INTRÓITO

[...] Paris-New York 1908-1968 (1977) manifesta um interesse precoce pela história das exposições, antes da emergência de um grande número de publicações académicas dedicadas a este assunto. Mostra que a história da arte não pode ser separada da história das exposições, acontecendo o mesmo com a história das instituições. Assim, o estudo de exposições não é um acto isolado mas um elemento de uma narrativa que combina aproximações diacrónicas e sincrónicas.

As dificuldades com que os curadores se deparam conduzem à reflexão sobre diferentes modos de evocar exposições. Há soluções baseadas na reconstrução, na

* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Instituto de História da Arte. Universidade Nova de Lisboa.
raquelhs10@gmail.com.

*evocação, na interpretação — sinais de uma nova prática que implica não apenas documentar o passado mas reescrever a história, repensar o passado recente e analisar as suas relações com o presente*¹.

Esta longa citação visa evocar a importância que as exposições adquiriram na elaboração da História da Arte. Trata-se de uma mutação substantiva porque, até ao final dos anos de 1970, as exposições eram marcadas pela efemeridade de que ficavam, com mais importância do que elas, os catálogos. Ao historiador interessavam os autores e as obras, a documentação sobre uns e outros, as interpretações mais ou menos desenvolvidas, mas muito pouco o lugar e o modo como tinham estado expostos esses autores e essas obras².

Por isso, a não ser excepcionalmente, para mais de metade do século XX, são escassos os registos fotográficos e praticamente ausente a reflexão sobre os modos de expor. Ou seja, a exposição era entendida como um veículo que nos conduzia ao essencial e que não tinha mais importância do que qualquer outro veículo: não era nem lugar de partida nem lugar de chegada.

A exposição *Paris-New York 1908-1968*, que Mariana R. Teixeira cita na epígrafe deste texto, inaugurou o Centro Georges Pompidou em 1977, comissariada pelo seu director Pontus Hultén, e terá sido uma das primeiras que evocaram e recriaram exposições marcantes na afirmação das vanguardas artísticas. Não se trata de uma atitude nostálgica ou de reconstrução da história mas da convicção que, para entendermos profundamente alguns acontecimentos, a exposição abre um campo de reflexão essencial: estabelece inesperadas articulações entre obras e artistas, manifesta o interesse que provocaram ou não na época, revela descontinuidades entre obras e catálogos, pode indiciar alterações posteriores em determinada obra, feitas ou não pelo seu autor etc., etc.

Sendo um instrumento essencial para o trabalho do historiador da arte, a história das exposições é central também para a museologia e mesmo para a história dos museus. Permite perceber recursos técnicos ou a falta deles, a modernização ou desactualização de processos; documenta inovações, vitórias e fracassos, abre a reflexão sobre as alterações nos modos de ver que passaram pela acumulação e sobreposição até ao despojamento radical sintetizado no «cubo branco»³. Este é um tema que me interessa em várias vertentes, de um ponto de vista académico (contexto em que acompanhei e acompanho algumas teses de doutoramento, como a da Mariana

¹ *Vd.* TEIXEIRA, 2016: 197-210.

² Como sempre há excepções. *Vd.* HASKELL, 2000, que valoriza a importância das exposições de arte nos séculos XVII e XVIII.

³ Cito o conceito consagrado por O'DOHERTY, 1999.

R. Teixeira), e de um ponto de vista investigativo (que subjaz, por exemplo, ao n.º 8, 2011, da «Revista de História da Arte», designado *Museus e Investigação*⁴).

Em relação ao sonho (que foi possível concretizar) de recriar, por evocação, as duas exposições de Amadeo de Souza Cardoso, apresentadas no Porto e em Lisboa em 1917, a intenção inicial era tão-só uma homenagem ao mais importante artista vanguardista português cuja carreira foi quebrada por inesperada morte precoce. No entanto, assim que começámos a investigar (especialmente Marta Soares, que foi a alma e o corpo deste projecto), percebemos que a exposição foi mais importante do que inicialmente pensávamos, sob diversos pontos de vista.

Neste texto não vou analisar os contributos relevantes que a Exposição trouxe em relação ao estudo da obra de Amadeo, ou ao dos lugares em que foi apresentada, ou seja, o Jardim Passos Manuel no Porto, e a Liga Naval em Lisboa. Nos dois campos, houve acréscimo de conhecimento, mercê das investigações realizadas, como manifestam os vários artigos que integram o Catálogo. Sucintamente, vou deter-me no tópico central da minha própria reflexão: Amadeo curador de si mesmo.

PRONÚNCIOS DE UMA VOCAÇÃO MUSEOGRÁFICA: A FALHADA EXPOSIÇÃO DE SONIA DELAUNAY EM LISBOA

Antes da vinda, infelizmente definitiva, para Portugal, em 1914, no contexto da Primeira Guerra Mundial, Amadeo expôs com regularidade, a partir de 1911, primeiro em Paris (*Salon des Indépendants* e *Salon d'Automne*), depois em Berlim (Primeiro Salão de Outono Alemão), em Nova Iorque, Chicago e Boston (integrado no célebre *Armory Show*, 1913, organizado pelo seu amigo Walter Pach), e finalmente em Londres (*London Salon of the Allied Artist's Association*). Assim, o artista construiu o seu reconhecimento internacional, único na arte portuguesa de então. Este percurso exigiu-lhe permanente esforço, relacionamentos intensos, opções determinadas. Na verdade, à excepção da selecção das obras para o *Armory Show* (em que as opções de Pach terão sido relevantes), Amadeo foi o gestor da sua própria carreira, anunciada com a publicação em Paris, em 1912, do álbum *XX Dessins*, para o qual conquistou alguma recepção crítica de qualidade⁵.

No entanto, não encontramos, na ampla e preciosa correspondência de Amadeo, referências à materialidade destas exposições, nomeadamente em relação à selecção de obras e seu envio, e depois reenvio. Parece que, para Amadeo, a exposição era

⁴ SILVA, 2011.

⁵ Ver informação circunstanciada em FREITAS *et al.*, 2007: 149 e segs. A propósito da edição do álbum *XX Dessins*, escreveu Helena de Freitas: «O Álbum *XX Dessins*, prefaciado por Jérôme Doucet, representou a concretização da imagem de marca que Amadeo desejara para se apresentar no meio artístico, verdadeiro portfolio *avant la lettre* de que ele fez a meticolosa promoção» (cf. FREITAS, 2016a: 19).

então o veículo transparente acima referido, transportando as obras do *atelier* para a possibilidade da sua recepção por parte da crítica e dos coleccionadores.

Durante o ano de 1915, e grande parte de 1916, a correspondência com os Delaunay⁶, sediados em Vila do Conde, também por causa da Guerra, permite verificar o grande empenho com que Amadeo se associa não só ao complexo projecto das *Expositions Mouvantes*, delineado por Robert Delaunay⁷, mas também a um desejo expositivo comum, em relação a projectos conjuntos para Oslo e Estocolmo e, sobretudo, Barcelona. Fracassados uns e outros, Amadeo empenhar-se-á em apoiar a intenção de uma exposição de Sonia Delaunay em Lisboa em que participariam também Almada Negreiros, Eduardo Vianna e ele próprio.

É a propósito deste desejado evento que, talvez pela primeira vez, Amadeo manifesta uma visão global da materialidade de uma exposição, manifestando também inesperada actualização. À partida, considera que era preciso cuidar da *accrochage*, ou seja, do modo de dispor os quadros nas paredes, pelo que, embora com sacrifício pessoal, se dispõe a vir a Lisboa para garantir a qualidade da montagem. Previne também Sonia que a questão da comunicação nos jornais (o que ele designa por *reclame*) é fundamental e deve ser preparada desde o primeiro momento. Finalmente, aconselha o modo de realizar o transporte das obras de modo expedito e barato⁸.

Não conheço, pelo menos na arte portuguesa de então, nenhum caso idêntico. Confirma-se o carácter *faber* que todos os historiadores têm admirado em Amadeo, mas também a capacidade de gestão e programação de um evento tão complexo como uma exposição. E convém não esquecer que, para trás, Amadeo (que partira para Paris em 1906, ainda incerto quanto ao rumo a percorrer) tinha menos de uma década de vida artística continuada. O impulso visceral para concretizar a exposição tinha um objectivo radicalmente enunciado:

[...] *A exposição de Lisboa, é preciso que seja muito boa, para desmontar os «pompriers» pérfidos que se apoderam de tudo. O momento será cada vez menos bom; já não há liberdade de acção, travam-vos oficialmente por tudo e por nada. Portanto, há que expor sem demora⁹.*

No vocabulário da época os *pompriers* eram os pintores académicos que pintavam segundo receituários técnicos e temáticos. Seriam «pérfidos» porque dominavam o mercado, a imprensa, o coleccionismo. Em plena Guerra, que ensurdecia a Europa, Amadeo lança o grito da guerra das vanguardas...

⁶ Cf. FERREIRA, 1981.

⁷ Desenvolvo e contextualizo o projecto das *Expositions Mouvantes* em SILVA, 2016: 23-24.

⁸ FERREIRA, 1981: 129-131.

⁹ FERREIRA, 1981: 131.

AMADEO COMISSÁRIO DE SI MESMO

Em finais de 1916, Amadeo compreendeu que os projectos expositivos com os Delaunay nunca se concretizariam. Sem qualquer hesitação, resolve então avançar sozinho: será expositor único e moverá todas as diligências indispensáveis e desejáveis. Conta essencialmente consigo próprio, mas movimenta, na envolvência, os meios, os conhecimentos e o entusiasmo da família próxima: o pai que paga as despesas (minuciosamente anotadas), o tio que o ajudará a encontrar os espaços certos, tanto no Porto como em Lisboa, o irmão que o terá ajudado no transporte dos quadros para o Porto e no seu armazenamento na Camisaria Confiança. Ou seja, as exposições de Amadeo são uma empresa familiar, com aspectos que lembram a promoção da venda de vinho de Manhufe em que o pai estava então ocupado. Este facto confronta a apreciação historiográfica habitual, montando, como uma espécie de lenda, o grande isolamento dos artistas vanguardistas. Neste caso, há uma família tradicional e conservadora que apoia uma acção inaudita que visava confrontar os «*pompieri péfidos*» alguns dos quais eram amigos do seu dedicado tio Chico.

A investigação realizada não esclarece todas as etapas da concretização das exposições mas é suficiente para nos permitir tirar algumas conclusões:

- Em relação à *accrochage*, Amadeo utiliza o critério habitual na época: preenche quase integralmente o espaço disponível porque o seu objectivo é mostrar a extensão e diversidade da sua obra. No caso de Lisboa, o espaço mais apertado da Liga Naval, condu-lo a usar também mesas onde terá disposto livros, o álbum *XX Dessins* e talvez mesmo algumas obras.
- Não sabemos a ordem por que dispôs as obras, mas sabemos que se preocupou para que pudessem ser bem vistas e fruídas. Daí o enorme entusiasmo com que utiliza a «luz eléctrica» na exposição do Porto¹⁰.
- As obras apresentadas foram acompanhadas de catálogo, enumerando todas as expostas. Semanas antes, editara no Porto, mas em francês, o álbum *Amadeo de Souza Cardoso 12 Reproductions*, reproduzindo doze obras que, à excepção de duas, uma pintura e um desenho¹¹, integraram as exposições do Porto e de Lisboa¹². Na última página, são listadas as *Œuvres de Amadeo de Souza Cardoso* e as cidades em que realizou exposições, conteúdos que estão também presentes na meia folha solta que integrava o álbum, com uma

¹⁰ Descreve, a Pach, o Jardim Passos Manuel: «[um] salão que pertence a um grande café-cinema-jardim de verão», «aberto de dia e noite» e que possuía «uma muito bela iluminação eléctrica».

¹¹ Trata-se do n.º 11, *Procession Corpus Christi*, e n.º 12, *Cavalgade, Retour de chasse*.

¹² O álbum só reproduz, como não podia deixar de ser, obras que estavam no *atelier* de Manhufe. Na carta a Walter Pach, cujo objectivo fundamental é agradecer-lhe a possibilidade de uma exposição em Nova Iorque no início de 1917, refere que, além das obras que envie de Portugal, há outras «no *atelier* de Paris».

imagem gráfica eficaz, centrada na composição de três rectângulos diversamente orientados e montados com a repetição do seu nome ou parte dele.

No precioso inventário, garantido pela listagem de 114 obras no *Catálogo*, Amadeo deu especial importância aos títulos das suas pinturas mais recentes que constituem surpreendentes poemas visuais. Deste modo, confronta os hábitos de fruição numa exposição, acentuando, com as designações, a estranheza provocada pela própria pintura, com a evidente intenção (plenamente concretizada) de causar escândalo. O caso mais extremo é o do n.º 78:

78 Arabesco dynamico REAL
 ocre rouge café
 Rouge
 cantante
 ZIG ZAG couraceiro
 bandolin
 ➔➔ Vibrações metálicas
 (Esplendor mecano-geometrico)

Mas o aspecto mais extraordinário da curadoria de si próprio prende-se com a energia com que consegue impor e comunicar as exposições. No Porto, tal acontece através dos numerosos artigos nos jornais onde se confrontam (com violência, entusiasmo ou surpresa, também com humor) os que defendem o artista e a sua inusitada pintura e os que os atacam, especialmente focados na própria pintura.

Em Lisboa, esse confronto através dos jornais não teve a mesma intensidade, mas o resultado foi incomparavelmente mais anunciador de futuro. Tendo certamente menos visitantes na Liga Naval do que no Jardim Passos Manuel (facto determinado pela muito diferente acessibilidade pública de um e outro), Amadeo teve O visitante que interessava: José de Almada Negreiros que finalmente conhecia e que se apaixonou pelo que via, compreendendo, sem qualquer hesitação, o corte radical que aquela pintura significava. Por isso, talvez em conjunto com o próprio Amadeo, escreveu o folheto *Exposição de Amadeo de Souza Cardoso*, o mais belo e mais importante texto de crítica de arte de Portugal na primeira metade do século XX.

Desse fulgurante encontro nasceram também projectos conjuntos que se traduziram na edição, com *design* gráfico de Amadeo, de *K4 O Quadrado Azul*, obra de citação incontornável em qualquer estudo sobre a Geração de *Orpheu*. E, embora disso não tenhamos provas, pode admitir-se que a fulgurância das pinturas finais de Amadeo, realizadas certamente em 1917, depois do encerramento da exposição de

Lisboa, muito deve à possibilidade de poder reflectir sobre uma parte apreciável da obra já realizada.

Ainda assim, o projecto expositivo de Amadeo ficou incompleto. Na verdade, a exposição, depois de Porto e Lisboa, deveria rumar a Paris, como claramente ele afirma em carta a Walter Pach, depois do encerramento da exposição no Porto:

*Já fechei esta exposição e enviei os quadros para Lisboa onde a vou renovar e depois enviá-la-ei para Paris comigo também. Tudo deve lá estar na primeira quinzena de Janeiro ou talvez antes*¹³.

REFLEXÃO FINAL

A investigação realizada não resolveu todos os problemas levantados pelo projecto curatorial de Marta Soares e de mim mesma. Não há fotografias de nenhuma das exposições, certamente porque Amadeo não se fez acompanhar, nem no Porto nem em Lisboa, pela sua excelente máquina fotográfica com que realizou algumas fotografias memoráveis¹⁴. Por isso, como já foi referido, não foi possível recriar as suas opções de *accrochage*, o que seria fundamental para perceber o seu entendimento sobre a grande diversidade técnica, estética e temática do exposto.

Há outra questão que me merece uma reflexão inconclusiva. Apesar do impacto gerado pela exposição, à excepção (maravilhosa!) de Almada Negreiros, nenhum outro artista seu contemporâneo, nomeadamente os que o conheciam de Paris e que estavam então no Porto ou arredores (como Diogo de Macedo, Armando Basto e Eduardo Vianna), interveio no debate gerado nos jornais do Porto. Para lá de aspectos anedóticos, o conjunto integral das críticas publicadas (actualizado, sobre pesquisas anteriores, por Marta Soares) foi, na verdade, o primeiro grande debate sobre as rupturas da contemporaneidade em pintura, a partir de obras concretas, que todos podiam contemplar, embora em situação de negação e estranheza absoluta.

Será que os modernistas portugueses — que, em Paris, terão visto as exposições em que Amadeo participou e onde estavam Picasso, Braque, Matisse ou Delaunay — também não compreenderam nem Amadeo nem Almada, tal como a maioria dos que escreveram nos jornais?

Na minha opinião, esta questão é relevante, quando avaliamos a produção daqueles e de outros artistas. Nenhum deles, apesar do interesse e da diversidade das suas obras, se aproximou da radicalidade de Amadeo. O que quer dizer que, até pelo menos aos anos de 1930, nenhuma outra exposição realizada em Portugal

¹³ Cf. FREITAS *et al.*, 2007: 246-247.

¹⁴ Cf. FREITAS *et al.*, 2007: 221-222.

voltou a propor a contemporaneidade como um corte radical e propositivo com as heranças plásticas e culturais. Por isso, ele pôde convictamente dizer da sua exposição, em qualquer das duas versões: «falou-se dela em todo o lado, ainda se fala e continuar-se-á a falar — é a primeira exposição de pintura moderna em Portugal — portanto não é de espantar»¹⁵.

EPÍLOGO

[...] *A definição mais satisfatória de curadoria veio do escritor J. G. Ballard. Dizia-me ele que o curador era uma espécie de fazedor de ligações*¹⁶.

Amadeo curador de si mesmo, nas excepcionais exposições que organizou em 1916, no Porto e em Lisboa, cumpre integralmente a missão que Hans Ulrich Obrist (um dos mais famosos curadores do final do século XX e que se mantém activo) adscrive à missão do curador. Ele foi um «fazedor de ligações» entre a vanguarda e os públicos, entre a arte e a sua comunicação, entre ele próprio, pintor de Paris, e o genial Almada Negreiros que nunca estivera senão em Lisboa, entre o lugar íntimo que lhe foi Manhufe e as dinâmicas das cidades, entre a obra que já realizara e aquela que nasceu da sua dinâmica contemplação, finalmente entre ele e nós: através desse acto intensamente performativo, ele permitiu-nos continuar a estudar a absoluta polissemia de uma obra interrompida.

A valia absoluta do que realizara e se preparava ainda para realizar, nesses anos marcados pela loucura da Guerra, conduz-me, para terminar a citar mais uma vez Obrist, segundo a fonte antes referida:

Sempre acreditei que o poder é da arte. Recordamos a arte dos grandes artistas. Acho fantástico relacionar Goya com o que se está a passar na Síria.

Não nos recordamos de presidentes, de reis, de políticos, homens de negócios mas lembramo-nos de Goya. O poder está apenas na arte. Foi sempre assim e nunca mudou.

Carcavelos, 26 de Setembro 2017

¹⁵ Cf. FREITAS *et al.*, 2007: 243.

¹⁶ Hans Ulrich Obrist, entrevista a Valdemar Cruz, Jornal «Expresso. A revista Expresso» (Dez. 2016), p. 22.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (2016) — *Amadeo de Souza-Cardoso, Porto – Lisboa, 2016-1916*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/Blue Book.
- DUFRÊNE, Bernadette; GLICENSTEIN, Jérôme, eds. (2016) — *Histoire(s) d'exposition(s)/Exhibitions' stories*. Paris: Hermann Éditeurs.
- FERREIRA, Paulo (1981) — *Correspondance de quatre artistes portugais: Almada Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna avec Robert et Sonia Delaunay*. Paris: PUF.
- FREITAS, Maria Helena de et al. (2007) — *Amadeo de Souza-Cardoso: Catálogo Raisoné: Fotobiografia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- FREITAS, Maria Helena de, coord. (2016a) — *Amadeo de Souza Cardoso*. Paris: Grand Palais.
- ____ (2016b) — *Le saut du Lapin*. In FREITAS, Maria Helena de, coord. — *Amadeo de Souza Cardoso*. Paris: Grand Palais.
- HASKELL, Francis (2000) — *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. London: Yale University Press.
- O'DOHERTY, Brian (1999) — *Inside the White Cube*. Oakland: University of California Press.
- SILVA, Raquel Henriques da, ed. (2011) — «Revista de História da Arte: Museus e Investigação», n.º 8. Lisboa: Instituto de História da Arte. Disponível em <<https://institutedehistoriadaarte.wordpress.com/publications/rha/>>.
- SILVA, Raquel Henriques da (2016) — *Celebrar Amadeo 1916-2016*. In AA. VV. — *Amadeo de Souza-Cardoso, 2016-1916. Porto – Lisboa*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/Blue Book, p. 23-24.
- TEIXEIRA, Mariana Roquette (2016) — *History of exhibitions on display: «Paris-New York» (1977) and the beginnings of a new practice*. In DUFRÊNE, Bernadette; GLICENSTEIN, Jérôme, eds. — *Histoire(s) d'exposition(s)/Exhibitions' stories*. Paris: Hermann Éditeurs, p. 197-210.

A PINTURA ENTRE O CINEMATÓGRAFO E A COLEÇÃO OCEANOGRÁFICA: A RECEPÇÃO E OS CONTEXTOS DA EXPOSIÇÃO DE AMADEO DE SOUZA CARDOSO EM 1916

MARTA SOARES*

O título deste congresso evoca o título do catálogo da exposição de Amadeo no Porto, em 1916 — *Exposição de Pintura/(Abstracionismo)*. O catálogo da exposição em Lisboa era praticamente idêntico — uma listagem de títulos, sem medidas e preços — daí o meu entendimento desta exposição como o mesmo corpo, itinerante, sujeito a variações da montagem¹ e da recepção impostas pelos diferentes espaços. Há apenas diferenças mínimas nos catálogos: o título *Abstracionismo* é apagado; o desenho *Sarilho de Poço* (até ao momento não identificado) não consta, na Liga Naval; *A ascensão do quadro verde* passa a intitular-se *A ascensão do quadrado verde e a mulher do violino*, em Lisboa.

José-Augusto França tem vindo a questionar a adequação do título *Abstracionismo* às obras expostas no Porto². Como podemos falar de pintura abstracta quando a maioria das obras expostas tinha (e tem) referentes identificáveis, ainda em territórios da representação? Muitos são homens (cabeças sombrias de loucos, homens mecanizados, máscaras garridas da série cabeça oceano), naturezas-mortas

* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. malmeidalsoares@gmail.com.

¹ 114 obras num amplo salão de festas no Porto contrastando com 113 obras instaladas na sala de leitura da Liga Naval, onde Amadeo terá sido obrigado a concentrar muito as obras, num período em que as práticas de montagem ainda se caracterizavam por um maior recurso às sobreposições (cf. SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1916) — [Carta] 1916 Dez. 4 [a] tio Chico *apud* PAMPLONA, 1983: 69. A carta foi recentemente transcrita em AA. VV., 2016: 300.

² FRANÇA, 1966: 118.

com frutos e instrumentos musicais, paisagens e casas na paisagem, bonecas e peças de artesanato. Tendo em conta que Amadeo revela familiarização com experiências abstractas em 1913, aquando da sua participação no *Erster deutscher Herbstsalon* (1.º Salão de Outono Alemão), descarto a ideia de uma escolha aleatória e desinformada. O sufixo leva-me a encarar o uso do *Abstracionismo* como provocação aos movimentos colectivos de vanguarda e/ou forma de despertar a curiosidade dos visitantes.

Este título dá-nos outro problema. Se nos lembrarmos da célebre forma como Amadeo, durante a exposição na Liga Naval, recusa a pertença a uma escola³, a sua apresentação como pintor abstraccionista torna-se contraditória. Por um lado, Amadeo insinua uma pertença ao abstraccionismo, por outro lado, demarca-se dos movimentos de vanguarda. Esta contradição agudiza-se quando o pintor se empenha na divulgação do futurismo, dispondo manifestos futuristas à leitura dos visitantes. Amadeo oscila, assim, entre uma contextualização mínima dos movimentos de vanguarda do meio parisiense que foram relevantes para a sua formação e a afirmação da sua individualidade. Ao organizar uma exposição individual, o pintor acentua o desejo de autonomia artística.

Suspeitando que a dinâmica de cada espaço expositivo terá determinado, em grande medida, a recepção da exposição de 1916, delinearão-se orientações fundamentais para a investigação no âmbito da exposição *Amadeo de Souza-Cardoso/Porto Lisboa/2016 – 1916*. Contámos com as preciosas colaborações de Sónia Moura, que investigou o Jardim Passos Manuel⁴, e de Fernando David e Silva, que prepara uma tese de doutoramento sobre a Liga Naval Portuguesa⁵. Ana Paula Machado e Elisa Soares, comissárias executivas da exposição, resgataram aspectos do meio artístico do Porto contemporâneos da exposição de Amadeo⁶, Raquel Henriques da Silva repensou Amadeo enquanto comissário de si próprio⁷ e eu reavalei a interacção de Amadeo com a imprensa e a recepção, baseando-me nas mencionadas colaborações de Sónia Moura e de Fernando David e Silva, nos recortes de imprensa da exposição de 1916 e num enquadramento mais vasto de reacções à pintura modernista⁸.

Situado na área actualmente ocupada pelo Coliseu do Porto, o Jardim Passos Manuel orientava-se especialmente para o entretenimento e atraía multidões da

³ ALMEIDA, 1916.

⁴ MOURA, 2016: 87-111.

⁵ DAVID E SILVA, 2016: 145-163.

⁶ MACHADO & SOARES, 2016: 113-145.

⁷ SILVA, 2016b: 11-42.

⁸ SOARES, 2016: 45-85.

burguesia portuense. Inaugurou-se em 1908 com um cinematógrafo, a sua principal atracção, e foi ganhando novos edifícios ao longo da década de 1910, como o Salão de Festas onde Amadeo de Souza Cardoso viria a expor. Na programação do Jardim Passos Manuel, incluíam-se espectáculos de variedades, concertos no interior e no exterior, cinema, exposições.

Tem vindo a ser amplamente divulgada a recepção negativa e violenta da exposição de Amadeo no Porto, sobretudo a agressão física de um visitante que perseguiu o pintor na rua e as histórias de visitantes que terão cuspidos nas obras⁹. Na correspondência, Amadeo regista um número excepcional de visitantes — entre 25 000 e 30 000, de 1 a 12 de Novembro de 1916, estimativa dada em função do número de catálogos distribuídos¹⁰. Estes dados elucidam-se agora, conhecendo a dinâmica cultural do Jardim Passos Manuel. Não me parece que apenas esteja em causa uma mobilização portuense para ver a polémica exposição de Amadeo. Essa concentração é produto do próprio espaço expositivo, massificado devido à oferta lúdica, e capaz de dar uma extraordinária visibilidade a Amadeo, que introduziu, com a sua pintura, um contraste muito próximo de uma conhecida frase de Walter Benjamin:

*A reprodução técnica da obra de arte transforma a relação das massas com a arte. Uma relação o mais retrógrada possível, por exemplo diante de um Picasso, pode transformar-se na mais progressista, por exemplo diante de um Chaplin*¹¹.

Em Novembro de 1916, o Jardim Passos Manuel foi palco destas recepções díspares que caracterizaram o modernismo — o aplauso generalizado das massas ao cinema a conviver com o ataque à pintura vanguardista. Os frequentadores assíduos do Jardim Passos Manuel terão esbarrado com um colorido salão de festas, chocados com a pintura de Amadeo. Instalada a polémica na imprensa e na comunidade, os visitantes amontoavam-se, curiosos, e Amadeo teve de fechar as portas a uma multidão que ainda queria entrar¹².

Apesar de tudo, se consultarmos recortes de imprensa da exposição (arquivados, na maioria, por Amadeo), desmonta-se a ideia de uma recepção predominantemente negativa. É inegável que houve ataques¹³ e paródias¹⁴, mas também se escreveram

⁹ História que circulou na memória da família Sousa Cardoso (cf. DAMÁSIO, 2016: 345).

¹⁰ Cf. SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1916) — [Carta] 1916 Nov. 11 [a] José Pacheco; SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1916) — [Carta] 1916 Nov. [a] Walter Pach *apud* AA. VV., 2016: 295, 296-297.

¹¹ BENJAMIN, 2006: 230.

¹² SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1916) — [Carta] 1916 Nov. 18 [a] tio Chico (cf. DAMÁSIO, 2016: 349).

¹³ Cf. DAMÁSIO, 2016: 346; SILVA, 2016.

¹⁴ Refiro-me a um poema publicado no «Jornal de Notícias» e à paródia na escola médica (cf. *Gazetilha Futurista*, 1916: 1 *apud* AA. VV., 2016: 277). Sobre a paródia na escola médica, leia-se DAMÁSIO, 2016: 347.

críticas matizadas, repudiando as tendências futuristas e reconhecendo o talento de Amadeo como colorista¹⁵. Em rigor, a maior percentagem da cobertura mediática é positiva. Em 17 recortes de imprensa, apenas se destacam 2 claramente negativos publicados n'«A Montanha», jornal republicano que divulgava diariamente a programação do Jardim Passos Manuel. Em Lisboa, verifica-se a mesma situação — em 25 recortes, apenas 4 são predominantemente negativos. Note-se, aliás, que Amadeo teve o apoio de jornais de peso que ainda sobrevivem: no Porto, o «Jornal de Notícias», em Lisboa, o «Diário de Notícias», que acompanhou a exposição na Liga Naval em todas as suas fases — inauguração, venda de obras, prolongamento e encerramento.

Graças ao extraordinário acolhimento de Almada Negreiros e do grupo do *Orpheu*, a recepção da exposição em Lisboa pende para o pólo positivo. Mais uma vez considero que é sobretudo o ambiente do espaço — neste caso, a Liga Naval Portuguesa — que pesa nesta recepção da exposição, na medida em que os jornais «A Nação» e «Diário Nacional», que publicam vários artigos sobre a exposição estavam muito próximos de membros da Liga Naval. Em 21 recortes de imprensa, apenas 3 (publicados n'«A Opinião» e n'«A Ordem») são predominantemente negativos.

Na correspondência, Amadeo distinguiu o tipo de públicos de cada espaço — mais elitista, na Liga Naval, e popular, no Jardim Passos Manuel¹⁶. A Liga Naval Portuguesa, sediada no Palácio Calhariz-Palmela¹⁷ na altura da exposição de Amadeo, tinha permanentemente exposta a colecção oceanográfica de D. Carlos I e era frequentada por um público aristocrático, por artistas, nomeadamente Almada, Santa-Rita, os compositores Luís de Freitas Branco e Ruy Coelho, bem como outras figuras conotadas com a reacção monárquica à I República¹⁸.

Equaciono também a contaminação do meio da Liga Naval nos discursos de Almada Negreiros e na interacção de Amadeo de Souza Cardoso com a imprensa. Quando Almada posiciona a exposição de Amadeo acima da descoberta do caminho marítimo para a Índia, parece insinuar uma provocação ao ciclo de conferências em torno de Vasco da Gama programado pela Liga Naval em 1916¹⁹. Amadeo, por seu turno, desdobra-se em alusões que seriam caras a membros da Liga Naval — o

¹⁵ ARADE, 1916: 2 *apud* AA. VV., 2016: 279.

¹⁶ SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1916) — [Carta] 1916 Dez. 4 [a] tio Chico *apud* AA. VV., 2016: 300.

¹⁷ O Palácio não foi demolido, mas sofreu profundas alterações devido às adaptações para acolher a Caixa Geral de Depósitos. Actualmente, é sede da Fidelidade Seguros.

¹⁸ Sobre a origem da Liga Naval, leia-se DAVID E SILVA, 2016: 149-152.

¹⁹ NEGREIROS, 2006: 17-20. Neste ponto, aproximo-me da interpretação de DAMÁSIO, 2016: 357-358.

sonho de uma exposição a bordo de um transatlântico²⁰, o fascínio por submarinos²¹ e comentários sobre a actividade portuária de Lisboa²².

Posto isto, considero que a recepção das exposições de Amadeo de Souza Cardoso em 1916 depende menos de contingências regionais do Porto ou de Lisboa do que da dinâmica cultural específica do Jardim Passos Manuel e da Liga Naval de Lisboa. Em última análise, é justamente em diálogo com a actividade desses espaços que interagem Amadeo, na promoção da sua obra, e Almada Negreiros, enquanto receptor da exposição. Nos dois casos, sublinho que emergem vários níveis da recepção: aquela veiculada pela memória, tendencialmente negativa; a registada nos recortes de imprensa, bem mais positiva e matizada do que a historiografia da arte portuguesa tem vindo a pintar; e a laudatória, cristalizada no manifesto de Almada Negreiros.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (2016) — *Amadeo de Souza-Cardoso, Porto – Lisboa, 2016-1916*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/Blue Book.
- ALMEIDA, João Moreira de (1916) — *Uma exposição Original. Impressionista, Cubista, Futurista, Abstraccionista? De tudo um pouco*. «O Dia» (4 Dez. 1916), p. 1. In AA. VV. (2016) — *Amadeo de Souza-Cardoso, Porto – Lisboa, 2016-1916*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/Blue Book, p. 280-281.
- GAZETILHA *Futurista* (1916). «Jornal de Notícias» (5 Nov. 1916), p. 1. In AA. VV. (2016) — *Amadeo de Souza-Cardoso, Porto – Lisboa, 2016-1916*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/Blue Book
- ARADE, Maria (2016) — *O Futurismo e a exposição de Amadeu de Sousa Cardoso no Porto*. «A Lucta» (17 Nov. 1916), p. 2. In AA. VV. (2016) — *Amadeo de Souza-Cardoso, Porto – Lisboa, 2016-1916*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/Blue Book, p. 279.
- BENJAMIN, Walter (2006) — *A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica*. In *A Modernidade*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DAMÁSIO, Luís Pimenta de Castro (2016) — *A Galeria de Amadeo – Vida Pintada. Subsídios biográficos*, vol. I. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.

²⁰ «Se a guerra não houvesse estalado, teria eu conseguido, graças à valiosa ajuda material de um americano, realizar um dos meus sonhos: fazer uma exposição dos meus quadros a bordo de um grande transatlântico — na viagem de ida e na de regresso» (ALMEIDA, 1916: 1 *apud* AA. VV., 2016: 281).

²¹ «O meu amigo nunca reparou [...] na beleza extraordinária dum submarino alemão? U- 35! //O U é uma criação extraordinária. É onomatopeico. Uuuuu! É perfeitamente submarino. // Depois dá, pelo seu feito, o movimento de mergulho e de imersão e a sua [parte?] concava dá todo o abismo do mar» (cf. FONSECA, 1916 *apud* AA. VV., 2016: 285).

²² «E o que pensa v. ex.^a de Lisboa? [...] — Oh! Lisboa! É sem duvida uma cidade interessante, mas apesar de ser um porto de primeira grandeza, falta-lhe o tráfego comercial, que é a grande beleza dos portos de mar. Não tem o movimento de cais que têm os próprios pequenos portos franceses, como Brest por exemplo» (FONSECA, 1916 *apud* AA. VV., 2016: 286).

- DAVID E SILVA, Fernando (2016) — *A Liga Naval Portuguesa. Mar, política e cultura entre dois regimes*. In AA. VV. (2016) — *Amadeo de Souza-Cardoso, Porto – Lisboa, 2016-1916*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/Blue Book, p. 145-163.
- FONSECA, João Fortunato de Sousa (1916) — *O Futurismo em Lisboa. Falando com Amadeu de Sousa Cardoso*. «Jornal de Coimbra» (21 Dez. 1916). In AA. VV. (2016) — *Amadeo de Souza-Cardoso, Porto – Lisboa, 2016-1916*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/Blue Book.
- FRANÇA, José-Augusto (1966) — *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força, & Almada, o português sem mestre*. Venda Nova: Bertrand.
- MACHADO, Ana Paula; SOARES, Elisa (2016) — *Porto 1916*. In AA. VV. (2016) — *Amadeo de Souza-Cardoso, Porto – Lisboa, 2016-1916*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/Blue Book, p. 113-145.
- MOURA, Sónia (2016) — *Jardim Passos Manuel: O grão que fez floresta*. In AA. VV. (2016) — *Amadeo de Souza-Cardoso, Porto – Lisboa, 2016-1916*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/Blue Book, p. 87-111.
- NEGREIROS, José de Almada (2006) — *Exposição / Amadeo de Souza-Cardoso / Liga Naval de Lisboa*. In *Manifestos e conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 17-20.
- PAMPLONA, Fernando de (1983) — *Chave da Pintura de Amadeo: As ideias estéticas de Souza Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.ª Editores.
- SILVA, Germano (2016a) — *A agressão a Amadeo de Souza-Cardoso*. «Visão» (12 Nov. 2016). Disponível em <<http://visao.sapo.pt/opiniao/historias-portuenses/2016-11-12-A-agressao-a-Amadeo-de-Souza-Cardoso>>. [Consulta realizada em 29/07/2017].
- SILVA, Raquel Henriques da (2016b) — *Celebrar Amadeo. 1916-2016*. In AA. VV. (2016) — *Amadeo de Souza-Cardoso, Porto – Lisboa, 2016-1916*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/Blue Book, p. 11-42.
- SOARES, Marta (2016) — *A pintura entre o cinematógrafo e a colecção oceanográfica: a exposição de Amadeo de Souza-Cardoso no Jardim Passos Manuel e na Liga Naval Portuguesa*. In AA. VV. (2016) — *Amadeo de Souza-Cardoso, Porto – Lisboa, 2016-1916*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/Blue Book, p. 5-85.

TUDO PALPITA E VIVE NO SEU PRÓPRIO ESPAÇO COM AMADEO DE SOUZÁ CARDOSO

MARIA J. MELO*
MÁRCIA VILARIGUES**
VANESSA OTERO***

Amadeo de Souza Cardoso promoveu, com profissionalismo e modernidade, as duas únicas exposições monográficas realizadas em vida sua; «expôs-se através do que hoje designamos como trabalho (e atitude) curatorial»¹, nas palavras de Raquel Henriques da Silva. Essa atitude curatorial reflecte-se nas múltiplas entrevistas e visitas guiadas que organizou, acessíveis agora no Anexo n.º 1, «Recortes de imprensa», do catálogo *Amadeo de Souza-Cardoso: 2016-1916. Porto-Lisboa*². As palavras de Amadeo, seleccionadas e transcritas pela imprensa da época, são aqui usadas para uma nova leitura dos resultados da investigação sistemática aos materiais e técnicas do artista. Investigação que iniciámos quando da edição do *Catálogo Raisonné*, no seio de uma equipa coordenada por Helena de Freitas³.

As palavras do artista são deixadas tal como reportadas na imprensa, com grafia actualizada, sendo a entrevista conduzida por Maria João Melo. O trabalho de investigação que lhe serve de suporte é apresentado em caixa.

* Departamento de Conservação e Restauro & LAQV-Requimte, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. mjm@fct.unl.pt.

** Departamento de Conservação e Restauro & VICARTE, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. mgv@fct.unl.pt.

*** Departamento de Conservação e Restauro & LAQV-Requimte, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. van_otero@campus.fct.unl.pt.

¹ SILVA, 2016: 13.

² *Recortes de imprensa*, 2016: 275-287; SOARES, 2016: 45-85.

³ MELO *et al.*, 2008: 81-104; FREITAS *et al.*, 2008: 11-15.

NOVA — A forma como usa a cor e os materiais da cor são uma das linhas de investigação mais estimulantes do Departamento de Conservação e Restauro da NOVA, e estamos gratas por esta oportunidade de o ouvir falar sobre a sua arte e técnica.

Amadeo — Estou encantado com esta conversa, pois estes assuntos sempre me interessaram muitíssimo, e fora do *métier*, são raros os interlocutores curiosos destes saberes; procurei *technica* depois de adquirir uma larga erudição, subindo sem os seguir aos mestres primitivos para aproveitar os fundamentos mais puros da arte e a técnica maravilhosa⁴. Desejei criar uma nova forma, uma nova arte. Para isso procurei as cores maravilhosas que nos trouxe a química moderna⁵. Em Paris era simples adquirir materiais de grande qualidade como os das firmas Lefranc, Bourgeois e ainda da companhia inglesa Winsor & Newton (Ver Caixa 1: A Paleta de Amadeo).

Caixa 1: A Paleta de Amadeo

A paleta de Amadeo é a paleta do moderno século XX, distinguindo-se «pelo uso de cores vibrantes e brilhantes para capturar a verdade do momento e a sua impressão»⁶.

A cor é na altura fabricada por firmas especializadas em materiais para artista, que vão surgir pela primeira vez como indústrias no século XIX. Exemplos de marcas que Amadeo utilizou são *Lefranc*, *Bourgeois* e *Winsor & Newton*, as duas primeiras francesas e a última inglesa. Estas marcas, das mais prestigiadas na época e que se mantiveram até aos dias de hoje, expressam uma combinação perfeita entre ciência e arte no século XIX.

Desde o início, os fundadores da Winsor & Newton reconheceram que a era da Química tinha chegado, obrigando-os a abandonar processos antigos em favor dos métodos mais rigorosos oferecidos pela experimentação da ciência moderna. Já no catálogo de c. 1870 publicitavam que as vantagens desta abordagem «foram evidentes na produção de cores muito diferentes das dos restantes fabricantes de cores. As cores antigas foram melhoradas e novas foram introduzidas»⁷.

A família de Amadeo guardou alguns dos materiais do artista, nomeadamente uma das suas paletas, ainda com tintas aplicadas, e tubos de tinta. Também o Museu Calouste Gulbenkian conserva uma paleta, e uma caixa de tintas que serve simultaneamente de paleta e suporte para cartões, muito prática para pintar ao ar livre. A análise destes materiais com técnicas espectroscópicas permitiu-nos desvendar a paleta molecular do artista que aqui deixamos ao leitor⁸.

⁴ *Recortes de imprensa*, 2016: 285, 2.ª coluna.

⁵ *Recortes de imprensa*, 2016: 285, 3.ª coluna.

⁶ GAGE, 1993: 223.

⁷ *Catálogo da Winsor & Newton*, c. 1870, p. 2-3.

⁸ MELO *et al.*, 2008; MONTAGNER, 2015.



NOVA — O «refazer» das suas duas exposições, «sobre o corpo de tantas pinturas que continuam a emocionar-nos»⁹, tem sido um sucesso junto do público. Celebrou-se o centenário das suas exposições na sede da Liga Naval Portuguesa e no salão de festas do Jardim Passos Manuel.

Amadeo — É gratificante saber desse reconhecimento geral, em 2016. Quando da minha exposição na sede da Liga Naval Portuguesa, em 1916, houve quem a descrevesse como «sala de leitura agora iluminada pelas côres berrantes dos seus

⁹ SILVA, 2016: 14.

quadros bizarros!»¹⁰. No salão de festas do Jardim Passos Manuel, a exposição foi também considerada por alguns de «bizarra». Mas, houve também quem escrevesse que «o colorido vivaz, estudante de alacridade, fere-nos a retina; o imprevisto das interpretações e os requintes da técnica, detêm-nos»¹¹. Antecipei essa primeira impressão de estranheza, junto do público; por isso, programei tão meticulosamente as duas exposições e procurei, nas entrevistas que dei e nas visitas guiadas, ajudar os especialistas e o público a penetrar na essência dos meus quadros¹².

Caixa 2: A Técnica de Amadeo

Os exames de superfície como radiografia e fotografia de infravermelho mostraram uma realização das obras *alla prima*, de uma vez só¹³. Da sua técnica destacamos a falta de sobreposições, a quase ausência de correcções e a utilização de pinceladas que definem as formas em vez de as preencherem; o desenho subjacente praticamente ausente, limitado a alguns traços orientadores. Este tipo de construção, juntamente com o recurso a manchas de cor, sem gradações subtis de claro-escuro, também são visíveis nas últimas obras. Nestas últimas pinturas, as manchas de cores, aplicadas em justaposição e muito saturadas, tocam os extremos do espaço colorimétrico¹⁴. Esta análise das coordenadas cromáticas traduz em números as palavras que Rui Mário Gonçalves usou para descrever a *Entrada*: «a grande força desta pintura vem da conjugação do máximo de energia das formas com o máximo da energia das cores»¹⁵.

A observação das superfícies pictóricas através do estereomicroscópio permite uma melhor apreciação da pincelada do artista, e da textura acentuada e expressiva que criou. A sua técnica, revela uma obra previamente imaginada; os efeitos da luz por absorção e reflexão nestas superfícies produzem efeitos cromáticos fortes criando uma sensação de movimento e energia.

Fotografias, como a da maquete conservada no espólio Amadeo na Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian (Fig. 2), são testemunho do estudo e planeamento das obras pelo artista, que resultavam numa ausência de sobreposição de cada mancha de cor e entre as formas que definem a composição (Fig. 2).

NOVA — Os nossos estudos mostram, como então salientado por Louis Vauxcelles, que a sua «técnica é segura e firme». Acrescentando ainda este que «os valores nem sempre justos, são estranhamente doseados...»¹⁶ (Ver Caixa 2: A técnica de Amadeo). Como comentaria esta última afirmação?

¹⁰ *Recortes de imprensa*, 2016: 281, 4.ª coluna.

¹¹ *Recortes de imprensa*, 2016: 278, 1.ª coluna.

¹² *Recortes de imprensa*, 2016: 286, 1.ª coluna.

¹³ MELO *et al.*, 2008.

¹⁴ MONTAGNER, 2015; MONTAGNER *et al.*, 2017.

¹⁵ GONÇALVES, 2006.

¹⁶ *Recortes de imprensa*, 2016: 276, 3.ª coluna.



Fig. 2. Exames de superfície da obra 92P209: à esquerda, fotografia luz visível, ao centro, radiografia digital. À direita, fotografia conservada no espólio Amadeo na Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian (cota ASC 09/16); nesta maquete são visíveis muitos elementos que aparecem tanto na pintura *Entrada* como em *BRUT*.

Amadeo — Ansiava por libertar-me dos velhos preconceitos, reatando a tradição, mas de forma a evoluir, buscando nos antigos os grandes segredos do *métier*¹⁷. Não imaginem que eu inventei os processos de técnica de que me sirvo. Não. Eu estou até actualmente estudando a técnica maravilhosa dos antigos frades pintores, que adaptada à química moderna, se pode usar hoje¹⁸.

Não entendo o que o Louis Vauxcelles deseja vincar com «os valores nem sempre justos, são estranhamente doseados...». Acredito que é necessário glorificar todas as formas de originalidade; e revoltar-se contra as tiranias das palavras harmonia e bom gosto¹⁹.

NOVA — Talvez Louis Vauxcelles esteja a antecipar o seu génio; a forma como usa a cor é de um artista não só extraordinariamente talentoso, virtuoso, como genial. Como nasceram os seus processos de Arte?

Amadeo — A minha técnica é como todas as outras. Tenho várias maneiras, como seja o óleo, o guache, a cera, etc. Acontece mesmo por vezes que uso mais de uma maneira num mesmo quadro, assim como pinto vários quadros simultaneamente, visto me ser completamente impossível trabalhar num só quadro. Mas, terei de confessar que pintar a óleo é o meu meio de eleição²⁰.

¹⁷ *Recortes de imprensa*, 2016: 281, 2.ª coluna.

¹⁸ *Recortes de imprensa*, 2016: 285, 3.ª coluna.

¹⁹ *Recortes de imprensa*, 2016: 281, 1.ª coluna.

²⁰ «[...] j'aime mieux l'huile, c'est plus dans mon tempérament [...]» *apud* FERREIRA, 1972: 133.

O pintor descreve, por meio de tintas, o movimento, o som, a febre da luta e o rumor da canção, com vigor, quase com delírio²¹. Por isso escolhi, por exemplo, as cores do cádmio, os seus amarelos e laranjas, que são maravilhosas, e o verde esmeralda, que nem sequer se encontra nos verdes profusos do Greco, e que os antigos não conheciam²². Repito, são cores que a química moderna criou (Ver Caixas 1 e 2).

NOVA — Na altura, houve quem escrevesse que «a sua estética vem colocá-lo em linha de combate face a face com os tradicionalistas»²³...

Amadeo — ... sim, sim. A nossa arte é uma explosão²⁴, em que o movimento e a luz destroem a matéria opaca nos corpos²⁵. A nossa arte não deve recuar, como não deve recuar a nossa imaginação sem limites²⁶. Tudo o que tenho feito é diferente do precedente e sempre mais perfeito²⁷ (Ver Caixa 3: Os materiais inéditos).

Caixa 3: Os materiais inéditos, «tudo que se move, que se agita, que nos impressiona, é belo»

Nas obras *BRUT*, *Entrada* e *Coty*, Amadeo experimenta o uso de materiais inéditos (Fig. 3), seja para criar novas texturas, como no caso de areia (esferas de quartzo) em mistura com a tinta, seja para criar uma nova superfície como no caso do uso de espelhos e de vidro²⁸. Os vidros são deixados transparentes ou pintados, como em *Coty*, onde Amadeo pinta a silhueta da garrafa do perfume e a palavra COTY. Ainda em *Coty* aparecem ganchos de cabelo e um colar à volta do pescoço da figura estilizada. 29,2% da área do quadro é ocupada por materiais «não-clássicos»²⁹. Por fim, nesta última fase passam a fazer parte da paleta novas cores: o dourado e o prateado obtidos com purpurinas de zinco com cobre e zinco com alumínio, respectivamente. Novo é também o uso do branco de zinco em substituição do branco de chumbo em *BRUT* e *Entrada*, este tema é discutido na Caixa 4. Em geral, os vidros e os espelhos encontram-se em boas condições, excluindo o espelho que aparece oxidado no canto inferior direito da obra *Entrada*. Um dos vidros pintados de azul na obra *Coty* apresenta destacamento da tinta. O vidro de dimensão maior, onde é representada a garrafa de perfume, é delimitado por uma massa amarelada, tipo massa de vidraceiro, de carbonato de cálcio e gesso onde foram

²¹ *Recortes de imprensa*, 2016: 286, 2.ª coluna.

²² *Recortes de imprensa*, 2016: 285, 3.ª coluna.

²³ *Recortes de imprensa*, 2016: 278, 3.ª coluna.

²⁴ *Recortes de imprensa*, 2016: 285, 4.ª coluna.

²⁵ *Recortes de imprensa*, 2016: 281, 1.ª coluna.

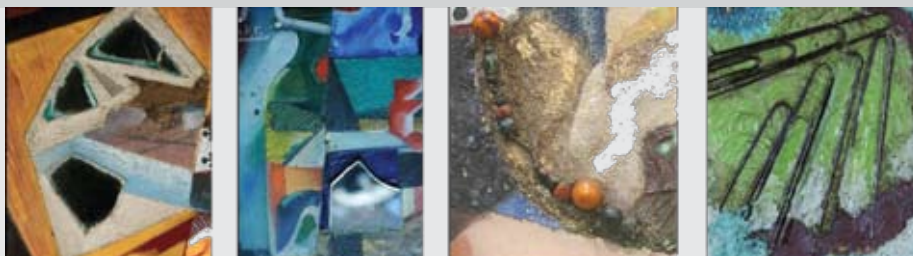
²⁶ *Recortes de imprensa*, 2016: 285, 3.ª coluna.

²⁷ *Recortes de imprensa*, 2016: 285, 3.ª coluna.

²⁸ Rui Mário Gonçalves atribui ao uso dos espelhos presentes na pintura *Coty* duas funções, a primeira ligada à «impossibilidade da pintura de reproduzir visualmente uma superfície espelhada» e a segunda à «criação de um espaço virtual, para além ou para além do plano da tela [...] também a uma vontade de subverter a posição de voyeur: o observador que acaba por se observar a si próprio», como nos três espelhos ao lado da cabeça feminina.

²⁹ MONTAGNER, 2015.

encontrados vestígios de purpurina dourada de zinco e cobre, que podem sugerir o douramento original da massa. Estes materiais representam enormes desafios à conservação: se os desejarmos preservar como originais.



Espelhos

Vidros

Colar

Ganchos

Fig. 3. Detalhes da pintura *Coty*, onde é visível a utilização de materiais do dia-a-dia como espelhos, colar e ganchos de cabelo.

NOVA — Pensamos que quando destas exposições, já estava a preparar um novo salto; em linguagem química-física, escreveríamos um salto quântico. Com *BRUT*, *Coty* e *Entrada* introduz alguns materiais que levantam grandes desafios à sua preservação, na sua forma original; materiais do quotidiano, como vidros, espelhos, colar de contas, caixa de fósforos e fósforos, bem como a experimentação nas texturas, usando areia e amido; nos «novos» brilhos, através da aplicação de «purpurinas», por exemplo (Ver Caixa 3).

Amadeo — Quis trazer para a minha obra a beleza da modernidade. Nós trazimos e sentimos como belezas idênticas os perfumes, os sons, as visões da natureza ou as fantasias sem limite do nosso cérebro. Tudo que se move, que se agita, que nos impressiona, é belo. O perfume acre do automóvel, o cheiro da engrenagem, o ruído dum motor, duma taberna de marinheiros, o bulício de guindaste de um grande porto de mar, tudo é belo, tudo merece reprodução pictural. Foi isso que desejei criar com estas obras de 1917. E quis trazer esse bulício, dinamismo, força, com os vidros, espelhos, fósforos: aquilo que ontem era natureza morta é hoje matéria viva, que palpita nestas obras³⁰. Os brilhos das purpurinas, as texturas criadas com o quartzo, criam objectos em movimento que se deformam em vibrações precipitadas no espaço que percorrem (Ver Caixa 3).

NOVA — Novo é também o uso do branco de zinco em substituição do branco de chumbo em *BRUT* e *Entrada*; o uso deste branco de zinco, em substituição do seu «clássico» branco de chumbo, surpreendeu-nos³¹. O que o levou a esta escolha? (Ver o novo branco de zinco, Caixa 4).

³⁰ *Recortes de imprensa*, 2016: 285, 4.ª coluna.

³¹ MONTAGNER, 2015; CAMPOS, 2010.

Amadeo — Experimentei essas tintas brancas modernas, fascinado pelo seu brilho único; imagine, as vibrações nocturnas dos arsenais sob as violentas luzes eléctricas³². O que se deve fixar na tela não é apenas o instante fixo do dinamismo universal, mas sim a própria sensação dinâmica³³.

Caixa 4: O uso de branco de zinco e os desafios à sua conservação

Em *BRUT* e *Entrada*, destaca-se o uso extenso de branco de zinco, um pigmento utilizado apenas pontualmente pelo artista em obras anteriores, e que nos traz apreensão a nível da sua estabilidade e conservação; o branco de zinco aparece como branco e em mistura com outras cores, especialmente azuis, amarelos e vermelhos.

Na Fig. 4, através da fluorescência do óxido de zinco sob luz ultravioleta, vemos o uso de dois brancos em *BRUT*, onde em metade da silhueta da guitarra temos branco de chumbo e na outra metade branco de zinco. O uso de dois brancos poderá dever-se às suas propriedades ópticas ou à disponibilidade dos materiais? Recordamos que na caixa de tintas de Amadeo não foi encontrado nenhum tubo de branco de chumbo, mas um de branco de zinco da Lefranc.

Tendo em conta a experimentação dos Delaunay à volta do brilho e da materialidade da cor, haverá que considerar a possibilidade de este branco de zinco ser do tipo «tinta de esmalte» como as das marcas Ripolin, Valentine, etc., produzidas em França e usadas por artistas como Picasso, Kandinsky, Picabia³⁴.

NOVA — Em *Coty* e *Entrada* tudo palpita e vive no seu próprio espaço. São obras que nos fazem recordar um imenso reclame luminoso. Talvez por isso encontremos um tão extensivo uso de colagem e integração de materiais inéditos? (Ver Caixa 3).

Amadeo — Imaginei que o mais belo quadro seria se eu conseguisse projectar sobre um écran, ao mesmo tempo, toda a iluminação eléctrica, todos os automóveis que passam com uma enorme garrafa de Champanhe ou anúncios de *chat noir*, numa grande capital do mundo³⁵.

NOVA — O moderno amarelo de crómio é um pigmento omnipresente na sua obra. Sabendo que na obra de Van Gogh este amarelo saturado se tem transformado num tom acastanhado, alterando profundamente a percepção e impacto das obras, estudamos com muito detalhe a estabilidade das tintas amarelas que usou à base de crómio³⁶ (Ver Caixa 5).

³² *Recortes de imprensa*, 2016: 281, 2.ª coluna.

³³ *Recortes de imprensa*, 2016: 280, 4.ª coluna.

³⁴ ANDRAL *et al.*, 2011; KING *et al.*, 2013; MCMILLAN *et al.*, 2013; STANDEVEN, 2013.

³⁵ *Recortes de imprensa*, 2016: 286, 2.ª coluna.

³⁶ OTERO *et al.*, 2017a; OTERO *et al.*, 2017b; OTERO, 2018.

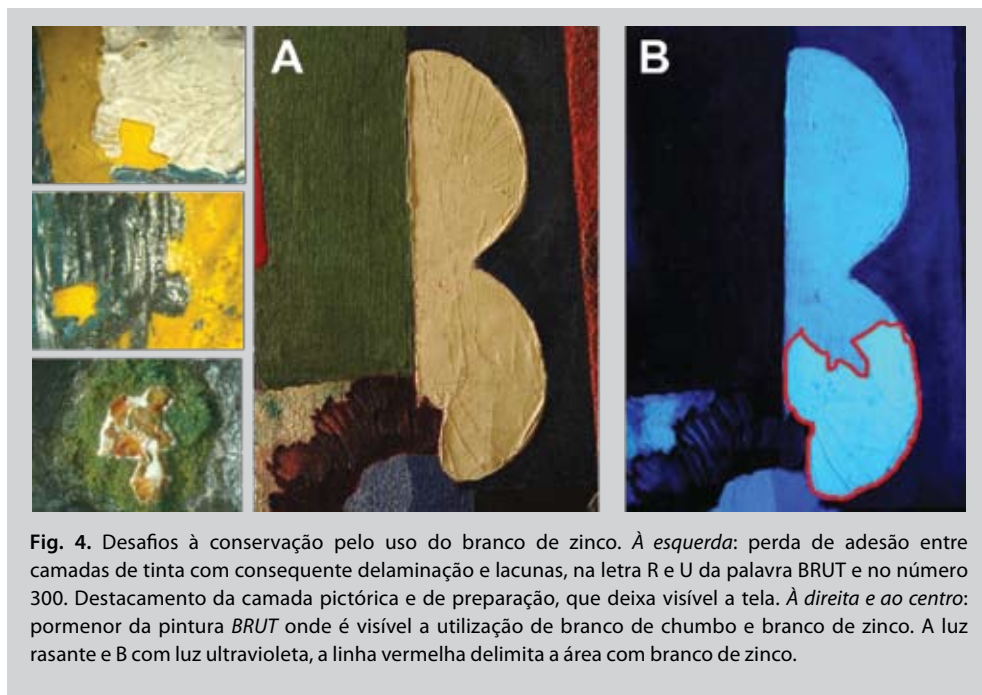


Fig. 4. Desafios à conservação pelo uso do branco de zinco. À esquerda: perda de adesão entre camadas de tinta com conseqüente delaminação e lacunas, na letra R e U da palavra BRUT e no número 300. Destacamento da camada pictórica e de preparação, que deixa visível a tela. À direita e ao centro: pormenor da pintura BRUT onde é visível a utilização de branco de chumbo e branco de zinco. A luz rasante e B com luz ultravioleta, a linha vermelha delimita a área com branco de zinco.

Amadeo — A que conclusões chegaram? Na maioria das minhas obras, e estando em Paris, escolhi sempre as melhores tintas para artista; tive possibilidade de o fazer.

NOVA — Todos os nossos dados apontam para a importância da formulação na estabilidade do amarelo de crómio; e assim, a sua escolha de marcas de grande qualidade, como a Winsor & Newton, revelou-se crucial. No entanto, julgamos aconselhável uma monitorização periódica, e para isso iremos desenvolver uma ferramenta de diagnóstico a nível molecular.

Caixa 5: Amarelo de crómio em obras de arte, uma questão de qualidade

Quando se entra no salão o que nos choca é a viveza das cores, com o seu excesso de amarelo, vermelho e verde.

(*Recortes de imprensa*, 2016, p. 283, 3.ª coluna)

O amarelo de crómio foi profusamente usado por Amadeo, sendo o seu principal pigmento amarelo. Nas obras de 1917, utilizou várias tonalidades de amarelo obtidas com amarelo de crómio puro e, em mistura, com amarelo de cádmio, ocre e com amarelo de cobalto.

Dentro dos amarelos de crómio existem vários tipos, tendo Amadeo usado um puro cromato de chumbo (PbCrO_4) e um cromato misto com sulfato de chumbo ($\text{Pb}(\text{Cr,S})\text{O}_4$).

Os valores das coordenadas CIEL*a* b* mostram que os amarelos de crómio puro apresentam uma componente no vermelho e os mistos no verde.

O amarelo de crómio tem importantes problemas de conservação e por isso foi analisado com particular atenção, incluindo no Laboratório Europeu de Radiação de Sincrotrão, em Grenoble. A investigação do amarelo de crómio parte da reprodução de receitas do século XIX, do arquivo da Winsor & Newton, permitindo usar estas referências para melhor caracterizar os resultados obtidos nas pinturas e estudar a sua fotodegradação. Foi, assim, possível confirmar que as formulações desenvolvidas pela Winsor & Newton, e usadas por Amadeo, são muito estáveis, quando comparadas com as tintas de Vincent van Gogh, que se degradam extensamente, transformando-se em castanho. Os compostos de referência produzidos estão a ser usados para a criação de um índice de susceptibilidade à degradação, que permitirá controlar, em tempo real, a estabilidade da cor.



NOVA — O nosso saber nos materiais e técnicas tem contribuído para a detecção de «falsos Amadeos». Tendo sido muito interessante verificar que as análises de laboratório, a nível molecular, convergiram com o olhar do *connaisseur*, da especialista na sua obra e historiadora da arte, Helena de Freitas. Como se na superfície da sua pintura estivesse preservada intacta a sua mão, a derradeira pincelada congelada no tempo, tanto a um nível macroscópico como do infinitamente pequeno da molécula.

Amadeo — Tudo isso é belo.

NOVA — O nosso grande objectivo final é, claro, poder preservar a matéria original da sua obra, para que as gerações futuras possam apreciar tudo o que nelas palpita e vive. Para conservar bem temos de conhecer bem a matéria de que é feita a obra.

Amadeo — Só posso esperar que os vossos estudos possam preservar aquilo que ontem era matéria viva para que não seja hoje matéria morta.



Fig. 5. Em cima, tubo histórico de amarelo de crómio da Lefranc (*jaune de chrome foncé*) encontrado na casa da família em Manhufe. Em baixo, pigmentos de amarelo de crómio, produzidos de acordo com processos do século XIX, da Winsor & Newton.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos o financiamento pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia/MCTES (UID/QUI/50006/2013, UID/EAT/007291/2013, PTDC/EAT-EAT/113612/2009, SFRH/BD/74574/2010).

Os autores agradecem ainda o generoso apoio da então Directora Isabel Carlos e curadoras Helena de Freitas e Ana Vasconcelos Melo do Museu Calouste Gulbenkian, da Directora Emília Ferreira e conservadora Maria de Aires Silveira do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, e da Directora Maria João Vasconcelos e conservadoras Ana Paula Machado e Elisa Soares do Museu Nacional Soares dos Reis. Os autores reconhecem ainda o trabalho fundamental desenvolvido por Cristina Montagner no âmbito da sua tese de doutoramento. Finalmente, agradecemos ao Doutor Luís Damásio a compreensão inexcelável, como editor das actas deste congresso.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRAL, Jean-Louis *et al.*, eds. — (2011) — *Picasso Express*. Antibes: Published by Musée Picasso.
- CAMPOS, Marta Félix (2010) — *The Study of Lead White Oil Paints: A Molecular Approach to the Whites of Amadeo de Souza-Cardoso*. Almada: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade NOVA de Lisboa. Dissertação de mestrado. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10362/5054>>.
- Catálogo da Winsor & Newton*, c. 1870, p. 2-3.
- FERREIRA, Paulo (1972) — *Correspondance de quatre artistes portugais. Almada Negreiros, José Pacheco, Souza Cardoso, Eduardo Viana, avec Robert et Sonya Delaunay*. Paris: PUF.
- FREITAS, Maria Helena de (2008) — *Amadeo de Souza-Cardoso: Catálogo Raisonné: Memória descritiva*. In FREITAS, Maria Helena de *et al.* — *Amadeo de Souza Cardoso: Catálogo Raisonné: Pintura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, vol. II, p. 11-15.
- GAGE, John (1993) — *Colour and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. 1.ª ed. Londres: Thames and Hudson.
- GONÇALVES, Rui Mário (2006) — *As grandes sínteses*. In *Amadeo de Souza-Cardoso: A ânsia de originalidade*. Lisboa: Caminho.
- KING, Annette *et al.* (2013) — *The Use of Ripolin by Picabia in the Fig Leaf (1922)*. «Journal of the American Institute for Conservation», vol. 52, n.º 4, p. 246-257.
- MCMILLAN, Gillian *et al.* (2013) — *An Investigation into Kandinsky's Use of Ripolin in his Paintings after 1930*. «Journal of the American Institute for Conservation», vol. 52, p. 258-277.
- MELO, Maria João *et al.* (2008) — *Uma mão cheia de cores, o século XX e o nascimento da arte moderna*. In FREITAS, Maria Helena de *et al.* — *Amadeo de Souza-Cardoso: Catálogo Raisonné: Pintura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, vol. II, p. 81-104.
- MONTAGNER, Cristina (2015) — *The Brushstroke and Materials of Amadeo de Souza-Cardoso Combined in an Authentication Tool*. Caparica: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade NOVA de Lisboa. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10362/14777>>. Tese de doutoramento.
- MONTAGNER, Cristina *et al.* (2016) — *Features Combination for Art Authentication Studies: Brushstroke and Materials of Amadeo de Souza-Cardoso*. «Multimedia Tools and Applications», 75, p. 4039-4063.
- ____ (2017) — *Supporting History of Art with Colorimetry: The Paintings of Amadeo de Souza-Cardoso*. «Color Research Applications», p. 1-7.
- OTERO, Vanessa *et al.* (2017a) — *19th Century Chrome Yellow and Chrome Deep from Winsor & Newton*. «Studies in Conservation», 62, p. 123-149.
- ____ (2017b) — *Barium, Zinc & Strontium Yellows in late 19th-early 20th Century Oil Paintings*. «Heritage Science», 5, p. 46.
- ____ (2018) — *A Little Key to Oxalate Formation in Oil Paints: From Chemical Reactor to Protective Patina?*. «Photochemical & Photobiological Sciences», p. 266-270.
- RECORTES *de imprensa* (2016). In AA. VV. — *Amadeo de Souza-Cardoso, Porto – Lisboa, 2016-1916*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/Blue Book, Anexo 1, p. 11-42.
- SILVA, Raquel Henriques da (2016) — *Celebrar Amadeo*. In AA. VV. (2016) — *Amadeo de Souza-Cardoso, Porto – Lisboa, 2016-1916*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/Blue Book, p. 11-42.

- SOARES, Marta (2016) — *As exposições de Amadeo de Souza-Cardoso no Jardim Passos Manuel e na Liga Naval Portuguesa*. In AA. VV. (2016) — *Amadeo de Souza-Cardoso, Porto – Lisboa, 2016-1916*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/Blue Book, p. 45-85
- STANDEVEN, Harriet A. L. (2013) — *Oil-based House Paints from 1900 to 1960: An Examination of their History and Development, with Particular Reference to Ripolin Enamels*. «Journal of the American Institute for Conservation», vol. 52, n.º 3, p. 127-139.

A PRESENÇA DO PATRIMÓNIO IMATERIAL EM AMADEO DE SOUZA CARDOSO. O REGISTO CRIATIVO COMO MEIO DE SALVAGUARDA*

FILIPA IGLÉSIAS**

Portugal existe porque existiu e existiu porque Camões o salvaguardou na sua memória, como a dos Hebreus se perpetua na Bíblia.

Eduardo Lourenço¹

Em Outubro de 2003, a UNESCO adoptou a *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, onde, pela primeira vez, é reconhecida a necessidade de apoiar as manifestações e expressões culturais que nunca, até então, tinham beneficiado de tão abrangente quadro legal e programático.

Passando-se da tradicional abordagem *top-down* para uma nova dinâmica *bottom-up* de envolvimento das comunidades, grupos e indivíduos na protecção e salvaguarda do Património, o procedimento de inventariação do PCI ganhou destaque enquanto instrumento indispensável na abertura do processo para classificação daquilo que poderá vir a ser considerado «Património Imaterial da Humanidade».

* O presente texto corresponde à comunicação proferida no *I Congresso Amadeo de Souza Cardoso*, em 5 de Novembro de 2016, no Museu Soares dos Reis, com a adaptação de texto publicado pela autora na edição de Novembro 2016 da revista «Propriedades Intelectuais»: *A Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial. Amadeo de Souza-Cardoso e o registo criativo das expressões tradicionais*.

** Jurista. filipaiglesias@gmail.com.

¹ LOURENÇO, 1999.

Definido o conceito daquilo que é passível de ser considerado PCI, e no qual se incluem as línguas, o saber fazer e as tradições, devem então ser identificadas e registadas as suas características, para dar início ao processo de inventário nacional que levará a uma candidatura à UNESCO.

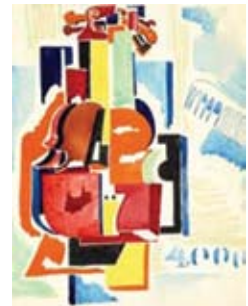
As obras de Amadeo de Souza Cardoso revelam as suas raízes e universo mais pessoal mostrando as tradições, a música e o saber fazer de Amarante. Assim, de certo modo, antecipam as recentes políticas de inventariação do Património Cultural Imaterial (de Amarante), em forma de registo criativo dos elementos que o integram. Não abordando técnicas nem movimentos da História da Arte em concreto, pretende-se antes neste texto olhar a pintura de Amadeo enquanto documento histórico das manifestações culturais que representa, analisando alguns exemplos à luz do conceito operacional de Património Cultural Imaterial trazido pela Convenção da UNESCO de 2003.

AS OBRAS DE AMADEO ENQUANTO INVENTÁRIO DE PCI

Nascido em Manhufe em 1887, pequena localidade nas cercanias de Amarante, Amadeo de Souza Cardoso seguiu aos 18 anos para Paris, aparentemente contrariando o seu destino, como de resto almejava toda a comunidade artística de então. O criador vanguardista, a quem José-Augusto França chamou «Português à força», regressou contra a sua vontade a Manhufe, para aí acabar «exilado», por imposição de uma guerra e duma gripe epidémica que lhe roubou a vida aos 30 anos. Amadeo, o «inventor», o precursor, pioneiro do Modernismo, «a primeira descoberta de Portugal na Europa do Século XX» (assim anunciado por Almada Negreiros), é, ao mesmo tempo, aquele que expressa um enraizamento profundo nos costumes de Manhufe e uma afinidade pela tradição e ruralismo amarantino de então. A infância e adolescência de Amadeo, passadas na íntegra em Amarante até aos seus 18 anos, vêm a mostrar-se definitivas para o universo que viria a explorar. Passado um século, as suas obras, porque guardiãs de memória, permitem ainda vislumbrar esses arquétipos culturais portugueses que correspondem às origens de Amadeo e antecipar as recentes políticas focadas na salvaguarda, por via do inventário e registo, das expressões culturais e seus elementos integrantes.

As obras de Amadeo representam registos criativos elaborados há 100 anos e que testemunham, em muitos casos, os vários elementos materiais e imateriais que constituem o PCI de Amarante observado pelo artista. É o caso da Procissão *Corpus Christi*, dos instrumentos musicais como o cavaquinho, o bandolim ou a típica viola amarantina, as canções populares ou os inúmeros objectos de artesanato.

Ao pintar a Procissão *Corpus Christi* em 1913, Amadeo deu-nos um testemunho quase fotográfico, com o colorido que a tecnologia da época não permitia, e o



movimento que só a arte contém — permitindo-nos a apreensão da evolução do PCI e das transformações deste ao longo do tempo. Aqui observamos não apenas uma obra de Arte de um Autor que inaugura o movimento do Modernismo em Portugal, mas o registo de uma tradição com quase 800 anos de história, todos os elementos humanos e materiais que dela fazem parte, e ainda a transformação que esta verificou em Portugal nos últimos 100 anos.

Consciente da necessidade de codificar e desenvolver progressivamente regras relativas à protecção e preservação do património cultural, em conformidade com o direito e a prática internacionais, e depois da Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural de 1972, e depois da Recomendação da UNESCO para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore de 1989, da Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural de 2001 e da Declaração de Istambul de 2002, a UNESCO veio a definir numa convenção autónoma aquilo que extravasava as construções ou o que era fixo, e que deveria igualmente ser considerado como «Património» agora «Imaterial» isto é (artigo 2.º da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial 2003):

1. Entende-se por «património cultural imaterial» as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões — bem como os instrumentos, objectos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados — que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu património cultural. Esse património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interacção com a natureza e da sua história, inculcando-lhes um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo, desse modo, para a promoção do respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana. Para os efeitos da presente Convenção, tomar-se-á em consideração apenas o património cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais existentes em matéria de direitos do homem, bem como com as exigências de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos e de desenvolvimento sustentável.

2. O «património cultural imaterial», tal como definido no número anterior, manifesta-se nomeadamente nos seguintes domínios:

- a) Tradições e expressões orais, incluindo a língua como vector do património cultural imaterial;*
- b) Artes do espectáculo;*
- c) Práticas sociais, rituais e eventos festivos;*
- d) Conhecimentos e práticas relacionados com a natureza e o universo;*
- e) Aptidões ligadas ao artesanato tradicional.*

O conceito de PCI alterou-se significativamente ao longo dos últimos 20 anos para uma nova concepção inerentemente ligada às comunidades e pessoas, reconhecendo o papel fundamental dos seus detentores e, nalguns casos, os Autores, artesãos e praticantes de determinada manifestação.

A definição actual conseguida pela Convenção da UNESCO não foi de fácil construção, nem ficou isenta de críticas ou susceptível de confusão sobre o que deve, de facto, ser salvaguardado. Mas se salvaguarda, na acepção da Convenção, significa não só a preservação, mas também as medidas que visem assegurar a viabilidade do património cultural imaterial, incluindo a identificação, documentação, pesquisa, protecção, promoção, valorização, transmissão, essencialmente através da educação formal e não formal, bem como a revitalização dos diferentes aspectos desse património, então a participação e contributo dos indivíduos, mormente os Autores, neste âmbito, constitui assim um meio essencial de o conseguir. É a própria Convenção que reconhece no seu preâmbulo que «[...] as comunidades autóctones, os grupos e, se for o caso, os indivíduos, desempenham um papel importante na produção, salvaguarda, manutenção e recriação do património cultural imaterial, contribuindo, desse modo, para o enriquecimento da diversidade cultural e da criatividade humana».

O impacto deste novo quadro legal e programático, já subscrito por 170 países, caminha ainda no sentido da sua consolidação, com um cada vez maior reconhecimento, implementação e, sobretudo, consciência da importância do património cultural imaterial enquanto principal gerador da diversidade cultural e garante do desenvolvimento sustentável.

Com a sua salvaguarda, não se pretende revitalizar nem eternizar expressões que, na sua natureza, são elas mesmas efémeras e inapropriáveis. Pretende-se, sim, documentar, identificar e pesquisar, para que sirvam de instrumento de análise da história e cultura de uma comunidade, e ainda como elementos estéticos que desencadeiam a criação.

Este Património, que é sempre colectivo, é o elo de ligação entre as pessoas e um lugar, e aquilo que representa o lado vivo e humano de um determinado espaço.

BIBLIOGRAFIA

LOURENÇO, Eduardo (1999) — *Portugal como Destino, seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva.

SOBRE VINTE E CINCO AGUARELAS DE AMADEO*

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA**

Em vinte e cinco aguarelas, uma data, duas assinaturas e três siglas. A data é precoce e pertence a outra situação, quando, no verão de 1913, Amadeo veio a férias em Manhufe e dedicou à prima Sara um «poema-oração» escrito em maiúsculas multicolores, «Padre-Nosso» adequado no seio de uma família bem católica, à beira de Amarante, cultivando vinhas numa propriedade que recebera recentemente uma torre medieval nobilitante¹. Curiosidade biográfica que se guardou em descendência, e pouco mais.

Nesse pouco, porém, haverá que descobrir uma espécie de pontuações circulares que parecem rodar no espaço, a duas cores só, de cada vez, mas que, um ou dois anos depois, poderão tomar mais cores, em círculos animados, mais ou menos solarmente decompostos.

* Devido à natureza mais vaga de algumas descrições, apenas foi possível identificar 22 das 25 aguarelas de Amadeo referidas por José-Augusto França.

** Professor Jubilado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Texto lido no Congresso por Raquel Henriques da Silva, e que foi objecto de transcrição prévia, revisão científica e edição crítica de Raquel Henriques da Silva e de Marta Soares.

Corrigiram-se algumas gralhas; em nota de rodapé, explicitaram-se ou actualizaram-se as referências a algumas obras, de forma a tornar a leitura mais clara.

¹ *Poème-prière*, 1913, pertence actualmente à colecção Ilídio Pinho.

Exagero ou não de leitura — como sabê-lo no discurso incerto deste pintor que vinha então de Paris para lá voltar, e finalmente, dentro de um ano, para ficar, num destino quebrado pelas circunstâncias do destino de vida, destino de pintor, que lhe foi pior, porque só a ele deverá referir-se a história em que entrou, sem entrar, da pintura portuguesa, ou da parisiense, onde abalçou esperanças e ilusões. Durante dois ou três anos que se contem, contra outros tantos de vazio nacional — que só muitos anos depois, quarenta, poderiam ser contados, por uma crítica mais ou menos histórica.

A assinatura e as siglas foram postas, digamos que dois anos mais tarde, em três cabeças-máscaras de olhos vazados², numa mistura de cores de violência expressionista que desfaziam estruturas formais pouco antes compostas em pequenos óleos, quem sabe se de retratos ou parencças.

É que chegara para Amadeo a altura de se interrogar sobre outras estruturas pictóricas, capazes de criar ou de formar novas imagens pelos poderes radicais da cor. Cabeças e não cabeças que fossem, de inspiração. Se uma, com colarinhos quebrados por baixo³, pode parecer retrato, é, ou será a última, em transição, por assim dizer. De qualquer modo, oito⁴ há de uma liberdade formal maior e classificáveis, senão seriáveis, nesta amálgama de produção que uma cronologia razoável põe «cerca de 1915», num período de recente regresso a Portugal, que vai de meados de 1914 até às duas exposições realizadas no Porto e em Lisboa⁵, em fins de 1916 — cujos catálogos são, na sua economia, mais ou menos informativos, tal como o álbum *12 Reproductions*, publicado no Porto nesse mesmo ano, certamente antes da exposição local, e não contanto as quatro reproduções em *hors-texte* anunciadas para o n.º 3 de «Orpheu»⁶, jamais editado, nem as mal escolhidas no «Portugal Futurista» de 1917.

² Nesta série de cabeças-máscaras oceano datáveis de 1915-1916, há uma com assinatura «A. de S. Cardozo», que pertence ao Museu Calouste Gulbenkian — Coleção Moderna (n.º inv. 92DP1591), e duas com sigla, que pertencem a coleções particulares (cf. AA. VV., 1987: 408-411).

³ Possível alusão a uma aguarela que pertence ao Museu Calouste Gulbenkian — Coleção Moderna (n.º inv. 86DP363).

⁴ Para além das primeiras 4 aguarelas mencionadas, José-Augusto França deve basear-se, na sua generalidade, em 7 aguarelas da série de cabeças-máscaras oceano que pertencem ao Museu Calouste Gulbenkian — Coleção Moderna (n.ºs de inv. 86DP331, 92DP1110, 86DP362, 92DP1108, 86DP330, 77DP358, 77DP359).

⁵ A estada prolongada de Amadeo em Portugal vai do Verão de 1914 até à sua morte, em Outubro de 1918.

⁶ Recentes investigações propõem a identificação dos quatro *hors-textes* destinados à publicação em «Orpheu 3»: *Arabesco dinamico REAL ocre rouge café ROUGE cantante couraceiro bandolim ZIG-ZAG Vibrações metálicas (esplendor mecano-geométrico)*, pintura a óleo; *Trou de la serrure Parto da Viola Bon ménage Fraise avant-garde*, pintura a óleo; *Oceano vermelho azul cabeça AZUL (continuidades simbólicas) Rouge bleu vert*, aguarela; *Par Impar 1 2 I*, pintura a óleo. Todas estas obras foram expostas em 1916 (cf. SOARES, 2015: 116-135).



FCG, CAM, 92DP1591



FCG, CAM, 86DP363



FCG, CAM, 86DP331



FCG, CAM, 2DP1110



FCG, CAM, 86DP362



FCG, CAM, 92DP1108



FCG, CAM, 86DP330



FCG, CAM, 77DP358



FCG, CAM, 77DP359

Destas oito aguarelas, duas figuraram nas exposições de 1916⁷, nelas recebendo títulos de autor, e voltaram à grande retrospectiva do SNI, em 1959⁸, com mais cinco, duas ficando reservadas para a exposição de 1987⁹, na Fundação Calouste Gulbenkian. Entretanto delas se ocupara o estudo publicado em 1956¹⁰, na sua generalidade. Delas todas se trata aqui, arrumadas ou desarrumadas por proximidade e até se terminar em uma maior complexidade formal. Que, aliás, em pintura a óleo virá a ganhar sentido maior, como se sabe e aqui deve ser lembrado, para depois.

Estas folhas de aguarela, soltas como são, vêm de acasos de *atelier*, umas atrás das outras. Sabe-se mais ou menos quando e sabe-se onde, na Casa do Ribeiro, que foi sítio e refúgio do pintor arredado de Paris pela circunstância da Guerra, em terras da família. As próprias práticas de atelier lhe justificam a produção ocasional, em experiências impetuosas de cor e gesto que durante o período em questão assomam à vontade de pintar de Amadeo, e exprimindo um isolamento pessoal, sem diálogo possível — mas sonhado, num Paris distante e recordado...

Estas «cabeças-máscaras», no seu todo, não têm razões estéticas de ser, para além de um cubismo já tentado, que se lhe afigurara como «uma caligrafia mental e literária» que não lhe convinha ao temperamento. A ruptura das máscaras «negras» que, já em 1912, em desenho experimentara, por via modiglianesca, e depois adaptara a interseccionismo de planos, deixara-lhe uma fome de cor que até não tivera contento — e que podemos considerar rebentar nas condições particulares da vida a que se encontrava obrigado. Poderemos avançar aqui a data de 1915 para os primeiros contactos vivos que lhe era dado ter no seu país minhoto?

A «natureza» que Amadeo reclamava como inspiração, sem cubismos nem futurismos parisienses, tinha ali lugar, mas não era em paisagem que ela podia satisfazer-se. A estada dos Delaunay na vizinhança do pintor, com Eduardo Vianna, vindo de Paris também, foram presenças de diálogo mais excitante que intelectual, certamente. A extrema sensibilidade francesa de Robert dava lugar à mais aberta sensualidade russa de Sonia — e o que os pintores portugueses podiam entender daquela, por esta necessariamente passava, «discos» sim, «discos» não...

Eles surgem na superfície das «máscaras» então pintadas como elementos de decoração — que sempre assim foram e seriam para Amadeo e Vianna, como para Sonia Delaunay. Os «Mercados portugueses» da sua pintura e a «Torre Eiffel» da

⁷ Três aguarelas da série cabeça-oceano figuraram na exposição de 1916 — *Litoral Cabeça, Cabeça Oceano e Oceano vermelho azul cabeça AZUL (continuidades simbólicas) Rouge bleu vert*.

⁸ O catálogo da exposição de 1959 organizada pelo SNI lista 8 títulos de aguarelas que podem ser enquadrados na série de cabeças-máscaras oceano: n.º 29, *Cabeça*; n.º 30, *Cabeça*; n.º 33, *Cabeça oceano*; n.º 34, *Oceano vermelho azul cabeça AZUL...*; n.º 35, *Litoral Cabeça*; n.º 36, *Cabeça oceano*; n.º 37, *Cabeça*; n.º 38, *Cabeça oceano*.

⁹ O catálogo da exposição de 1987 contempla 13 aguarelas desta série de máscaras, 9 das quais pertencem ao Museu Calouste Gulbenkian — Coleção Moderna.

¹⁰ Cf. FRANÇA, 1956; FRANÇA, 1986.

pintura do marido explicam o que explicam, e dentro dessa explicação há que situar a pintura de Amadeo, pelos dois anos de vida que lhe restavam então.

E já nestas aguarelas de «cabeças-máscaras», expressionistas por natureza da sua produção tanto quanto pela necessidade sentida pelo pintor, como estava, e onde estava, se pressente o caminho que ia ser o seu, numa obra que ia definir-se em 1916-1917.

Máscaras talhadas num esquema escultórico de uma forma ovóide dividida ao meio pela linha vertical de um nariz, entre dois planos perfurados por uma boca e dois olhos, arredondados ou ovalados, mudos e cegos, de qualquer modo — que só a cor fala e vê neste complexo abstracto de planos que com ela se definem, e só por ela podem existir.

Eis, pois, Amadeo multiplicando um vasto elenco de máscaras de gente inexistente à sua volta, que nem retratos podiam ser, como já fizera, em outras cabeças pintadas, reconhecidas (*O Rata*, Museu [Municipal Amadeo de Souza-Cardoso], Amarante), supostas (*Cabeças* ou *Retrato[s]*, Museu [Municipal Amadeo de Souza-Cardoso]¹¹, Museu [Nacional de Arte Contemporânea — Museu do Chiado, ou colecções particulares), ou prováveis (retrato de Almada Negreiros, Museu do Chiado, dito *Cabeça*¹²) — mas tão somente um povo de fantasmas que lhe assolavam os dias de exílio...

Todas elas se assemelham e diferem, conforme a fantasia da paleta estridente — cabeleiras curtas, de homem ou longas, de mulher. Uma só (das que chegaram até nós, que tal produção pode supor-se ser mais abundante e perdida ou desaparecida) altera o esquema e é uma sobreposição de triângulos que conforma o rosto pretendido, neles havendo lugares incertos para os olhos e desenhando-se quase a compasso uma boca circular de contorno negro, enquanto nas maçãs do rosto um «disco» e uma estrela se compõem, levando o todo de uma leitura mais abstracta¹³.

Três das peças, ovóides e como aguçadas na parte inferior, receberam uma decoração mais elaborada, com estrelas e «discos», ou um enxadrezado de mosaicos por mero gosto abstractizante¹⁴ — sem que, de qualquer maneira, a expressão das máscaras assim possa manifestar-se. O expressionismo latente é sempre ocasional e nunca personificante — movimento radical do pintor no seu mais íntimo e assim confessado desejo, para fora do mundo exterior e hostil que o rodeava.

¹¹ Para além de *O Rata*, *Bruxa louca cabeça* é a única obra da série de cabeças actualmente em depósito no Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, em Amarante.

¹² Provável alusão a *Tristezas Cabeça*, da colecção do MNAC-MC (Museu Nacional de Arte Contemporânea — Museu do Chiado), que tem mais 3 cabeças deste período de Amadeo.

¹³ *Tête*, c. 1915, aguarela sobre papel, Museu Calouste Gulbenkian — Colecção Moderna, n.º inv. 92DP1108.

¹⁴ Sem título, c. 1915, aguarela sobre papel, Museu Calouste Gulbenkian — Colecção Moderna, n.º inv. 86DP330.

Crítica psicológica assim se faz, assumindo a única referência que Amadeo nos oferece, e que é ele próprio, na sua tensão. O que até então, em anos 1912 ou 1913, pretendia fazer, e muito fora, de influência em influência, de Modigliani a «artes persas», ou aos cubismos sucessivamente vistos até à abstracção «órfica» ou mais construtiva, e mesmo num curioso «para-purismo», evacua-se nesta explosão raivosa — que uma tela relativamente grande baptizada, para as exposições de 1916, de *A Máscara do olho verde cabeça* (coleção particular), inicia, enchendo de vermelhões os dois planos da tela, em outro foro artístico, de mais afirmada convicção.

Ao termo da sequência das aguarelas vemos, porém, uma peça mais complexa, na medida em que envolve a estrutura ovóide da própria máscara, com o seu nariz, seus olhos e sua boca, e a decoração lateral do rosto, em «disco» ou rectângulos de cor, e uma base que multiplica as formas geométricas, com um «disco» também, numa composição abstracta que tende a subir pela superfície figurativa, de modo a estabelecer-se, dentro e fora da «cabeça-máscara», uma continuidade formal — que, não fora um ou outro elemento identificável das feições, levaria a uma total composição abstracta, procurada, ou logicamente atingida pela própria e bastante dinâmica das formas, em sua geometria libertada (obra do Museu Calouste Gulbenkian — Coleção Moderna).

O título dado a esta aguarela, ao ser exposta em 1916, é algo especial: *Oceano vermelho Azul (continuidades simbólicas) Rouge Bleu Vert*, num parentesco aparente com os títulos que o grande inimigo de Amadeo, Santa-Rita Pintor, atribuiu às peças impressas em *hors-textes* na revista «Orpheu»¹⁵, no ano anterior, e que outros e mais convincentes exemplos, a óleo, sugere um parentesco futurista em que o elemento inesperado, *Oceano*, se repetirá numa pintura. E que surge curiosamente sob a forma de *Ossian*¹⁶, numa outra peça exposta, como já foi notado, sem explicação evidente para esta homofonia que levaria a especulações culturais pouco acreditáveis em Amadeo — ao que se sabe dos seus interesses sempre mal explicados, na correspondência, ou em duas entrevistas suas que foram publicadas no ano das exposições realizadas.

¹⁵ Tudo aponta para que essa aguarela estivesse destinada à reprodução em «Orpheu» 3 (cf. nota 6).

¹⁶ *Promontório cabeça indigo MARES D'OSSIAN Rose Orange* (col. particular) é o título da pintura a cera da mesma família da aguarela *Cabeça oceano* (Museu Calouste Gulbenkian — Coleção Moderna, n.º inv. 77DP359). É possível que a palavra OSSIAN, bem como todas as expressões deste título, remetam para Rimbaud. Lê-se, em *Illuminations*: «Du détroit d'indigo aux mers d'Ossian, sur le sable rose et orange qu'a lavé le ciel vineux viennent de monter et de se croiser des boulevards de cristal habités incontinent par des jeunes familles pauvres qui s'aliment chez les fruitiers. Rien de riche. — La ville!» (RIMBAUD, 2010: 205-244).

Mas *Cabeça Oceano*¹⁷ é também título de uma pintura destas exposições (Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso)¹⁸ — que certamente conclui, já em outra situação plástica, a possível série de «cabeças-máscaras», em momento de articulação com uma nova série de composições centrando violas e outros instrumentos, que não consta terem tido expressão em aguarelas. Trata-se de um quadro que, como a *Máscara do olho verde*, recebeu uma assinatura a *pochoir*, em prática desde 1916 utilizada e que serviu também para assinar, então, obras anteriores.

O motivo central da composição (tela de 60 × 50 cm) é uma «cabeça-máscara», de idêntica paleta, mas subordinada a um formalismo geométrico em todos os seus elementos, quer nas próprias feições identificáveis, quer em todo o campo figurativo, num contínuo pictural em que fundo e formas se articulam e confundem, em sucessivas bases rectangulares. Estas são somente contrariadas pelos olhos da máscara, como a boca resolvidos em «discos» propositados, e num disco maior, exterior à máscara onde o pintor inscreveu o número «130», num outro propósito estético, de parentesco cubista — que Amadeo logo depois assumiu na última fase da sua obra, com elementos assimiláveis iconograficamente.

Nesta pintura se sistematiza, então, já em outra e inovada categoria, a série de aguarelas produzidas a oito, como se, possivelmente após as suas exposições, Amadeo tivesse chegado a um estado de equilíbrio psicológico, de impulsões dominadas a favor de uma visão objectiva do mundo — que a iconografia passiva do cubismo lhe tivesse proporcionado, na medida do seu próprio possível. E antes que...

*Cabeça Oceano*¹⁹ terá algumas correspondências, de 1917 já, no uso de elementos inertes em composições quadranguladas também, em fundo e formas, até ao mais abstracto de todos os seus quadros que será a *Ascensão do quadrado verde* (Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso), então sem qualquer figuração humana ou outra, identificável.

No âmbito que aqui deve interessar-nos, em função das «cabeças-máscaras» de aguarela, este quadro tem um papel que se diria morigerador, arrumando um período temático cuja especial importância podemos avaliar, na sua originalidade.

A seu propósito escreveu-se, em 1956, que havia lembrança de certas obras de Jawlensky, um companheiro de Kandinsky antes de 1910, que Van Gogh e Matisse tinham influenciado, do fauvismo, tendo passado a preocupações populares e místicas, na recordação de seus ícones nacionais. Algo dos seus «retratos-máscaras» poderia ter interessado Amadeo, em Paris, numa cronologia apertada que impor-

¹⁷ *Cabeça Oceano* é apenas o título da aguarela (Museu Calouste Gulbenkian — Coleção Moderna, n.º inv. 77DP359). O título da pintura é *Promontório cabeça indigo MARES D'OSSIAN Rose Orange*.

¹⁸ Esta pintura, cujo título indicamos na nota anterior, não pertence hoje ao Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, mas a uma colecção particular.

¹⁹ *Promontório cabeça indigo MARES D'OSSIAN Rose Orange*.

taria deslindar, já que ela sobretudo aponta, no caso do pintor russo, para uma continuidade de anos 20. O seu nome nunca vem à correspondência conhecida de Amadeo, como relação explorável — e há que deixar a hipótese pelo que ela vale. E sobretudo negando qualquer tendência mística nas «cabeças-máscaras» de Manhufe. A comparação avançada, haverá, mais prudentemente, que avaliá-la como coincidência histórica numa época de grande e incerta experimentação.

Experiência então, em Amadeo, esta série de aguarelas com os óleos correspondentes que dela não podem ser dissociados, e que aparecem significativamente no princípio e no fim dessa sequência temática, como vimos, na *Máscara do olho verde* e na *Cabeça Oceano* (já só dita *Pintura*²⁰, no citado estudo de 1956), ambos do Museu de Amarante²¹.

*

Duas outras aguarelas desta colecção pertencem a uma família bem diferente — e têm, entre si, uma diferença considerável, que é formal e temática. Ambas assinadas com uma sigla «ASC», não propriamente as aguarelas inéditas, mas duas pinturas com elas imediatamente relacionadas, foram expostas em 1916²², sinal de importância que o pintor lhes atribuía, e como tal foram estudadas em 1956; ambas se encontram no Museu de Amarante²³.

As duas aguarelas em questão — (tal como as pinturas) são incertamente compostas em formas angulares que se reúnem ou soltam, com predominância de negros, verdes e vermelhos, parecendo, porém, obedecer (ou desobedecer) à construção prévia que terá deixado traços reguladores de lápis. E, mais evidentemente, ambas são atravessadas pela palavra «MUCHA», em grandes letras — que já se supôs ser deturpação de *Mouche*, que um alvo de tiro parece desenhar-se numa das peças, ou em ambas, e com mais certeza nas pinturas, uma das quais comporta, em vez de «Mucha», as letras de «Tiro». O que, tudo, pode ter que ver com a paixão pela caça experimentada pelo pintor, em suas terras serranas... E numa altura em que, como veremos, ele se apaixonava por motivos locais, ou folclóricos. Os dois óleos, de meio-metro de altura, têm, na verdade, mais interesse do que as aguarelas contemporâneas e receberam, para a exposição em que foram apresentados, a assinatura a *pochoir* que já conhecemos.

²⁰ *Promontório cabeça indigo MARES D'OSSIAN Rose Orange*.

²¹ Apenas a *Ascensão do Quadrado Verde* pertence actualmente ao Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, em Amarante.

²² José-Augusto França refere-se a *Título desconhecido [Tiro]* (obra de uma colecção particular) e *Mucha* (Museu Calouste Gulbenkian — colecção moderna), mas apenas *Mucha* foi exposto em 1916.

²³ Ambas as aguarelas pertencem a colecções particulares (cf. AA. VV., 1987: 424-427).

Mais que outra coisa, ainda, a razão de maior importância destas peças (e é claro que mais evidente nos óleos) reside nos «alvos» — que «discos» são, na estética «órfica» dos Delaunay, em suas diferenças já apontadas, de Robert para Sonia, ou para Vianna e Amadeo. Eles irão, logo depois, pontuar a pintura dos últimos dois anos do pintor de Manhufe, e também as aguarelas que veremos a seguir.

Porque a relação entre Amadeo e Eduardo Vianna (e supõe-se que, só epistolarmente apaixonada, de Almada) com Sonia Delaunay, nas proximidades de Vila do Conde onde o casal encontrara refúgio, numa pequena casa para o efeito baptizada de «La Simultanée», foi muito importante para a biografia profissional do nosso pintor, nas suas esperanças e entusiasmos de carreira sonhada, nas profundezas do seu forçado desterro com Paris no horizonte longínquo. Correspondência publicada (tal como de Almada Negreiros) cobre este breve período de que quatro vestígios há na nossa colecção de aguarelas. E com estreita identificação com as duas peças anteriores em seus elementos de composição angular. E seus «discos».

Sabe-se que planos de exposições internacionais e de publicações foram então gizados. Tratou-se de Barcelona, de Estocolmo e de Oslo, a que Amadeo seria convidado, e também de uma grande exposição de Sonia em Lisboa, agenciada por Almada, e malograda pela atitude reaccionária da revista «A Ideia Nacional», de Homem-Cristo. Mas, sobretudo, tratou-se de *Expositions Mouvantes*, ou itinerantes, de sítio em sítio, que seriam organizadas por uma empresa artística, dita *Corporation Nouvelle*, que publicaria também vários álbuns de obras realizadas em técnica de *pochoir* — de que Amadeo, aliás, se queixaria em carta de Junho de 1915, dirigida a Robert Delaunay²⁴.

Acontecia que Amadeo não tinha «nenhum treino» para tal prática que de todo em todo detestava porque ela o «tornava escravo»; «conformava-se», porque era a possibilidade de editar obras assim reproduzidas artesanalmente. Perda de tempo, porém, para quem dedicava todo o seu tempo à pintura a óleo e desejava bem poder quebrar a rotina «monótona» do trabalho a *pochoir*, para o qual pedia ainda «algumas informações úteis». E papel apropriado. Numa carta da mesma data para Sonia, Amadeo enviava também um projecto de *pochoir* para a capa do primeiro álbum. Nele se articulam as formas angulares que vimos na série *Mucha*.

Mas elas desenvolvem-se mais em quatro das aguarelas desta colecção²⁵, num imbricado de formas coloridas de que uma nos oferece um esboço, e outra, devidamente paginada para utilização de *pochoir* a assegurar *en tête* de cartas publicitárias, um projecto definitivamente adoptado, como parece.

²⁴ SOUZA CARDOSO, Amadeo de (1915) — [Carta] 1915 Jun. 11 [a] Robert Delaunay (cf. FERREIRA, 1981: 69-70).

²⁵ Apenas identificámos 3 estudos em aguarela para a capa da *Corporation Nouvelle*: dois pertencentes ao Museu Calouste Gulbenkian — Colecção Moderna (n.ºs inv. 77DP343 e 87DP332) e um de uma colecção particular. (cf. AA. VV., 1987: 412-417).



FCG, CAM, 77DP343



FCG, CAM, 87DP332

Este projecto tem, porém, dois paralelos em outras aguarelas mais confusamente compostas, realçando a expressão adoptada de *Expositions Mouvantes* e deixando de fora, ou para rodapé da página, a designação de *Corporation Nouvelle*. Em todas as três composições, sempre uma esfera mais ou menos armilar marca os pontos cardiais, tendo ao alto um peixe-cata-vento.

Mas as esferas terrestres esquematizadas resolvem-se também em «discos» multicolores — que, num dos projectos, se multiplicam animadamente na composição. Sendo sempre o *lettering* feito a várias cores — como a carta *Padre-Nosso* de 1913, com que se iniciou a leitura desta colecção, numa curiosa permanência formal que assim se revela anterior ao contacto com os Delaunay.

A colecção termina(-se) em duas situações formais de carácter algo folclórico que corresponde a interesses então intervindos na produção de Amadeo — «português à força», como já foi escrito, na expressão de um nacionalismo regional recuperado de declarações anteriores de 1908, feitas ainda em Paris, com saudades epistolares do seu «luminoso Portugal» que haveria de lhe inspirar «todas as suas obras», quando o seu espírito deixasse de «necessitar de Paris»...

É certo que sete anos tinham passado sobre outras experiências que Paris lhe tinha proporcionado, sucessivamente diferentes, numa invenção incerta, em núcleos estéticos já possivelmente definidos; mas o complexo de Manhufe dava então novas ideias a Amadeo, que veremos lutarem com uma imaginação original, num quadro europeu que não voltaria a praticar ou, sequer, conhecer, ao fim da guerra que já não lhe aconteceu...

O encontro dos Delaunay com a exploração de motivos minhotos e populares feita por Sonia, mais sensível etnicamente que o marido aos costumes e paisagens que a rodeavam pictoricamente, foi sem dúvida importante para Amadeo — mais



FCG, CAM, 87DP335

«discos» menos «discos», fatalmente entendidos (por ele e por Vianna), por assim dizer, à portuguesa. Isto é, não como subtis análises espectrais da luz, na atitude poética de Robert, mas coisificados, como objectos picturais em si, na atitude cultural de Sonia (ou da sua compatriota Aleksandra Ekster, como já foi notado), e como tais decorando as composições. Assim os vimos nas aguarelas anteriores, assim os vemos nas seguintes.

«Discos» há no *lettering* de versos populares escritos em colorida fantasia: *Os serranos desta serra...*²⁶ (já estudados em 1956, na sua «graciosidade certa») ou *Os moleiros deste açude...*²⁷, em duas das aguarelas que podem mostrar também passarinhos, árvores, um coração e casinhas de janelas e beirado — que ao mesmo tempo Amadeo pintará também, com figuras «à moda do Minho». Que numa outra aguarela assoma, de cabeça cortada e separada do corpo — e que remete para outras duas composições, uma delas já exposta em 1916, que (a outra) se anuncia como estudo para o quadro *Assassino*, desconhecido, ou perdido, se executado. Neles, e sempre, com uma mulher de cabeça cortada, a encenação mete um homem de joelho em terra e uma faca ensanguentada caindo-lhe da mão, quando, junto à outra, um coração sangra — como já junto de uma personagem masculina de *Os serranos desta serra...*, em que, a seus pés, figura uma cabeça cortada de mulher, ali sem mais corpo. Trata-se, provavelmente, de um crime acontecido que ficou na crónica local — camilianamente, se diria...

Nesta fantasia dramática se termina a colecção de aguarelas aqui reunida, dos anos 1914 ou 15, talvez já de 1916 — mas realizadas antes dos últimos grandes

²⁶ *Serrana poema em cor*, c. 1915 (colecção particular).

²⁷ *Canção d'açude poema em cor*, c. 1915, Museu Calouste Gulbenkian — Colecção Moderna (n.º inv. 87DP335).

quadros que são posteriores às exposições de fim de 1916, ainda a tempo, como vimos, de recolher algumas destas peças, até à aguarela do assassino que teve, no catálogo, o título *Força, amor e raiva*.

Nas suas relações com pinturas simultaneamente realizadas (e onde pudemos marcar, para as cabeças-máscaras, uma espécie de princípio «expressionista» e de fim geometrizado) estas aguarelas ganham um sentido interessante, como peças informativas de um discurso pictural que nelas teve preparação ou desinência. E também, por assim dizer, distração — o que é o melhor que pode acontecer-lhes...

Nesta situação estão sobretudo as «cabeças-máscaras», duas das quais sabemos terem sido seleccionadas em 1916, nas exposições e também no «álbum»²⁸ de reproduções então editado pelo artista. Escolhas que significam a importância que lhes era atribuída, para além da prática ocasional de *atelier*, ou dela destacada. A esse título uma delas (*oceano vermelho...*) foi tomada como ilustração do estudo publicado em 1956. Também certamente pela complexidade do título que fala em «continuidades simbólicas», numa espécie de desafio de interpretação que pode aludir à compenetração das formas, no jogo de fundo e figura. Nisso sendo, porém, peça única, ou a mais interessante delas.

*

Em dez anos de produção recolhida (desde as caricaturas de 1906), a obra de Amadeo tem sido acertadamente analisada em fases sucessivas, com suas articulações necessárias, mas claramente distintas, a partir do álbum de desenhos de 1912²⁹. No ano seguinte, Amadeo abordou um abstraccionismo que tem parentesco «órfico», mas também uma independência formal que lhe vem do cubismo nunca directamente praticado neste ano de 1913 de todas as tentações. Outras o pintor sofreria de carácter expressionista, em 1914 e 1915 — e é nelas que cabem as «cabeças-máscaras» que constituem a parte mais interessante desta colecção de aguarelas. As exposições do Porto e de Lisboa, no fim de 1916, dificilmente poderiam pôr ordem numa criação tão variada — em oitenta óleos, vinte aguarelas e dez desenhos, tudo produção de Manhufe de então, mas também lá deixada antes que, de Paris Amadeo nada trouxera, na viagem de verão de 1914. O pintor apresentou-se como «impressionista, cubista, futurista, abstraccionista, de tudo um pouco», por «não seguir escola alguma» e «só procurar a originalidade». O resultado foi o que

²⁸ SOUZA-CARDOSO, 1916.

²⁹ SOUZA-CARDOSO, 1912.

podia ser, mas, no meio «lepidóptero» do país, era bem «a primeira descoberta de Portugal na Europa do século XX», como então escreveu, em grande manifesto de camaradagem, Almada Negreiros! Que outras descobertas mais tarde faria, de outra significação cultural, como se sabe.

Para Amadeo, sabe-se também, o seu melhor, mais originalmente período criativo na pintura ocidental dos fins dos anos 10 do século XX viria depois. Como, no cômputo de todas as exposições desde 1958 realizadas, mais bem expresso e esclarecido ficou na selecção da Europália, de Bruxelas, em 1991.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (1987) — *1887-1987/Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- FERREIRA, Paulo, ed. (1981) — *Correspondance de quatre artistes portugais*. Paris: PUF/CG.
- FRANÇA, José-Augusto (1956) — *Amadeo de Souza-Cardoso*. Lisboa: Editorial Sul.
- ____ (1986) — *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força, & Almada, o português sem mestre*. Lisboa: Bertrand.
- LOURENÇO, Eduardo (1999) — *Portugal como Destino, seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva.
- RIMBAUD, Arthur (2010) — *Illuminations*. In FORESTIER, Louis, ed. — *Poésies. Une Saison en Enfer. Illuminations*. Paris: Gallimard.
- SOARES, Marta (2015) — *Parto da viola para Orpheu: Amadeo de Souza-Cardoso, o sensacionismo e os hors-textes de Orpheu* 3. «Anuário de Literatura», vol. 20, n.º 2, p. 116-135.
- SOUZA-CARDOSO, Amadeo de (1912) — *XX Dessins*. Pref. de Jérôme Doucet. Paris: Société Générale d'Impréssion.
- ____ (1916) — *12 Reproductions*. Fotografias de A. Salgado. Porto: Typ. Santos.

