

# 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 Porto<sup>1</sup>.

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 lusitana<sup>2</sup>.*

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.*

---

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

<sup>2</sup> 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*<sup>3</sup>.

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.»<sup>4</sup>. 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.»<sup>5</sup>.

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?»<sup>6</sup>

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.

---

<sup>3</sup> SAMUEL, 1990: 18-19.

<sup>4</sup> SAMUEL, 1990: 39-43.

<sup>5</sup> SAMUEL, 1990: 44.

<sup>6</sup> 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 espiritual<sup>7</sup>. 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 escritor<sup>8</sup>. Sobre Junqueiro, edita-se um número temático<sup>9</sup> 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 1916<sup>10</sup>. 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

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> «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.

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

<sup>10</sup> «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*<sup>11</sup>.

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 movimento<sup>12</sup>.

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 revista<sup>13</sup>.

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

<sup>11</sup> SAMUEL, 1990: 25-26.

<sup>12</sup> 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 Monteroso (1875-1968).

<sup>13</sup> 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 números<sup>14</sup>. Nesses anos a presença de comentários laudatórios dedicados a artistas aparece a pretexto da morte de algumas personalidades<sup>15</sup> 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

---

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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 artistas<sup>16</sup>.*

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 poéticos<sup>17</sup>.*

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.<sup>a</sup> *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

---

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

<sup>17</sup> *Exposição de Quadros. António Carneiro Júnior.* «Diário da Tarde» (18 Out. 1902). A nota final do artigo é curiosa e merece transcrição: «O certâmen 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»<sup>18</sup>.

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*<sup>19</sup>.

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*<sup>20</sup>.

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 [...]»<sup>21</sup> 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 [...]»<sup>22</sup>, noutras resente-se menor solidez teórica.

<sup>18</sup> LACERDA, 1914: 143-146.

<sup>19</sup> CORREIA, 1914: 55-56.

<sup>20</sup> CASIMIRO, 1916: 98-101.

<sup>21</sup> VILLA-MOURA, 1912: 5-7.

<sup>22</sup> 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 Pinheiro<sup>23</sup>. 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»<sup>24</sup>.

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*<sup>25</sup>.

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 contributos<sup>26</sup>.

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 tratamento<sup>27</sup>. Quando se

<sup>23</sup> SAMPAIO, 1913: 98-101.

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

<sup>25</sup> SIMÕES, 1912: 19-26.

<sup>26</sup> PESSOA, 1913: 134-135.

<sup>27</sup> 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 Societé 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 realização<sup>28</sup>.

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 [...]*<sup>29</sup>.

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

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> 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*<sup>30</sup>.

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 fizeram<sup>31</sup>.

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*»<sup>32</sup>. 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.

<sup>30</sup> BELTING, 2008: 95. Tradução do autor.

<sup>31</sup> Problemática desenvolvida em PREZIOSI, 2003.

<sup>32</sup> 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.