

01 **CELEBRAR
AMADEO**

1916 — 2016

FIG. 1
Fotografia de Amadeo
de Souza-Cardoso,
Manhué, c. 1916-1918.
BA-FCG-ASC 038.1.1a



**RAQUEL
HENRIQUES
DA SILVA**

**“O QUE NOS ATRAI
PARTICULARMENTE HOJE,
E SUSCITA UMA REAVALIAÇÃO
DA SUA OBRA,
É UMA POSTURA ARTÍSTICA
EXEMPLAR. UMA POSTURA
QUE ILUSTRA
O CONJUNTO DO SEU TRABALHO
E QUE SE DEFINE
PRINCIPALMENTE
POR UM EXERCÍCIO NÃO LIMITATIVO
DA SUA LIBERDADE”¹.**

¹ Catherine GRENIER, "Amadeo de Souza Cardoso, ou le trouble moderne de l'identité" in Helena de FREITAS (coord.), *Amadeo de Souza Cardoso*, Paris, RMN - Grand Palais, 2016, p. 28.

PRÓLOGO

01

CELEBRAR AMADEO
1916 - 2016

RAQUEL HENRIQUES DA SILVA

Durante décadas, Amadeo de Souza Cardozo foi um nome mítico da primeira geração modernista portuguesa cuja obra era quase desconhecida. Na verdade, só a partir da abertura, em 1983, do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) – quase coincidindo com a aquisição de um vasto, qualificado e inédito acervo de obras que Lucie de Sousa Cardoso guardara desde o súbito falecimento do marido em 1918² – foi finalmente possível começar a estudá-lo e divulgá-lo, dando sequência ao trabalho pioneiro de José-Augusto França³.

Graças à FCG, essa tarefa, definida e coordenada por Helena de Freitas, atingiu hoje um patamar de excelência, marcado, nos últimos anos, pela exposição *Amadeo de Souza Cardoso. Diálogo de Vanguardas*, 2006 (que, pela primeira vez, colocou Amadeo em estimulante confronto internacional), pelos dois volumes do *Catálogo raisonné*, e, já em 2016, pela exposição monográfica apresentada no Grand Palais em Paris⁴.

Tendo em conta que, simultaneamente (e beneficiando da qualidade da investigação e divulgação das obras referidas) se têm multiplicado trabalhos académicos em diversas universidades e centros de investigação, a pergunta pode ser formulada sem qualquer retórica: o que há ainda a celebrar sobre Amadeo do ponto de vista da história da arte, mesmo quando se pensa esta em amplo espectro e com o máximo de cruzamentos interdisciplinares?

A resposta é simples: pretendemos celebrar as duas únicas exposições monográficas que Amadeo realizou em vida, a primeira inaugurada no Porto, no Salão de Festas do Jardim Passos Manuel, a 1 de Novembro de 1916, a segunda em Lisboa, na Liga Naval, instalada no Palácio do Calhariz, inaugurada a 4 de Dezembro do mesmo ano⁵. Em Portugal, estas exposições foram as primeiras individuais de um modernista e tiveram considerável impacto. Amadeo expôs-se através do que hoje designamos como trabalho (e atitude) curatorial, revelando aspectos de grande modernidade, ao nível da modernidade, igualmente inédita, das obras que expôs.

² A viúva de Amadeo, Lucie de Sousa Cardoso empenhou-se, logo nos anos de 1920, em mostrar a sua obra, nomeadamente nos Estados Unidos, com o apoio de Walter Pach. Em 1925, realizou, em Paris, na Galerie Briant Robert, a *Retrospective de l'oeuvre de Amadeo de Souza Cardoso*. Depois, a partir dos anos de 1930, o relacionamento regular com José-Augusto França, Paulo Ferreira e José Sommer Ribeiro, permitiu uma abertura progressiva ao conhecimento da obra do pintor e foi criando as condições para a aquisição da FCG, em 1983.

³ José-Augusto FRANÇA, *Amadeo de Souza-Cardoso*, Lisboa, Sui, 1956.

⁴ Vale a pena destacar também a exposição de Amadeo apresentada, em 1999, nos Estados Unidos que, para o catálogo, contou com estudos relevantes de historiadores de arte americanos. Ver *At the edge. Amadeo Souza Cardoso. A Portuguese futurist*. Catálogo de exposição apresentada em The Corcoran Gallery of Art e The Arts Club of Chicago, Lisboa, Ministério da Cultura/Gabinete de Relações Internacionais, 1999.

⁵ Não estou a considerar a exposição do álbum *XX Dessins*, provavelmente com os desenhos originais, realizada, no final de 1913 ou no início de 1914, na Escola de Artes e Ofícios de Hamburgo, por falta de informação mais precisa sobre a mesma. Ver Helena de FREITAS (coord.), *Catálogo Raisonné. Amadeo de Souza Cardoso. Fotobiografia*, Lisboa, FCG, 2007, pp. 190-191. Recentemente, Catarina ALFARO voltou a esta questão em "XX Dessins: Projecto editorial ou construção de uma identidade artística?" in *Amadeo de Souza-Cardoso, XX Dessins*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Sistema Solar, 2016, pp. 65-85. No entanto, os dados novos continuam a não confirmar a sua efectiva concretização em 1913 ou 1914.

Sendo historiadora, não posso deixar de registar o contexto em que surgiu o desejo de celebrar estas exposições. Estávamos em finais de 2012 e resolvemos, a Marta Soares e eu própria, avançar com um conjunto de contactos institucionais para, através de um grupo fortemente interdisciplinar, celebrar *Orpheu*, a revista coordenada por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro que, em 1915, iniciou a cultura moderna em Portugal, na literatura e nas artes. Apesar de algumas boas vontades (sobretudo de Carlos Vargas, então Subdirector do Teatro Nacional de D. Maria II) não foi possível concretizar o que havíamos pensado mas, felizmente, muitas realizações foram acontecendo, por iniciativas diversas, algumas de grande qualidade. Do delineamento inicial, ficou-nos, a mim e à Marta, ambas historiadoras da arte, o projecto de “refazer” (como então dizíamos) as exposições de Amadeo de 1916. Mas pretendíamos também criar impacto na(s) cidade(s), nomeadamente nos lugares físicos em que ocorreram (e que já não existem) articulando essa dinâmica urbana com dois museus: o Soares dos Reis, no Porto, o de Arte Contemporânea em Lisboa.

Falámos deste assunto pela primeira vez, em 2013, à Maria João Vasconcelos, directora do MNSR que, de imediato, abraçou o projecto. Ele deve-lhe tudo, de facto e finalmente: a parceria com o MNAC/Museu do Chiado, o financiamento e apoio da DGPC, a qualificada equipa de conservadores (Elisa Soares e Ana Paula Machado), os contactos com os colecionadores públicos e privados e, finalmente, as equipas que asseguraram a exposição e o catálogo.

O projecto foi aceite com três objectivos: relembrar (no sentido conhecer hoje) uma exposição (com duas versões) um século depois de ter ocorrido; captar (no sentido compreender) as motivações do artista-curador de si mesmo; repor no espaço de debate o impacto público do que ele deu a ver. Através de um uso extensivo de documentação, exaustivamente pesquisada, e sobre o corpo de tantas pinturas que continuam a emocionar-nos.

O ESPIRITO DA VANGUARDA

Num excelente livrinho de divulgação, David Cottington caracterizou os vários contextos da emergência, afirmação e triunfo das “vanguardas” artísticas europeias em dois momentos da primeira metade do século XX: o primeiro, nos anos à volta de 1900 e até à Primeira Guerra; o segundo, desde os anos de 1920 até à emergência do nazismo na Alemanha⁶.

Manejando com perícia um encadeado seguro de factos, e com uma metodologia própria da sociologia da arte, Cottington caracteriza a “cidade” burguesa resultante da revolução industrial, pelas suas inéditas dinâmicas de crescimento demográfico, tecnológico, económico e financeiro. Destaca, nomeadamente, a crescente “profissionalização” de amplos sectores das classes médias, envolvendo, por exemplo, médicos, advogados, professores universitários, arquitectos ou engenheiros que rapidamente definem a particularidade do seu estatuto, ou seja do seu poder. O mesmo aconteceu com os artistas “de todas as espécies e em todas as especialidades”, sendo o reconhecimento da produção “graduada por uma hierarquia crescente de qualificações, prémios e honras, das quais dependia o estatuto técnico e social”⁷.

O autor considera que “a formação da vanguarda foi moldada por esta profissionalização”. Era uma “profissionalização *alternativa*” (itálico no original) que exigia três determinantes caracteres: o primeiro, “a elaboração de princípios estéticos energicamente afirmados e promovidos, não só diferentes mas muitas vezes opostos aos do *mainstream*; o segundo, “a valorização e desenvolvimento de meios técnicos e de artesanias igualmente independentes”; o terceiro, o mútuo reconhecimento das suas aspirações comuns, facto sinalizado pelo próprio epíteto ‘*avant-garde*’⁸. Finalmente, em relação a um outro carácter, determinante para a compreensão do argumento, cito directamente do inglês:

“The international character of this alternative professional identity was also crucial, especially in the field of fine art, for the number of foreign would-be fine artists who flocked to Paris – and the lack of art-career success for most of them – at once gave this *avant-garde* population a critical mass sufficient to warrant the collective

⁶ David COTTINGTON, *The avant-garde. A very short introduction*. Oxford University Press, 2013. Agradeço o conselho de leitura à Foteini Vlachou.

⁷ David COTTINGTON, *Op. cit.*, p. 17.

⁸ *Idem, ibidem*, pp. 17-18.

identity, and enabled an extraordinary pan-European dissemination of its energies in the immediate pre-First World War years. Between 1910 and 1914, in every city with any cultural dynamism, small groups of aesthetically radical artists, in all media, sprang up like mushrooms in a box overnight (...)”⁹.

Este é o quadro em que temos de situar a carreira parisiense de Amadeo e as opções em que foi assentando. Quando veio para Portugal em 1914, na sequência do início da Guerra, pensava ficar pouco tempo. Foi ficando, não só a pintar mas também a gerir a sua carreira. Mudando de contexto, terá perdido algumas oportunidades, mas pôde beneficiar quer dos reptos de Sónia e Robert Delaunay, estabelecidos em Portugal em 1915-16, quer das dinâmicas abertas pelo grupo do *Orpheu* que, em 1915, foi sinalizado, com escândalo, como um desses pequenos grupos esteticamente radicais acima referidos por Cottington.

Ainda uma questão, citando Jerrold Seigel:

“One of the ideas that seemed richest and more fertile in the decade before World War I was the idea of motion itself. To speak about motion was to speak about the modern world of cities, industry, and science (...) but it was also to speak about the world human beings carried inside them, the vital and fluid world of the mind”¹⁰.

A pulsão do movimento, espelhada na cidade burguesa e vivenciada como experiência individual, é axial na personalidade de Amadeo. Por isso, quando lhe faltou o movimento de Paris e teve que reconhecer que nem o Porto nem Lisboa o possuíam ainda, foi dentro de si mesmo que o encontrou: nos extraordinários desenvolvimentos da sua pintura e na determinação de impô-la, mesmo que poucos a soubessem entender. Na verdade existe uma espécie de reivindicação didáctica na divulgação que Amadeo faz das suas exposições. Voltarei a este tópico.

AMADEO CURADOR E GESTOR DA SUA CARREIRA, PARIS 1910 — 1914

Está bem estudada a importância das exposições na afirmação dos sucessivos ciclos de vanguarda desde a segunda metade do século XIX¹¹. O modelo parisiense, seguido nas principais cidades europeias, consagrou um número crescente de salões alternativos ao *Salon* académico mas que, rapidamente, se foram também institucionalizando. Nos anos em que Amadeo viveu em Paris, os dois *salons* procurados pelos vanguardistas eram o *Salon des Indépendants* e o *Salon d'Automne*. Expôs nos dois, em 1911 e 1912, pinturas relacionadas com as primeiras fases da sua poética, desde sempre com linhas divergentes de desenvolvimento¹². Tendo em conta que a opção definitiva pela pintura só ocorre no decurso de 1910, a participação nestes *salons* foi uma atitude de grande coragem pessoal que coincide com a vontade de se construir a si próprio como artista. Recorde-se que o *XXVII Salon des Indépendants* (Abril-Junho de 1911) foi o da consagração do cubismo, no meio de grande celeuma entre apoiantes e detractores. Amadeo expôs e expôs-se, em primeiro lugar entre os pares, alguns dos quais conhecia e de quem era amigo. Aliás, antes da estreia nos *Indépendants*, a sua primeira acção expositiva fora inaugurada em 5 de Março do mesmo ano, no seu próprio atelier da Rue Colonel Combes, reunindo obras suas e do seu recente amigo Amadeo Modigliani, contando ambos com a ajuda de Brancusi “para a organização e divulgação do evento”¹³.

Pouco depois, começa a frequentar a casa de Sonia e Robert Delaunay e conhece Walter Pach que, em 1913, o escolhe para participar no Armory Show de Nova Iorque, Chicago e Boston. Para sintetizar os marcos essenciais da rápida internacionalização de Amadeo, há ainda a referir, com o apoio dos Delaunay, a sua presença no *Erster Deutscher Herbstsalon* (*Primeiro Salão de Outono Alemão*) Berlim, 1913, promovido por Herwarth Walden, editor da revista *Der Sturm*, muitíssimo mais selectivo que o congénere francês¹⁴ e, finalmente, em 1914, integra o *London Salon of the Allied Artists' Association* com curioso destaque crítico por parte de um escultor ligado ao Vorticismo inglês¹⁵.

A par desta actividade expositiva em eventos colectivos, no ano fulcral de 1912, Amadeo decide expor-se individualmente. Não através de uma exposição mas da produção do álbum *XX Dessins*, em edição de autor.

¹¹ Ver para desenvolvimento os dois capítulos iniciais de Sandra Vieira JURGENS, *Instalações provisórias. Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*. Lisboa, Documenta, 2016.

¹² Ver análise detalhada em Helena de FREITAS (coord.), *Op. cit.*, 2007, p. 149 e ss. Ver também Christian BRIEND, “Un artiste portugais à Paris: réception critique” in Helena de FREITAS (coord.) *Amadeo de Souza Cardoso*. Paris, RMN – Grand Palais, 2016, pp. 47-49.

¹³ Helena de FREITAS (coord.), *Op. cit.*, 2007, p. 139.

¹⁴ Cito Javier ARNALDO, “Le Herbstsalon. Amadeo et le Blaue Reiter”: “Différentement do Saïão de Outono parisiense, de que apropriava o nome, o Herbstsalon foi programado por uma galeria *Der Sturm*, dirigida por Herwarth Walden. A selecção dos artistas fazia-se de acordo com os princípios adoptados pela redacção do *Der Blaue Reiter* tendo em vista a promoção da salvaguarda e difusão dos ideais da nova arte”, in Helena de FREITAS (coord.), *Amadeo de Souza Cardoso*. Paris, RMN – Grand Palais, 2016, p. 41.

¹⁵ Helena de FREITAS (coord.), *Op. cit.*, 2007, pp.201 e 313.

⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 18.

¹⁰ Citado por Kenneth E. SILVER, “Amadeo in the tower of Babel” in *At the edge. Amadeo Souza Cardoso. A Portuguese futurist*. *Op. cit.*, p. 57.



FIGS. 2a—2b
Sala 33 da International Exhibition
of Modern Art (Armory Show),
Nova Iorque, 1913.
Quatro das 8 obras que Amadeo expôs
vêm-se na parede ao fundo:
Le Prince et la Mente e Château Fort
(na imagem da esquerda);
Avant la Course e Paysage
(na imagem da direita).
Institutional Archives, The Art Institute
of Chicago



FIG. 3
Amadeo de Souza-Cardoso,
Le Bain des Sorcières, 1912
(desenho nº 10 para o álbum
XX Dessins exposto em 1916)
Museu Calouste Gulbenkian
- Coleção Moderna
N.º Inv. DP365

Trata-se de uma iniciativa em nome próprio, rapidamente concretizada e, antes disso, delineada com uma eficácia que permite confirmar as suas raras qualidades de gestor artístico. Da ampla bibliografia disponível sobre este tema, refiro em primeiro lugar a síntese Helena de Freitas: “O Álbum *XX Dessins*, prefaciado por Jérôme Doucet, representou a concretização da imagem de marca que Amadeo desejava para se apresentar no meio artístico, verdadeiro portfolio *avant la lettre* de que ele fez a meticolosa promoção”¹⁶.

Mas antes de chegarmos à “promoção” que especialmente interessa a este artigo, destaco o estudo de Christian Briend que valoriza “a modernidade” de processo de fabrico: trata-se não de “estampas” mas de “reproduções”, através do seguinte processo de reprodução:

“A técnica consiste em insolar, a partir de um filme fotográfico negativo, uma placa de zinco sobre a qual se dispôs uma camada fotossensível. Esta endurece sob a incidência da luz e torna-se resistente à acção do ácido (...). A placa devolve fielmente o desenho do artista (cuja inversão é evitada por um jogo de espelhos) e pode passar então à impressão. Esta técnica, que permitia uniformizar o formato dos diferentes desenhos, autoriza também as emendas (...). Os títulos e a numeração dos desenhos que não figuram nos originais foram acrescentados na impressão”¹⁷.

Com este processo de uma modernidade expedita, mais barato e portanto com enorme capacidade de reedição, Amadeo reuniu um conjunto de desenhos com temáticas diferenciadas, mas estilisticamente afins, e realizou conjuntos hierarquizados de tiragens, segundo a qualidade do papel de impressão. Editou um boletim de subscrição e distribuiu meticolosa e amplamente exemplares entre familiares, amigos, livrarias, galerias e sobretudo imprensa especializada, contando com o apoio de Jérôme Doucet que escreveu o prefácio. Em Portugal, dispôs do entusiasmo do tio Francisco e do irmão António, numa cumplicidade afectiva que voltaremos em breve a encontrar. Mas a obra foi enviada também para Espanha, Itália, Alemanha, Estados Unidos, Canadá e Inglaterra!

Como bem refere Catarina Alfaro, trata-se de “uma premeditada estratégia autoral”¹⁸ conduzida numa aliança imbatível entre razão e emoção, para usarmos os seus próprios termos, numa carta dirigida ao tio Francisco, depois da participação, em 1912, no *XXVIII Salon des Indépendants* em que expusera três obras:

¹⁶ Helena de FREITAS, “Le saut du Lapin” in Helena de FREITAS (coord.), *Amadeo de Souza Cardoso*. Paris, RMN - Grand Palais, 2016, p. 279.

¹⁷ Christian BRIEND, “Amadeo de Souza Cardoso à Paris: réception critique” in Helena de FREITAS (coord.), *Amadeo de Souza Cardoso*. Paris, RMN - Grand Palais, 2016, p. 279. Agradeço ao meu amigo José Pedro Aboim Borges que, especialista em técnicas fotográficas, me esclareceu o sentido de “insolar”: “Sensibilizar pelos raios ultra-violetas da luz natural”. Foi ele que me indicou o recurso bibliográfico que, certamente, Christian Briend usou também: <http://www.cnrtd.fr/definition/insolar>. Catarina Alfaro descreve o processo, com idêntico detalhe e competência técnica em Catarina ALFARO, *Amadeo de Souza Cardoso 1887-1912. XX Dessins*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.

¹⁸ Helena de FREITAS (coord.), *Op. cit.*, 2007, p. 155.

19 *idem, ibidem*, p. 150.

“(…) Em verdade os quadros tiveram um certo sucesso. Quiseram comprar-me o maior mas não nos entendemos no preço. São obras de um passado que eu considero com rigor, mas que não deixam de ter um interesse. As coisas de hoje em dia são de notável evolução, e evoluir é uma prova de vida. Feliz a juventude que no dia seguinte acha que errou na véspera, para adquirir sem cessar novas virtudes. O homem não é um molusco nem a alma um parasita. Que uma manifestação de arte seja uma manifestação intensa, uma prova de cultura e de alegria da vida. Nem sentimento nem psicologia romanesca. Completa insensibilidade do coração e completo domínio do cérebro. O sofrimento sente-se mas não se manifesta. O descritivo prova a insuficiência do cérebro, a inventiva a existência de uma ideia. Ser compreendido de uma elite e detestado da multidão, pois que a multidão detesta que lhe façam sentir a sua incapacidade mental. – Estou a sentir-me apóstolo e não me posso tomar a sério (...)”¹⁹.

Vale a pena, tendo em vista o argumento deste texto, sublinhar o que é dito: as pinturas que acabavam de ser expostas, no *Salon des Indépendants* de 1912, pertenciam ao passado mas mantinham algum “interesse” na reflexão para as etapas seguintes, geridas com a mão férrea da razão sobre a emoção, embora o que lhe interessasse na arte fosse do domínio desta. Finalmente, a convicção de integrar a vanguarda, rompendo com os gostos e as expectativas da “multidão”.

OPÇÕES RADICAIS, PORTUGAL 1915 — 1917

Quando, “no final da Primavera de 1915”, e na sequência da eclosão da Primeira Guerra Mundial, Sonia e Robert Delaunay se instalam em Vila do Conde, depois de breve passagem por Lisboa, inicia-se uma intensa correspondência entre eles e alguns artistas portugueses (Amadeo, Viana, Almada e José Pacheco)²⁰, relacionada com o projecto da *Corporation Nouvelle* que é delineado por Robert. No essencial, pretendia-se ultrapassar criativamente a dificuldade de circulação em tempo de guerra, a partir da geografia periférica de Portugal que permitiria criar eixos novos de promoção das vanguardas “Nord-Sud Est-Ouest”, envolvendo Estocolmo, Christiana (actual Oslo), Lisboa e Barcelona. As exposições fariam circular obras dos Delaunay, dos portugueses Amadeo, Viana e Almada, de Wladimir-Baranoff Rossiné, pintor ucraniano sediado em Paris até 1914, e dos poetas Blaise Cendrars e Guillaume Apollinaire, amigos dos Delaunay.

A maior originalidade do projecto era a intenção de editar “álbuns” reunindo a participação de todos os artistas. Margarida Mafra publicou um interessante texto de Robert Delaunay que constitui uma espécie de “memória descritiva” do *Album n.º 1* em que se enunciam princípios de “universalidade, colectividade e itinerância de exposições” subjacentes ao empreendimento. Cito-a:

“Robert queria enviar para todo o mundo os seus «Álbuns» que estariam disponíveis nas livrarias e galerias de Arte. Os Álbuns seriam os catálogos, não apenas dos artistas da *Corporation*, mas também de qualquer outra manifestação artística ligada a ela. A obra queria-se livre, independente, o espelho das diferentes tendências individuais dos artistas, de modo a representar o conjunto da criação”²¹.

Para concretizar este utópico projecto, é criada a *Corporation Nouvelle*, reunindo de imediato os Delaunay, Viana e Amadeo, e definido que o Álbum seria realizado com a técnica do pochoir²² que Sonia utilizara na ilustração de *Prose du Transibérien et de la petite Jehanne de France* de Blaise Cendrars, publicado, com grande sucesso, no final de 1913 em Paris.

²⁰ In Paulo FERREIRA (ed.), *Correspondence de quatre artistes portugais Almada Negreiros, José Pacheco, Souza-carvalho, Eduardo Viana avec Robert et Sonia Delaunay*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 27.

²¹ Margarida MAFFRA, «Dans une atmosphère de rêve»: Sonia Delaunay et l'appropriation de l'iconographie populaire portugaise. Mémoire de Recherche présentée à l'École du Louvre, Paris, 2014, vol. 1, p. 20, vol. 2, pp. 31-32.

²² Sobre a técnica do pochoir, ver Rosemary O'NEILL, “Modernist rendez-vous: Amadeo de Souza Cardoso and the Delaunays” in *At the edge. Amadeo Souza Cardoso. A Portuguese futurist. Op. cit.*, p. 67 e seguintes. Em Helena de FREITAS (coord.), *Op. cit.*, p. 231 e ss., o envolvimento de Amadeo nos projectos com os Delaunay é rigorosamente analisado. Ver também, Joana Cunha LEAL, “A Corporation Nouvelle, o projecto da exposição em Barcelona e a Internacional Simultaneísta”, in Ana VASCONCELOS (coord.), *O Círculo Delaunay*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.



FIG. 4
Amadeo de Souza-Cardoso,
Título desconhecido
(Estudo para "Expositions
Mouvantes" da Corporation
Nouvelle), 1915
Museu Calouste Gulbenkian
- Coleção Moderna

Ao contrário de Viana, que nunca chegou a realizar nenhuma obra com *pochoir*, Amadeo respondeu ao repto com o seu habitual entusiasmo. Embora se queixasse do carácter artesanal do trabalho, exigente e metuculo, e tivesse dúvidas da sua adequação a ele, as propostas que enviou aos Delaunay têm uma qualidade idêntica, senão superior, às do próprio Robert. Provam o seu grande talento gráfico e o gosto de trabalhar plasticamente a caligrafia e o texto, demonstrado na realização da cópia manuscrita do conto de Flaubert, *Saint Julien l'Hospitalier*.

No entanto, nunca demonstrou especial interesse na conceptualização filosófica do projecto que, pela designação de "Corporation", pela imposta manualidade²³ e pela ideologia igualitária e democrática que o fundamenta, sugere uma inflexão na poética urbana e cosmopolita de Robert. Sem pretender tratar este tópico com a importância que ele merece, tal inflexão tem, com clareza, a marca de Sonia Delaunay, quer pelo seu culto das culturas populares da sua Ucrânia natal, quer pela sua actividade de designer gráfica e têxtil. A estadia em Portugal, nos anos de 1915-16, permitiu fazer coincidir estes interesses de trabalho com o seu sincero encantamento com a cultura popular minhota no contexto de uma natureza intacta, exuberante e extraordinariamente luminosa.

Para Amadeo foi muito importante essa inflexão temática, sobretudo de Robert Delaunay, que confirmava e incentivava o seu próprio empenho pela cultura e natureza da sua região natal que lhe era evidentemente anterior. O imposto trabalho com *pochoir* veio também a ser determinante na sua pintura, quer pelo seu uso na assinatura final, quer na elaboração de letras, frases e números que passam a integrar as pesquisas plásticas a partir de 1915²⁴.

Mas, fracassando os projectos expositivos que tanto desejava (particularmente em Barcelona)²⁵ o ciclo de partilha entre todos foi inexoravelmente quebrado, tanto mais que Sonia e Robert, a partir de meados de 1916, passam a tratar os projectos sozinhos²⁶ ou integrados num regresso empenhado às estratégias promocionais de antes da Guerra. Amadeo lamentou essas opções, acusando-os de fazerem "muita política" e que, por isso, "a interajuda não sendo natural e franca nunca resulta"²⁷. Para ele, a pretendida "acção artística" deveria ser concretizada sobretudo através de exposições, em todos os lugares possíveis, sem preocupação pela importância estratégica das cidades e das redes de influência, embora com a clara exigência de serem projectos vanguardistas. Começa a pensar expor sozinho e, evidentemente, em Portugal onde continuava a estar, embora com o desejo crescente e inquieto de regressar o mais rapidamente possível a Paris.

Antes de chegarmos finalmente às exposições individuais de Amadeo, é necessário continuar a utilizar a sua preciosa correspondência com o casal Delaunay que permite, com grande clareza, compreender o seu empenho e a sua competência em matéria museográfica.

²³ Numa carta de 4 de Agosto de 1916, dirigida a Robert, Amadeo declara que não fará mais *pochoirs* porque é nulo nesse trabalho, uma "escravidão" que não está disposto a continuar. E acrescenta: "Está talvez muito bem para outros, mas, no fundo, é substituir a mecânica pela mecânica. Seria preciso outra coisa, diferente dos velhos sistemas, uma coisa muito variada e muito moderna" in Paulo FERREIRA, *Op. cit.*, p. 185.

²⁴ Ver reforço desta reflexão em Helena de FREITAS (coord.), *Op. cit.*, 2007, p. 226.

²⁵ Cito Helena de FREITAS (coord.), *Op. cit.*, 2007, p. 231: "Na correspondência com o casal Delaunay (...) anunciam-se possibilidades expositivas para o grupo da *Corporation Nouvelle*, em Lisboa, Barcelona para a Primavera de 1916, depois uma grande exposição de novo em Barcelona para o Outono de 1916 e ainda projectos de exposições em Estocolmo e Christina (Noruega). Confiante, Amadeo trabalha nos catálogos, declara-se disponível para ir a Lisboa, fala de detalhes relativos à expedição das telas para Barcelona e chega mesmo a enviar 5 obras para Vigo, com os respectivos títulos, dimensões e preços".

²⁶ Assim aconteceu com a exposição de Estocolmo cuja concretização foi noticiada por Almada Negreiros na revista *A Ideia Nacional*, nº 19, 6 de Abril de 1916, dirigida por Homem Cristo Filho: "a extraordinária festa simultaneista de Sotokolmo onde juntamente com uma exposição de quadros de Madame e Mr. Delaunay foi lida a *Prose du Transibérien et Histoire de la Petite Jehanne de France* de Blaise Cendrars e ainda as primeiras symphonias simultaneistas dos músicos modernos (...)". in Helena de FREITAS (coord.), *Op. cit.*, 2007, p. 232. Neste caso, como a correspondência publicada por Paulo Ferreira comprova, foi Amadeo que, depois de muitas hesitações, desistiu da participação por não ter os quadros terminados. Ver Paulo FERREIRA (ed.), *Op. cit.*, 1981, pp. 97-99.

²⁷ Carta a Sonia Delaunay, 29 de Agosto de 1916, in Paulo FERREIRA, *Op. cit.*, 1981, p. 186. Crio que esta acusação de "muita política" se refere às estratégias promocionais dos Delaunay que, depois do projecto da *Corporation Nouvelle*, depressa se recenraram nos seus interesses próprios, enquanto representantes de uma tendência própria na vanguarda internacional. Joana Cunha Leal trabalhou este tópico no artigo já mencionado. Cf. Joana Cunha LEAL, *Op. cit.*, 2015.

28 Paulo FERREIRA, *Op. cit.*, p. 129.

29 *Idem, Ibidem*, p. 130-131.

30 *Idem, Ibidem*, p. 134.

31 Luís Pimenta de Castro Damásio destaca justamente a visita dos pais, do tio Francisco e de outros familiares à *Exposition Universelle*, Paris, 1900, quando Amadeo tinha dois anos de idade. Segundo o autor, esta visita “além de outras visitas ao estrangeiro, ajudaram José Emgílio a adquirir um perfil de proprietário rural moderno, dinâmico, lúcido, empreendedor e criativo”. Mais tarde, quando o pai de Amadeo “iniciou a comercialização do vinho em maior escala”, elaborou rótulos, bilhetes-postais ilustrados, um cartaz de divulgação do vinho «Amarantino» contendo a reprodução fotográfica da Casa de Manhufe” in Luís F. Pimenta de Castro DAMÁSIO, *A Galeria de Amadeo. Vida pintada. Subsídios biográficos*. 3 vols. Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2016, 1º vol., pp. 43-44; 110.

Quando, em Abril de 1916, ainda acreditava nas exposições de Barcelona (uma, mais pequena, “imediatamente”, outra “em grande”, em Outubro), aceita pensar também na exposição de Lisboa. Escreve que podia “deslocar-se lá” mas, antes, era preciso saber o que podiam esperar do apoio de “Negreiros” e da revista *Ideia Nacional* que Sonia solicitara²⁸. Alguns dias depois, a 3 de Maio, reitera os procedimentos a seguir para a exposição de Lisboa, propostos inicialmente por Sonia: a exposição seria dela que convidaria “Negreiros, Viana e eu próprio *unicamente*” (itálico no texto da edição). Desse modo “ela faria trabalhar Negreiros com os da *Ideia Nacional* para a publicação”. Se assim fosse, volta a comprometer-se a ir a Lisboa e “ajudá-los na *accrochage* dos quadros, para lhes dar ideias para o *reclame*, etc., e sobretudo para evitar que eles fizessem erros” (itálicos meus). E repete:

“Portanto, é preciso que Madame (Sonia) os trabalhe do ponto de vista prático: ter uma boa sala de exposição, a *Ideia Nacional* para a publicidade, pôr-me ao corrente e dar-me uma carta de apresentação para Negreiros. Quanto ao envio das vossas coisas, pode ser que o patrão do hotel se encarregue de as fazer chegar sem direitos de entrada. Logo a seguir, faremos Porto e, como estou muito perto e podemos ter bons apoios, será fácil. 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.”²⁹

Nunca se realizou a exposição de Sonia e seus amigos, em Lisboa. A 16 de Maio, Amadeo afirma, em carta a Robert, que “já seria muito tarde” e, noutra seguinte, 19 de Maio para Sonia, que “nunca estivera muito entusiasmado com uma exposição em Lisboa neste momento”³⁰. Mas continua a acreditar na de Barcelona.

No entanto, quando pensou na exposição de Lisboa, a clareza com que define o plano de acção, em termos do lugar (“uma boa sala”), dos recursos humanos (“fazer trabalhar Negreiros”; obter a ajuda do patrão do hotel para a recepção das obras “sem direitos de entrada”) da montagem (em que ele participaria) na divulgação (via *Ideia Nacional*) e nos objectivos (“desmontar os *pompiers* pérfidos”) encontramos uma competência exemplar, um gosto de programação concreta e um rigor na definição das tarefas, francamente raro, nomeadamente no emprego, sem hesitações, da designação de funções museográficas que estavam então a nascer como “*accrochage*” e “*reclame*”. Não posso deixar de pensar que Amadeo alguma coisa herdara do temperamento empreendedor de seu pai que, com entusiasmo e estratégias de publicidade, modernizou a produção vinícola da Casa de Manhufe³¹.

AS EXPOSIÇÕES NO PORTO E EM LISBOA

O

fracasso dos projectos expositivos com os Delaunay em 1915-16, bem como a continuação da Guerra, impondo o prolongamento da estadia em Portugal³², explicam a decisão de realizar a exposição individual no final de 1916, não sendo certo que a sua repetição em Lisboa, em sequência imediata, tenha sido pensada desde logo³³.

A escolha do Porto foi eminentemente pragmática, justificada na carta, já citada e analisada, que dirigiu a Sonia Delaunay em 3 de Maio; aí, embora se concentre no delineamento das necessidades para a exposição em

Lisboa (certamente na Galeria das Artes que José Pacheco dirigia no Salão Bobone³⁴) afirma que será fácil levá-la depois ao Porto porque “estou muito perto e tenho bons apoios”³⁵. Quanto à opção por uma exposição individual, sem qualquer partilha com outros artistas da cidade, alguns dos quais conhecia (como Diogo de Macedo, Armando Basto e Leal da Câmara que, nesses anos, vivia no Porto) tem plena inscrição no seu afastamento, a partir de 1910, em relação aos colegas portugueses com quem confraternizara nos primeiros anos da estadia em Paris.

Ao contrário de Almada Negreiros, que foi membro do *Orpheu*, mas expôs na maioria das iniciativas dos Humoristas e Modernistas, em Lisboa e no Porto, Amadeo nunca aceitou esse funcionamento em ponte porque a sua convicção na vanguarda era de ruptura, em relação ao século XIX, e internacionalista, em termos de exposição e divulgação. Por isso, apesar do convite que lhe fora dirigido, não aceitara participar no I Salão dos Humoristas e Modernistas, Maio de 1915, e no II Salão dos Modernistas, Porto, 1916, ambos no Salão de Festas do Jardim Passos Manuel onde a sua exposição ocorrerá também³⁶. Por outro lado, ele pensava que a sua exposição teria, depois do Porto e Lisboa, uma terceira apresentação em Paris como claramente enuncia na carta que escreve 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”³⁷.

35 Paulo FERREIRA, *Op. cit.*, p. 131. Luís Pimenta de Castro Damásio, *Op. cit.*, explica detalhadamente a origem dos “bons contactos” a que Amadeo de refere, decorrentes de laços familiares no âmbito dos quais trabalhara durante os anos de 1903-04 na Camisaria Confiança, propriedade do seu primo António da Silva Cunha. Ver fotografias do interior do estabelecimento in Helena de FREITAS (coord.), *Op. cit.*, 2007, p. 27.

32 Amadeo foi isento de serviço militar “por falta de robustez”, ver Helena de FREITAS (coord.), *Op. cit.*, p. 322, nota 39.

33 De início Amadeo pensou que, em Lisboa, o sítio mais adequado para a sua exposição fosse a Galeria das Artes, dirigida por José Pacheco, no Salão Bobone. Por isso lhe terá enviado a carta de 11 de Novembro de 1916, escrevendo: “Enviei-lhe há dias um livro de reproduções e catálogo da minha exposição no Porto. O livro está esgotado. Mais de 25 000 pessoas têm visitado a exposição isto a calcular pelas edições dos catálogos que não foram distribuídos a todos os visitantes. Em suma, tem nascido o renascimento do Porto o facto da exposição” in Pacheco, *Almada e “Contemporânea”*, Lisboa, CNC, 1993. Na mesma carta, transcrita no anexo deste catálogo, Amadeo pergunta a Pacheco se aceitará a sua exposição na Galeria das Artes. Tudo leva a crer que a resposta não foi positiva.

34 Segundo José-Augusto FRANÇA, José Pacheco abriu a “Galeria das Artes” no Salão Bobone, em Maio de 1916, expondo obras “de si próprio e de Almada, Smith e Bentes, Barradas, Soares e Alice Rey-Calcão, numa «entente» comum de várias gerações modernistas, que a crítica amiga aplaudiu e a inimiga vituperou” in *A arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Bertrand, 2ª ed, 1984, p. 63.

36 Ver contexto, descrição e interpretação das actividades dos humoristas e modernistas em Portugal em Fernando Rosa DIAS, “O futuro dos Humoristas – O Humorismo enquanto Modernismo”, disponível em <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/7835/2/Prof.%20Fernando%20Dias%20Diss.%20D%2014.pdf> (acedido: 25 de Agosto 2016). A informação de que Amadeo foi convidado pelo menos para os salões dos Humoristas e Modernistas que ocorrerem no Jardim Passos Manuel (realizou-se outro, por iniciativa de Leal da Câmara, O Salão dos Fantasistas, em Janeiro de 1916 no Palácio da Bolsa) foi veiculada por José-Augusto França que, pelo que me transmitiu oralmente, a obteve em conversas com Diogo de Macedo, quando estava a elaborar a sua monografia *Amadeo de Souza-Cardoso*, publicada em 1987. Ver José-Augusto FRANÇA, *Amadeo de Souza-Cardoso o português à força & Almada Negreiros o português sem mestre*, Lisboa, Bertrand, 3ª ed., 1985, p. 117.

37 In Helena de FREITAS (coord.), *Op. cit.*, 2007, pp. 246-247. Tal como em relação a outra correspondência (a editada por Paulo Ferreira, por exemplo) adoptei traduzir do original em francês. As citações seguintes da carta a Walter Pach têm esta mesma referência.

FIG. 5
"Aspecto da Exposição de Frederico
Aires no Salão Bobone",
16-01-1926
Arquivo Nacional da Torre
do Tombo
P777/EP/IS/SE/001-001/
0001/0055A
Imagem cedida pela ANTT



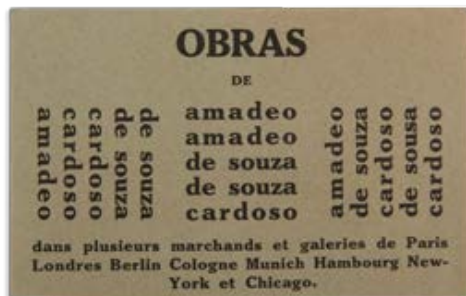
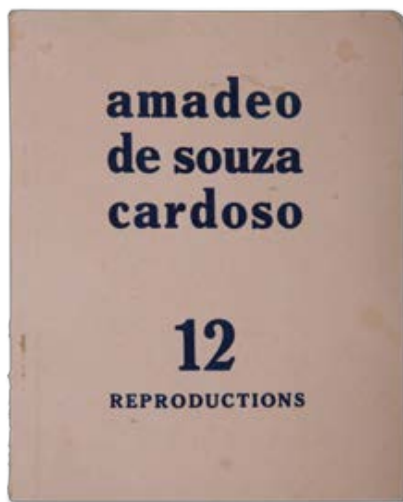


FIG. 6
Amadeo de Souza-Cardoso,
12 Reproductions,
fotografias de A. Salgado,
Porto, 1916
Col. particular

FIG. 7
Amadeo de Souza-Cardoso,
Composição gráfica com assinatura
e exposições, 1916
Col. particular

FIGS. 8a—8b
Capa do catálogo da exposição
de Amadeo de Souza-Cardoso
no Jardim Passos Manuel, Porto,
e na Liga Naval Portuguesa,
Palácio Calhariz, Palmela, Lisboa
Col. particular



Ou seja, Amadeo programou uma exposição itinerante, eventualmente numa apropriação do conceito de “exposition mouvante” proposto pela *Corporation Nouvelle* de Robert Delaunay no ano anterior. O projecto era materialmente articulado através do álbum *Amadeo de Souza Cardoso 12 Reproductions*, editado em francês, no Porto, reproduzindo doze obras que, à excepção de duas, uma pintura e um desenho³⁸, integraram as exposições do Porto e Lisboa. Na última página, são listadas as *Ceuvres 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 imagem gráfica eficaz, centrada na composição de três rectângulos, diversamente orientados, montados com a repetição do seu nome ou parte dele.

Embora, na referida carta a Walter Pach, se queixe da qualidade das reproduções (porque, em Portugal, “os fotogравadores e fotógrafos” eram mediocres) que não permitiam apreciar devidamente os quadros, o que me interessa ressaltar é a clara estruturação do projecto, através da selecção prévia de obras que consideraria especialmente relevantes³⁹. Em linguagem museográfica actual, o álbum foi pensado como componente da exposição mas sem se esgotar nela, servindo outros propósitos e possuindo diversa longevidade. Acrescente-se dois pormenores, especialmente interessantes: o primeiro respeita ao grafismo, sem dúvida da sua autoria, e de rara modernidade em Portugal pelo total despojamento decorativo; o segundo ao facto de o álbum ser distribuído no Porto, em Outubro, antes da inauguração da exposição, sugerindo uma espécie de avanço em *avant-garde*, de acordo com a origem militar do termo no exército imperial romano.

Todos estes procedimentos, diz Amadeo a Pach, tiveram importantes ajudas: “O livro publicado da exposição New York e Chicago 1913 deu-me um enorme apoio, assim como os catálogos e notícias das Exposições de Berlim, Paris, Munich Hamburgo, etc.”. Esta é uma declaração fundamental para robustecer a evidência de que as exposições do Porto e Lisboa não são uma mera saída marcada pela desilusão do fracasso dos projectos com o casal Delaunay, mas nova afirmação autoral, com um empenho idêntico ao que investira no álbum *XX Dessins*. É exactamente o que afirma, noutro passo da mesma carta para justificar o atraso da resposta à proposta de Pach que tanto o interessava: estivera “enormemente ocupado” com a “importante exposição” inaugurada “no Porto no 1º de Novembro”.

Ao mesmo tempo que preparava o álbum *12 Reproductions*, Amadeo escolhia as obras que iria expor. Existe, no espólio da família em Manhufe, uma lista manuscrita⁴⁰, exposta pela primeira vez na exposição *Amadeo de Souza Cardoso*, Paris, Grand Palais, 2016 e publicada por Luís Pimenta de Castro Damásio na sua tese de doutoramento do mesmo ano, que sugere ser uma aproximação ao conjunto finalmente selecionado, embora se possa e deva admitir que se relacionasse com outro projecto, eventualmente já para Paris.

38 Trata-se dos nºs 11, *Procession Corpus Christi*, e 12, *Cavalgado, Retour de chasse*.

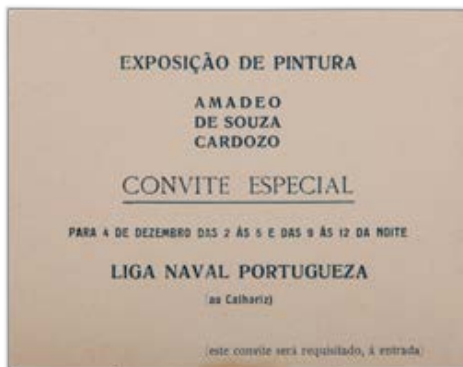
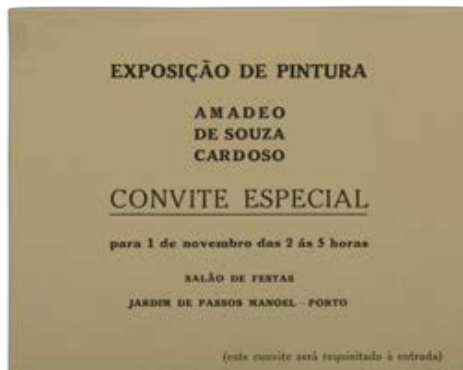
39 Há que ter em conta que o álbum só reproduz, como não podia deixar de ser, obras que estavam no atelier de Manhufe. Na carta a Walter Pach que venho citando, e cujo objectivo fundamental é agradecer-lhe a possibilidade de uma exposição em Nova Iorque no início de 1917, refere que, além das obras que envie de Portugal, há outras “no atelier de Paris”.

40 Ver, sobre esta lista, o breve texto “Catálogo 1916-2016” neste catálogo.

Há claras opções: expor um vasto conjunto de obras (114 no Porto, 113 em Lisboa) com a máxima abertura cronológica que a curta carreira permitia (dos *Cafés de Paris* datáveis de 1908-10, às obras, em maior número, de 1915-16) organizadas em quatro conjuntos definidos pela técnica: Pintura a óleo (80), Pintura a Cera (4), Aguarela (19), Desenho (11). Na carta a Walter Pach, considera que a decisão de mostrar um grande número de obras fora determinante para o sucesso da exposição: “Perante esta explosão de trabalho novo e de técnicas («*métiers*») novos nada podia resistir da velha crítica, do velho sistema”.

Outro aspecto de que se orgulhava e que, evidentemente, havia sido ponderado, era o lugar. Descreve-o a Pach: um “salão que pertence a um grande café-cinema-jardim de verão” que “estava estava aberto de dia e noite” e que possuía “uma muito bela iluminação eléctrica”.

FIGS. 9a—9b
Convites para a inauguração das
exposições de Amadeo em 1916
Col. particular



A meticulosidade do trabalho estendeu-se à edição de convites especiais para o dia da inauguração, amplamente distribuídos, com um design exemplar, comum ao pequeno catálogo de oito páginas que, sob o título «Abstraccionismo» e uma epígrafe de Rimbaud, listava os títulos de 114 obras, distinguindo as diferentes técnicas já referidas. Percorrendo a sucessão dos títulos, os leitores não poderiam senão ser surpreendidos com alguns deles, compostos de modo inesperado 14 - *Bandolim (desdobramento intersecção)*; 61 - *Copo branco (beleza dos objectos)* ou desdobrados em poemas visuais que poderiam recordar a poesia do *Orpheu*, especialmente de Mário de Sá Carneiro e, sem dúvida, os títulos das obras de Santa-Rita, publicados no nº 2 de *Orpheu*, como o nº 78:

Arabesco dynamico REAL
Ocre rouge café
ROUGE
cantante
ZIG ZAG couraceiro
bandolim
➡→ Vibraçoens metálicas
(Esplendor mecano-geometrico)

Não cabe na economia deste texto o aprofundamento deste tópico e as reacções críticas que provocou. Interessa-me apenas realçar a unidade rebelde do dispositivo museográfico em todas as suas componentes, visando uma comunicação propositiva que assume a atitude vanguardista, recorrendo a influências da poesia contemporânea mais inovadora, ao confronto com Santa-Rita e ao espírito e alguma imagética dos manifestos futuristas que divulgou em excertos escolhidos, numa das várias entrevistas que deu⁴².

Apesar da ampla cobertura crítica da exposição, parece que não existe qualquer registo fotográfico, nem no Porto, nem em Lisboa, facto que limita a reflexão museológica que tenho pretendido realizar. Não é possível perceber a *accrochage* (para usarmos o termo que ele próprio emprega e que era internacionalmente corrente para designar a disposição geral e específica das obras no espaço de uma exposição) em lugares que eram abertos e polivalentes. Terá respeitado a ordem numérica que escolheu para o catálogo? Terá separado as várias técnicas a cuja distinção material dava tanta importância? Terá sobreposto obras como era habitual na *accrochage* de então, mesmo em museus? Terá optado pelos mesmos critérios no Porto e em Lisboa, embora assumo que o espaço da Liga Naval era de pequenas dimensões⁴²?

Não havendo fotografias, nem uma descrição satisfatória, há factos indiciais que interessa realçar. No artigo publicado no jornal portuense *A Lucta* de 17 de Novembro de 1916, a autora, Maria Arade, que se escandalizou com a exposição, afirma que havia “opúsculos futuristas colados ao lado dos quadros”⁴³.

41 Ver, nomeadamente, João Moreira de ALMEIDA, “Uma exposição original: Impressionista, cubista, futurista, abstracionista? De tudo um pouco” in *O Dia*, 4-12-1916, integralmente reproduzido no Anexo documental neste Catálogo. Em Helena de FREITAS (coord.), *Op. cit.*, 2007, p. 324, nota 59, são identificados, nas respostas de Amadeo, o “Manifesto Futurista de Marinetti nº 9, nº 4 e nº 11. As entrevistas são analisadas no texto de Marta Soares neste catálogo.

42 Em Carta ao tio Francisco de 4-12-1916, afirma que a exposição em Lisboa “foi igualmente visitada por um grande número de pessoas, apesar de o recinto ser pequeno para o número de trabalhos expostos; em todo o caso introduzi tudo, apesar de ficarem os quadros bastante juntos, mas quis evitar a impressão de magreza do trabalho” in Helena de FREITAS (coord.), *Op. cit.*, 2007, p. 251. Cf. também anexo de correspondência neste catálogo.

43 Sobre esta questão, leia-se o texto de Marta Soares neste catálogo.

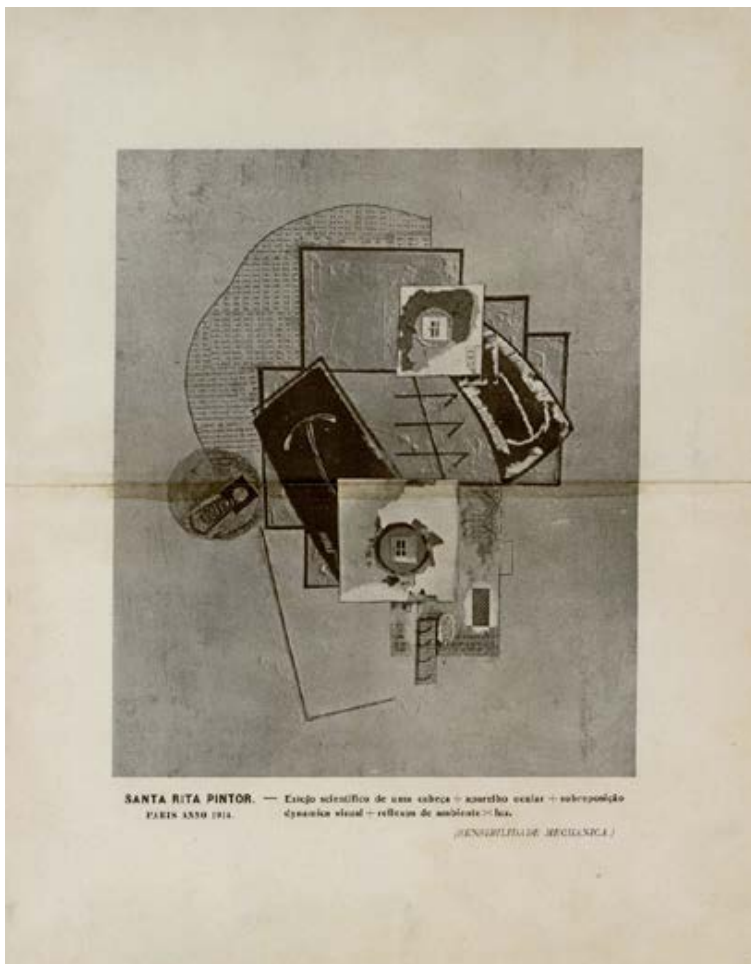


FIG. 10
Hors-texte de Santa-Rita Pintor
na revista *Orpheu*, nº 2,
Junho-Julho-Agosto 1915

SANTA RITA PINTOR. — Enção científica de uma cabeça + aparelho ocular + sobreposição dinâmica visual + reflexos de ambiente. (1915).
PARIS ANNO 1914.
(GENÉRIQUE DE REPRODUÇÃO)

Há um raro documento, publicado por Luís Pimenta de Castro Damásio, que descreve todas as despesas com a exposição em Lisboa. Com um custo total de 179\$130, a maior parcela respeita ao “aluguer das salas, consumo de luz, empregados” (75\$000) e a segunda à “montagem e armação de madeira” (37\$580), o que sugere alguma intervenção nos espaços. As outras despesas envolvem “serviço de electricista”, “14 metros de linha-gem”, transportes, caixotes, molduras, tipografia em várias rúbricas, plantas, “charutos” e “doces” certamente para a *vernissage* que, como se disse, teve convites autónomos.

Não creio que haja muitos documentos idênticos relativos a exposições promovidas pelos próprios artistas e, por isso, será interessante estudá-lo com maior profundidade no âmbito da economia da arte que carece de desenvolvimentos em Portugal⁴⁴. Mas ele é ainda uma janela aberta para a peculiar gestão de carreira de Amadeo, assegurada financeiramente pelo seu pai e com o apoio de uma estrutura familiar, mas que exigiria a prestação de contas, como quem investe pensando em lucro futuro, mesmo que não fosse imediato. Amadeo, com a sua extraordinária auto-segurança, assinava, com convicção e seriedade, esse ter e haver.

De imediato, as contas continuariam bastante desequilibradas. Segundo o testemunho do próprio, vendeu “um quadro” ao Mário de Artgão⁴⁵. Trata-se do nº 42 do catálogo (1916), com o preço de 50\$000 que hoje pertence à colecção do Museu Nacional de Arte Contemporânea/ Museu do Chiado⁴⁶. Em óleo, era um dos mais baratos, havendo outros muitíssimo mais caros (patamar mais alto: 3 obras a 600\$000, uma delas a “cera” com o nº 84, *A ascensão do quadro verde e a mulher do violino*)⁴⁷.

Como tenho vindo a sugerir, a eficácia da comunicação (o *reclame* como ele dizia⁴⁸) foi a questão axial de todo o trabalho desenvolvido. É evidente que ele antevia o choque e desejava-o, talvez recordado do escândalo da recepção do nº 1 de *Orpheu*, em Março de 1915, de que teve evidentemente conhecimento. Na carta a Pach que continuo a seguir, afirma que “o sucesso foi retumbante, sensacional, inesperado, mais de 30 000 pessoas visitaram-na ruidosamente (...)”.

Na verdade, no Porto poucos se deslocariam expressamente para a exposição. O Salão de Festas era um espaço polivalente, com sessões de cinema permanentes e muitas outras actividades ao longo do dia e da noite, como Sónia Moura demonstra em texto neste catálogo. Mas essas multidireccionais actividades não deixariam de contemplar a visita à exposição, motivada pelos confrontos de imprensa a que deu lugar. Por isso, Amadeo afirma com convicção: “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”. Recorda, com tranquilidade “que houve quem o tivesse considerado louco e chamasse a polícia”, mas surgiram também, vindos de todos os lados, “os apóstolos” que se encarregaram de “fazer a sua apologia”. “Enfim, sem exagero, a

⁴⁴ Luís Pimenta de Castro Damásio publicou outro interessante documento manuscrito por Amadeo intitulado “Compras feitas em Lisboa”, durante a exposição, envolvendo artigos de toilette, hotel, comboio, “3 jantares Tavares Al. Negreiros”, “1 jantar Leão Ouro Al. Negreiros”, presentes diversos, etc., somando 61\$960 ou seja aproximadamente, por defeito, um terço do que gastou com a exposição. Cf. Luís Pimenta de Castro Damásio, *Op. cit.*, 2016, vol. III, p. 117, 119.

⁴⁵ Carta de Amadeo ao tio Francisco, Lisboa, 7-12-1916, in Helena de FREITAS (coord.), *Op. cit.*, 2007, p. 251. Cf. Anexo de correspondência neste catálogo.

⁴⁶ Mário de Artgão é o nome literário do brasileiro, do Rio Grande do Sul, António da Costa Correia Leite Filho (1886-1937), jornalista e poeta que, por questões políticas (era monárquico) se exilou em Portugal, em 1905. Registe-se que além de ter comprado uma obra a Amadeo, mandou construir dois palacetes (um para si, outro para a mãe) à entrada da actual Avenida de Berna em Lisboa, projectados pelo arquitecto Norte Júnior, em 1905. Ver biografia de época em José SARMENTO “O grande exilado”, *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, 22 abr. 1907, v. 3, nº. 61, p. 494.

⁴⁷ Possuímos os preços da maioria dos quadros, graças a um catálogo pertencente ao espólio da família de Amadeo, em que eles estão manuscritos, à frente de cada número. Tal como outros documentos que temos vindo a referir, relacionados com as exposições, foi publicado por Luís Pimenta de Castro Damásio na sua tese de doutoramento. Mas uma vez, estes são dados raros que mereceriam um estudo de economia da arte. De imediato, parece claro que os preços mais elevados correspondem a obras especialmente importantes, à nossa reflexão actual, coincidindo portanto com a do autor. Mas, para pensarmos alguma comparabilidade, tenha-se em conta que o óleo “Frutos de Outono”, de Columbano Bordalo Pinheiro, foi adquirido, em 1914, por 1.600 escudos, na 11ª Exposição da SNBA- Sociedade Nacional de Belas-Artes; ou que “O concerto de amadores”, do mesmo pintor, foi adquirido em 1921, por 9.000 escudos, no salão do Conde de Ameal. Agradeço a Maria d’Aires Silveira a sua sempre generosa colaboração. Não é possível perceber se as obras que não têm preço atribuído (18 em 114) teriam sido oferecidas ou doadas pelo autor ou se ele não as queria vender por qualquer outra razão.

⁴⁸ Paulo FERREIRA (ed.), *Op. cit.*, 1981, pp. 130-131.

EXPOSIÇÃO

**amadeo
de souza
cardoso**

LIGA NAVAL DE LISBOA

Em Portugal existe uma unica opinião sobre Arte e abrange uma tão colossal maioria que receio que ella impere por esmagamento. Essa opinião é a do Ex.^{mo} sr. dr. José de Figueiredo (gago do governo).

Não é porque este snr tenha opinião nem que este snr seja da igualha do resto de Portugal mas o resto de Portugal e este senhor em materia de opinião são da mesma igualha. Um dia um senhor grisalho disse-me em meia-hora os seus conhecimentos sobre Arte. Quando acabou a meia-hora descobri que os conhecimentos do senhor grisalho sobre Arte eram os mesmos que o Ex.^{mo} senhor Dr. José de Figueiredo usava para me pedir um tostão. (1) Pensa o leitor que faço a anedocta? Antes fôsse. Mas a verdade é que eu estou muito triste com esta furia de incompetencia

Rectifico: — O Ex.^{mo} Snr Dr José de Figueiredo veio substituir no original um Ex.^{mo} Snr. que tem por habito pedir-me tostões.

2

com que Portugal participa na Guerra Europeia. E que horrôr, caros compatriotas, deduzir experimentalmente que de todas as nossas Conquistas e Descobertas apenas tenha sobrevivido a Imbecilidade. E daqui a indiferença espartilhada da familia portugueza a convalescer á beira-mar. Algumas das raras energias mal comportadas que ainda assômam à tóna d'agua pertencem halucinadamente a seculos que já não existem e quando Um Portuguez, genialmente do seculo XX, desce da Europa, condoído da patria entrévada, para lhe dar o Parto da sua Intelligencia, a indiferença espartilhada da familia portugueza ainda não deslaça as mãos de cima da barriga. Pois, senhores, a Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval de Lisboa é o documento conciso da Raça Portugueza na Seculo XX.

A Raça Portugueza não precisa de rehabilitar-se, como pretendem pensar os tradicionalistas desprevidos; precisa é de nascer pró século em que vive a Terra. A Descoberta do Caminho Maritimo prá India já não nos pertence porque não participamos d'este feito fisicamente e mais do que a Portugal este feito pertence ao seculo XV.

Nós, os futuristas, não sabêmos Historia só conhecêmos da Vida que passa por Nós. Elles tem a Cultura, Nós temos a Experiencia — e não trocâmos!

Mais do que isto ainda Amadeo de Souza-Cardoso

FIG. 13
Almada Negreiros,
"Exposição Amadeo de Souza-Cardoso
(na) Liga Naval de Lisboa", 1916
Espólio Diogo de Macedo,
Biblioteca de Arte da Fundação
Calouste Gulbenkian
DM 339/24

Para Amadeo, trata-se de um acto maior da “acção artística” em prol de si mesmo, da sua obra e da vanguarda. Interessa sublinhar que o Manifesto de Almada criou, pela primeira e única vez na carreira de Amadeo, uma possibilidade de pertença a um grupo, incerto, órfão de Sá-Carneiro mas, ainda assim, determinado. Essa energia militante pela modernidade (ou modernidades) não chegou para concretizar *Orpheu 3* que contaria com quatro *bors-textes* reproduzindo quatro pinturas de Amadeo que tinham estado expostas tanto no Porto, como em Lisboa e publicadas no álbum *12 Reproductions*⁵³. O encontro com Almada foi importante também para a colaboração de Amadeo no número único de *Portugal Futurista*, com outras duas obras que haviam estado em exposição e foram fotografadas para o álbum e determinou, em 1917, a edição de *K4 o quadrado azul*, numa parceria afectiva e cúmplice que constitui uma peça maior em Portugal de junção entre artes plásticas e literatura, e que se estende a *Litoral*, do mesmo ano.

Considero também que esta “acção artística” finalmente partilhada, sem a marca “política” de que Amadeo acusara os Delaunay, contribuiu para alimentar a energia explosiva dos quadros finais de Amadeo, realizados talvez nos meses pós exposição, durante o ano de 1917. No entanto, desconhece-se se assistiu à conferência futurista, no Teatro República, em 14 de Abril de 1917, nem acusou, ao que se saiba, a recepção do *Portugal Futurista*, em Novembro do mesmo ano. Haverá razões pessoais de ordem diversa, mas creio que sobreleva a todas a opção por uma espécie de isolamento, não vivencial mas artístico, sediado em Manhufe, como condição de trabalho.

Conversando didacticamente com o jovem jornalista que o “entrevista” para o jornal *o Dia*, a 4 de Dezembro de 1916, e a propósito da grandeza do mercado americano para a arte contemporânea, Amadeo declara que se não tivesse sido a guerra, poderia ter realizado um dos seus sonhos: “Fazer uma exposição de um dos meus quadros a bordo de um grande transatlântico – na viagem de ida e de regresso. Como isso seria belo”. Ou seja: nada de museus, antes a livre invenção da exposição, dentro do ideário futurista mas com uma marcação de ampliação geográfica que me parece muito original (a Europa a estender-se à América e vice-versa).

FIG. 1.4
Almada Negreiros,
K4 O Quadrado Azul, 1917
Co-editado por
Amadeo de Souza-Cardoso
Biblioteca de Arte - Fundação
Calouste Gulbenkian



53 Marta SOARES, “Amadeo e Orpheu” in “Parto da viola para Orpheu: Amadeo de Souza-Cardoso, o sensacionismo e os 4 *bors-textes* de Orpheu 3” <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2015v20n2p116>

54 Paulo Pires do VALE (coord.), *Tarefas infinitas. Quando a arte e o livro se iluminam*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 12.

EPÍLOGO: UMA CURADORIA DE “SEGUNDO GRAU”

“Uma exposição é a configuração de um espaço crítico. É reflexão, pensamento no espaço. Pensamento propriamente espaçoso, disposto no espaço (...)”⁵⁴.

Sob a epígrafe de Paulo Pires do Vale, um artista que ama comissariar exposições de outros artistas, pretendo regressar ao meu argumento inicial: na historiografia da arte e na museologia, a exposição deixou de ser encarada como mero veículo da mostra de obras que, até meados do século XX, eram vistas como coisa autónoma, independentemente do “espaço crítico” que as apresentava. Hoje, consideramos que esse “espaço crítico” – o dispositivo complexo da exposição – é parte da obra que, com esperadas ou inesperadas porosidades, vai sendo marcada por ele, e nós também. Ou seja: uma obra de arte, ou um conjunto delas são realidade aberta que vamos amando e compreendendo através da sua mostra contemporânea, e das sucessivas mostras de que foi sendo objecto. Trata-se de procedimentos que são consensuais para a música, por exemplo (bastante para o teatro e a dança, também) e que acabaram por chegar à exposição, entendida como “espaço crítico” e performativo daquilo que mostra e dos modos como o mostra. E como as obras de arte têm uma relação livre e provocatória com os tempos e as circunstâncias da História, hoje a representação de exposições do passado é um tema inovador e especialmente motivador do trabalho de curadoria de arte.

Não sendo este o lugar para o desenvolvimento deste importante tópico, remeto os potenciais interessados para a excelente síntese de Mariana Roquette Teixeira:

“(…) Paris-New York 1908-1968” (1977) reveals an early interest in the history of exhibitions, prior to the emergence of a large number of academic publications devoted to this topic. It shows that the history of art cannot be separate from the history of exhibitions as well as that of institutions. Thus, the selected exhibitions did not appear as isolated points but as elements of a narrative that combined diachronic and synchronic approaches. The difficulties faced by the curators led them to reflect upon different ways to recall past exhibitions. The solutions found – the reconstruction, the evocation, the interpretation – manifest the beginnings of a new practice,

55 Mariana Roquette TEIXEIRA, "History of exhibitions on display: 'Paris-New York' (1977) and the beginnings of a new practice" in Bernadette DUFRÈNE; Jérôme GLICENSTEIN (ed.), *Histoires d'expositions: Exhibitions' stories*. Paris: Hermann Editeurs, 2016, pp. 197-210.

56 Ver nota 25 deste texto.

57 Cito, com homenagem, o título de uma obra chave de Jacques DERRIDA, *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1988 que glosa uma afirmação de Paul Cézanne.

which does not simply intend to document the past but to rewrite the history, to rethink the recent past and analyse its relationships with the present"⁵⁵.

No caso das exposições de Amadeo de 1916, o que a Marta Soares e eu própria propusemos, à equipa do Museu Nacional de Soares dos Reis, cabe na figura da "evocação/interpretação". Falta identificar e/ou localizar cerca de 30% das obras que foram expostas e, sobretudo, faltam fotografias ou pelo menos descrições detalhadas da "accrochage", para mais uma vez usarmos o termo de Amadeo, referindo a disposição das obras em cada um dos espaços de exposição. Ainda assim, a investigação brilhantemente realizada e coordenada por Marta Soares, permitiu enriquecer a qualificada bibliografia de Amadeo com novos contributos. Pelo meu lado, o tópico da exposição permitiu valorizar consistentemente o gosto do pintor pela comunicação da sua obra, através de múltiplas exposições, apoiadas em catálogos capazes de gerar um eficaz "reclame" (outro conceito que utiliza) e conquistadoras de públicos através de um ousado trabalho com a imprensa, tanto a especializada, como, talvez mais ainda, a generalista. Fez "propagande artistique", outro conceito de que é autor!

Estes factos, que foram claramente comprovados, mostram que, também neste âmbito, Amadeo é um caso único na cena artística portuguesa, pelos conhecimentos que foi adquirindo (no ciclo das exposições internacionais em que participou, entre 1912 e 1914) e pelo modo como (semelhantemente ao que fazia com a pintura) se apropriava deles com forte individualidade. Sendo verdade que se dispôs a participar numa exposição conjunta em Lisboa (desde que convidado expressamente por Sonia Delaunay e "unicamente" com Almada e Viana)⁵⁶ e que, se ela tivesse ocorrido, teríamos matéria excepcional para "evocar" e "interpretar", as contingências da pequena história não permitiram que tal acontecesse. Não desistiu e avançou sozinho, seguro da sua verdade.

Com uma determinação inaudita, terá renovado a energia da sua inventividade, conquistou a admiração e colaboração de Almada Negreiros e instaurou, na imprensa portuguesa daquele final de 1916, o debate sobre o que era essa arte de vanguarda que não aceitava misturar-se com os ciclos artísticos seus contemporâneos, ligados ao passado e às suas convenções. Discutiu-se o que era realidade e sonho, normalidade e loucura, arte e não arte, passado e futuro perante mais de uma centena de obras que Amadeo, ele mesmo, mostrou, explicou e enalteceu a todos (e foram muitos) que o ouviam, percebendo que ele transportava uma espécie de "vérité en peinture"⁵⁷. Ao longo de muitas décadas, nunca mais tal aconteceu em Portugal.