

# 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*<sup>1</sup>.

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 obras<sup>2</sup>.

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»<sup>3</sup>. 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

---

<sup>1</sup> *Vd.* TEIXEIRA, 2016: 197-210.

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

<sup>3</sup> 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*<sup>4</sup>).

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 qualidade<sup>5</sup>.

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

---

<sup>4</sup> SILVA, 2011.

<sup>5</sup> 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 Delaunay<sup>6</sup>, 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 Delaunay<sup>7</sup>, 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 barato<sup>8</sup>.

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 «pompiers» 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 demora<sup>9</sup>.*

No vocabulário da época os *pompiers* 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...

<sup>6</sup> Cf. FERREIRA, 1981.

<sup>7</sup> Desenvolvimento e contextualização do projecto das *Expositions Mouvantes* em SILVA, 2016: 23-24.

<sup>8</sup> FERREIRA, 1981: 129-131.

<sup>9</sup> 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 Porto<sup>10</sup>.
- 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 desenho<sup>11</sup>, integraram as exposições do Porto e de Lisboa<sup>12</sup>. 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

<sup>10</sup> 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».

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

<sup>12</sup> 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*<sup>13</sup>.

## 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 memoráveis<sup>14</sup>. 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

<sup>13</sup> Cf. FREITAS *et al.*, 2007: 246-247.

<sup>14</sup> 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»<sup>15</sup>.

## 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*<sup>16</sup>.

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

---

<sup>15</sup> Cf. FREITAS *et al.*, 2007: 243.

<sup>16</sup> 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.

