

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.

