

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).

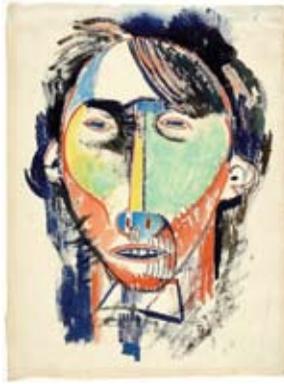
⁴ Para além das primeiras 4 aguarelas mencionadas, José-Augusto França deve basear-se, na sua generalidade, em 7 aguarelas da série de cabeças-máscaras oceano que pertencem ao Museu Calouste Gulbenkian — Coleção Moderna (n.ºs de inv. 86DP331, 92DP1110, 86DP362, 92DP1108, 86DP330, 77DP358, 77DP359).

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



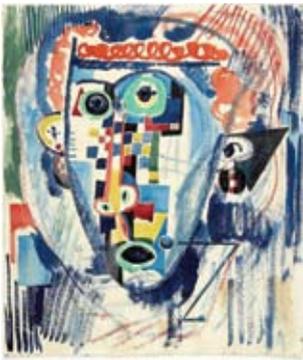
FCG, CAM, 2DP1110



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 centrado 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

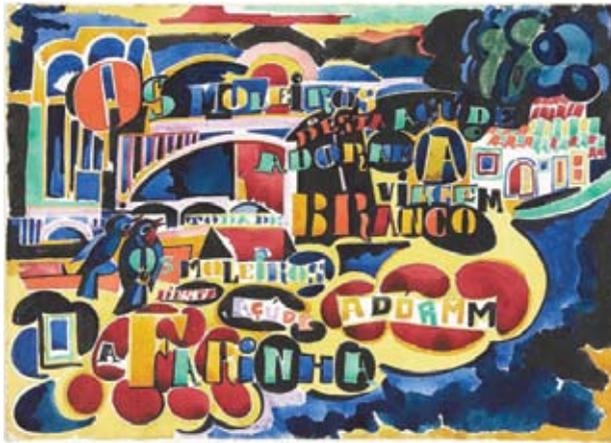
Este projecto tem, porém, dois paralelos em outras aguarelas mais confusamente compostas, realçando a expressão adoptada de *Expositions Mouvantes* e deixando de fora, ou para rodapé da página, a designação de *Corporation Nouvelle*. Em todas as três composições, sempre uma esfera mais ou menos armilar 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 Manhuê 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.

