

AMADEO, VANGUARDISMO ESTÉTICO E REPÚBLICA

Eduardo Paz Barroso*

Universidade Fernando Pessoa



2014

*Eduardo Paz Barroso é professor catedrático de Ciências da Comunicação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa e investigador do Labcom da Universidade da Beira Interior.

Colóquio De Republica, UFP, 2010.

A obra de Amadeo de Souza Cardoso (1887-1918) simboliza como poucas entre nós, uma experiência de vanguarda estética, tragicamente interrompida, aos trinta anos de idade, pela pneumónica. O mais genial pintor modernista português convidamos agora, a uma tão grande distância, a discutir, no quadro das relações entre doutrinas e poéticas, qual o sentido – e a ressonância – das rupturas. O núcleo decisivo da obra de Amadeo foi criado (entre Paris e a aldeia de Manhufe, em Amarante) no período subsequente à implantação da República. A vanguarda estética em Portugal seguiu caminhos e intuições que a levaram mais longe e a situações mais inovadoras (e radicais) do que os horizontes culturais do Estado republicano. Se no plano político aquilo a que assistimos foi sobretudo ao derrube de um regime que já estava vencido por falta de convicção – “Realistas puros, intransigentes, que defendam por princípio e convicção a monarquia como a melhor forma de governo, não há hoje pelo menos entre nós”, escrevia o académico e entusiasta da causa republicana Consiglieri Pedroso em 1886,¹ –, no plano artístico assistimos a um fenómeno emoldurado por outras exigências. A atestá-las estão por exemplo as palavras de Manuel Laranjeira (amigo dilecto de Amadeo), que escrevia, de Espinho, em Março de 1908 ao pintor António Carneiro: “Este estúpido mal estar que hoje

¹In Propaganda Democrática. Publicação Quinzenal para o Povo, vol. 2, O que é a República, Lisboa, 1886, p. 4, *appud* Ramos, Rui (coordenador), História de Portugal pag. 580/581, A Esfera dos Livros, Lisboa, 2010, 3ª edição.

se vive em Portugal rouba-nos o ânimo para tudo o que não seja imundice política”².

Em 1906 Amadeo tinha viajado para Paris para estudar pintura, onde chegou sem pressa de regressar. Podemos encarar esta viagem – ou melhor as viagens que realizou ao longo de um percurso singular, de si a si e entre si e o mundo –, como uma vocação única. Ou melhor, um destino de modernidade. No exacto sentido em que “a modernidade é a forma através da qual é elevada à consciência plena de si mesma, sob a figura de mito, a realidade moderna por excelência que é a Cidade. Não uma cidade qualquer mas a Metrópole que a revolução industrial faz descolar do seu estatuto e ritmo milenários.” (Lourenço, 1974, 203). Walter Benjamin identificou, na sua leitura de Baudelaire, Paris como paradigma desse lugar moderno por excelência. A construção do *boulevard Haussmann* (1859), a ideia de multidão, o devaneio do *flâneur*, são alguns dos traços característicos desta metrópole que cria um género de herói que encontra em Baudelaire um expoente em cuja linhagem se podem de algum modo inscrever os grandes protagonistas da modernidade³. Paris tornou-se as-

²Laranjeira, Manuel; *Obras*, vol. I p. 457; Organização, Prefácio e Notas introdutórias de José Carlos Seabra Pereira, Edições Asa, Porto, 1993.

³Um dos traços da modernidade que Benjamin destaca na interpretação de Baudelaire diz respeito ao olhar, a uma experiência urbana e desinteressada do olhar, transformada numa espécie de curiosidade por tudo e assente numa quase de distração de si. Pode ser esse o comportamento do *flâneur*. “Com o *flâneur*, o prazer de olhar celebra o seu triunfo. E ele tanto pode concentrar-se na observação – e então nasce o detective amador –, como pode estagnar no curioso – e então o *flâneur* torna-se basbaque (*badaud*). As descrições mais significativas da grande cidade não se devem nem a um nem a outro. Vêm daqueles que a atravessaram por assim dizer, distraídos, mergulha-

sim num lugar que Amadeo intui e deseja, mais do que procura, numa ânsia libertadora, de comunhão de valores e experiências estéticas que envolvem a sua dimensão psicológica mais profunda. Contaminado e contaminador ao mesmo tempo, em sintonia com Modigliani, com quem expõem, mas também com Brancusi, Alexander Archipenko, Maurice Drouard e os artistas do chamado Grupo Delta (que ocupavam um edifício atelier na rua com o mesmo nome e manifestaram uma considerável preponderância estética na capital francesa).

Informado, participante e curioso, o pintor português é um elemento integrado na vanguarda e não um espectador que se limita a vê-la acontecer. Participou no XXVII *Salon des Indépendents* de 1911, no Salon do ano seguinte, no *Armory Show*, em Nova Iorque, uma das mais importantes exposições da época, ao mesmo tempo viveu uma fecunda amizade com Sónia e Robert Delaunay (que do Minho iriam acabar por fazer um feliz refúgio enquanto escapavam à guerra). Apollinaire e Blaise Cendrars, Albert Gleizes, Picabia, Chagall, foram apenas alguns de outros conhecimentos de Amadeo em Paris (França, 1986; Alfaro, 2006).

dos nos seus pensamentos ou preocupações.” (Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, in “Obras Escolhidas”, “A Modernidade”, pág. 71, edição e traduções de João Barrento, Assírio e Alvim, Lisboa, 2006. Enquadrado nesta perspectiva do *flâneur*, Amadeo de Souza Cardoso imprime as suas marcas a tudo o que contempla, e depois transforma esse material em pintura. Benjamin (*ob.cit*) destaca uma citação de Chesterton sobre Charles Dickens com objectivo de precisar esta peculiar condição do *flâneur*, manifesta na capacidade de superar a observação e transpor mediante o próprio olhar o seu espírito para as coisas, para cidade, ou até para uma paisagem.

Em anos seguintes (seja na capital francesa, seja durante os períodos de férias que passa em Manhufe), o pintor radicaliza e intensifica caminhos que ensaiava quando começa a expor em Paris. “É exactamente a partir de 1913 que se sente no percurso de Amadeo a ruptura face a modelos (mais) estabilizados e se inicia um processo de progressiva proliferação de linhas de pesquisa que muitas vezes se cruzam e sobrepõem cronologicamente” (Freitas, 2006, 38-39). Uma mais exaustiva reavaliação do relacionamento de Souza Cardoso com as práticas plásticas em curso na capital francesa foi levada a cabo pela Fundação Calouste Gulbenkian, na exposição *Diálogo de Vanguardas* (2006), e permite concluir pela existência de fecundas trocas de experiências levadas a cabo pelo pintor português. Outra conclusão confirma uma procura de fontes de inspiração (como a arte primitiva africana) enquanto universo comum aos grandes protagonistas da vanguarda. Diversos factores testemunham a originalidade antecipadora do pintor, patente na diversificação da sua linguagem e nos caminhos expositivos que o afastam de Paris, para o conduzem, para além dos Estados Unidos da América, à Bélgica, a Londres, à Alemanha, e sempre imbuído no clima cultural da cidade como metrópole exemplar, factor que nele adquire uma enorme importância. Por outro lado, nota-se também um certo desencanto, a partir de 1913, “*Le tout Paris* não me entusiasma, acho-o mesmo muito água morna” (Freitas, 2006, 41). Desencanto que se pode explicar pela insatisfação estética, pela a tensão entre criação e dramatização, num constante processo de ruptura. Nele coexistem abstracção e paisagem, ao mesmo tempo que, quase em simultâneo, num pro-

cesso paralelo, a obra de Amadeo se expande numa visão de máscaras/pinturas, desdobramentos de elementos visuais, o deflagrar de uma nova, intensa e plural realidade plástica. De notar ainda que alguns dos elementos plásticos são posteriormente retomados, por vezes despidos da sua influência inicial (de Picasso, por exemplo), e trabalhados numa proximidade com outros códigos, futuristas ou expressionistas (Freitas, 2006, 49/50).

Outras pinturas permanecem fixas ao seu carácter de homem do Norte, resguardado (ou envolvido) com uma solidão torneada pelos cumes das montanhas da Amarante natal. Como é o caso de uma paisagem (sem título, 1910), onde plenitude da pincelada se faz sentir, de tal forma que somos levados a estabelecer uma remissão para algumas telas de Cézanne. E Amadeo visitou em Paris em 1907, a retrospectiva consagrada ao pintor no *Salon d'Automne* (França, 1986; Alfaro, 2006).

Neste momento encontra-se devidamente identificada, estudada e comentada a originalidade artística de Amadeo, que nasceu culturalmente como pintor em 1907, pouco antes da instauração da República. Um trabalho completado com a edição recente do catálogo *raisonné*⁴. Porém uma das componentes que menos abordada diz precisamente respeito à possibilidade de estabelecer, no campo da vanguarda, um quadro de referências onde o estético e o político se possam cruzar. Nessa acepção, atribuir à obra de Amadeo um poder transformador no plano da imagem, da linguagem e dos vocabulários plásticos que caracterizam as vanguardas, é

⁴Amadeo de Sousa Cardoso, *Catálogo Raisonné*, dois volumes, Assírio & Alvim, Lisboa, (I volume) 2007; (II volume) 2009.

o mesmo que dotá-la de uma propriedade que faz emergir a própria possibilidade fazer acontecer a arte. O que é, em si mesmo, um gesto político, com um alcance que as práticas da República emergente não podiam suscitar. O desafio de aproximar a experiência visual e plástica de Amadeo da teorização de Jacques Rancière anteriormente aludida suscita uma pista que (quase) nos impõem uma pergunta: Amadeo, ao mesmo tempo longe e perto do país, era bem mais revolucionário que os republicanos, sem nunca se ter identificado com o respectivo ideário. Formas novas da experiência estética “criam assim uma paisagem inédita do visível”, permitem apreender “novas individualidade”, “escalas” e “conexões”, porém o processo para aqui chegar não é de ordem política, mas implica itinerários sensíveis, caminhos abertos na linguagem que criam um mal estar, “dissensões” (Rancière, 2010, 98). Como ensina Aristóteles na *Poética* (141 b) “a poesia expressa o universal, a História o particular”. Se a função do poeta é a de *contar aquilo que podia acontecer*, a arte como possibilidade susceptível de surgir apenas em determinadas circunstâncias, essas sim, de ruptura, permite entender que, neste caso, a pintura se recria e o acontecimento se comemora. *A eficácia na comunicação e na discussão do real, que é em si mesma um acto político, está por isso do lado de uma criação que não se esgota, e não de uma celebração que se monumentaliza.*

Numa fase inicial, Souza Cardoso desenhóu algumas caricaturas de grande interesse, como a notável imagem (de 1906) em que recria e comenta a “pose” do seu grande amigo Manuel Laranjeira (França, 1986). O que é deveras sugestivo ao olharmos hoje as obras deste artista é tentar perceber como é

que a sua eficácia estética envolve – ou pode implicar – uma instância política que passa pelo desfasamento entre uma experiência do mundo sinonima da valorização plástica e ética do real, e a alteração das instituições sociais e políticas no Portugal do início do século XX fundada na doutrina republicana. Ou então, se quisermos transpor para este quadro de referências (ainda que em forma de esboço) o pensamento de Jacques Rancière, a nossa República viu-se rapidamente a braços com um vazio estético. E a criação artística revolucionária (aqui representada e presentificada por Amadeo) estava num outro sítio, a preencher o espaço (mental e simbólico) da vanguarda.

Com efeito, os republicanos não tiveram sucesso com a elite intelectual (Ramos, 2010, 601). Alguns dos que se entusiasmaram com os ideais republicanos e tentaram dar expressão estética a um novo sentir, nomeadamente com o saudosismo, depressa se desiludiram. Foi o caso de Pascoaes ou de António Carneiro que de algum modo serviram de inspiração a Amadeo, no campo da sensibilidade artística. O que configura portanto um “paradoxo na relação entre a arte e a política”. A questão de dar visibilidade estética às transformações na esfera social encontravam-se, naquele contexto histórico-cultural, sem resposta. Já as formas de visibilidade artística implicam uma configuração do político (o confronto com a autoridade académica e os valores canónicos que toda a vanguarda suscita, problematiza e concretiza são disso mesmo exemplo). A arte e a política são formas de discordar e divergir, como afirma Rancière, uma e outra são “operações de reconfiguração da experiência comum do sensível”. Torna-se determinante saber o que se pode dizer “sobre o

visível e quais os sujeitos capazes de o fazer” (Rancière, 2010, 95).

Quanto a Amadeo, fora fundamental, para essa decisão sempre difícil de partir, o apoio dado por Manuel Laranjeira, quer ainda o empenho do tio materno do pintor, Francisco. Trocou com ele uma importante correspondência. Não abundam os elementos que nos permitem traçar um perfil político do pintor. Numa carta de 1914, dava conta de uma viva admiração pelos “poucos portugueses que sabem ser monárquicos”. O que pode ser interpretado como uma atitude desalinhada face ao entusiasmo inicial dominante de muitos intelectuais relativamente à República. Note-se, a propósito, uma certa influência monárquica exercida sobre Amadeo pelo tio Francisco, por quem tinha uma viva admiração, descrito como amante de touros e cavalos e touradas reais. “Pelo Tio Francisco se percebe a ideologia monárquica de prática marialva e urbana, de verniz e polimento” (Cardoso, 2001, 145), inscrita nos códigos locais de Amarante do princípio do século XX.

O ambiente doutrinário na Amarante daquela época, estava politicamente distribuído pelos regeneradores liberais, que a família Teixeira de Vasconcelos e o pai de Pascoaes representavam, pelos regeneradores, partidários de João Franco, na circunstância representados por Barreto Sacchetti que durante 13 números, nas vésperas da implantação da República, dirigiu o influente jornal *Flor do Tâmega*, e finalmente pelos republicanos bem simbolizados por figuras como António Coimbra (1858-1914), jurista nomeado para presidência da Comissão Municipal Republicana de Amarante em 11 de Outubro de 1910, e ainda por Lago Cerqueira (1880-1945), outra destacada figura

republicana, licenciado em Filosofia e presidente da câmara local com contornos quase lendários, segundo os seus biógrafos. Com nenhuma destas tendências Amadeo se identificou verdadeiramente. Um juvenil retrato de D. Manuel II, deixa por certo transparecer uma outra forma de se exprimir, dando a perceber um sentimento monárquico, mais estetizante que ideológico. E nesse sentimento pressente-se o “desdém pela mediocridade” – esse sim havia de crescer e fortalecer-se – que identificámos como um traço de carácter civilizador e vanguardista no imaginário do pintor. Sair da mediocridade portuguesa implicou dar largas à insatisfação pessoal. “O pior descontentamento é o descontentamento de si próprio” escrevia Amadeo numa carta dirigida à sua irmã (Helena) em 1908⁵.

Os anos iniciais da formação passados em Lisboa levam-no a uma sensação de perda de tempo. Mais do que aprender (porque aprender era fácil), Amadeo queria ser artista e tinha a intuição fortíssima, como só os mais

talentosos de entre os modernos souberam possuir, de que a arte era um caminho árduo. O que fazia alguém como ele, desfasado, em Lisboa, entre telas de Malhoa e Silva Porto, ou pior ainda, dos seus discípulos? Aparentemente o objectivo era estudar arquitectura, mas as caricaturas absorviam-no mais que o resto, e o desenho evoluía nelas como pensamentos à flor da pele.

Quanto aos artistas que vieram a ser, uma década mais tarde, seus companheiros da geração modernista, praticamente não havia notícia. Pessoa recém chegado da África do Sul (1905) ainda não tinha produzido obra suficiente para revelar a sua genialidade. Souza Cardoso aparecia assim isolado na sua antecipação modernista.

É deveras significativo que Manuel Laranjeira (1877-1912) seja hoje visto como uma das personalidades culturais e literárias que revelam “um profundo sentimento de insegurança e insatisfação” perante a realidade que o rodeava (como notou Óscar Lopes), a par de uma informação coerente e de uma atitude intelectual progressista. A ideia de incompreensão (tão perfeitamente acentuada por J. Carlos Seabra Pereira (Laranjeira, 1993), faz dele, em alguns aspectos um quase alter-ego negativo de Amadeo. Laranjeira não se encontrou consigo a tempo de partir para Paris. Amadeo, pelo contrário, fez dessa viagem um destino, e se era verdade que pensava voltar um dia, por causa da luz de Amarante e de ter na sua alma um temperamento que levou Eduardo Viana a defini-lo, junto dos Delaunay, como “o nosso homem das montanhas”, voltou cedo de demais e contra a vontade. O que ajuda a compreender a importância da especulação que podemos travar em torno do que teriam sido as linhas e o sentido de evolução da sua pintura. Ele que, muito à

⁵António Cardoso, no texto indicado na bibliografia (de onde é retirada esta citação epistolar) fornece um interessante conjunto de informações que nos permitem recriar o ambiente social e político local à época. Um ambiente pródigo em sugestões romanescas ampliadas, quer pela figura do próprio Amadeo, quer por uma mitologia indissociável da obra e da figura de Teixeira de Pacoaes. Um e outro imprimem, de modo diverso, uma força universalizante a uma dimensão local, que sem eles seria apenas um lugar, como outros, com as suas estórias, fixo a uma geometria emocional. Agustina Bessa-Luís, em “O Susto” indica com uma perfeição de linguagem de que só ela seria capaz, o estranho significado desta junção entre o concreto e o abstracto. Leia-se a este propósito a frase de abertura do romance: “*Num povo pessimista, não o bastante para ser neurótico, nem exasperado para ser sobre-humano, depara-se-nos às vezes certo fenómeno da combustão interior e que é pouco menos que uma nova ética*”. (página 7, Guimarães editores, Lisboa, 1958).

moda de Pessoa também foi tudo de todas as maneiras. Numa importante entrevista, dada ao jornal *O Dia*, por ocasião da sua controversa exposição “Abstraccionismo” apresentada em Lisboa na *Liga Naval* (depois de já ter sido violentamente incompreendida e rejeitada aquando da apresentação no Porto, em 1916, no *Salão Jardim Passos Manuel*) afirma: “Sou impressionista, cubista, futurista, abstraccionista. De tudo um pouco” (França, 1986; Alfaro, 2006).

Pouco antes da instauração da República Amadeo teve conhecimento do assassinato do Rei D. Carlos, estava em Madrid, de volta a Paris após um período de férias, e numa carta a Manuel Bentes (1885-1961), outro dos pintores modernistas radicados na capital francesa, exterioriza o muito que o separa do quotidiano da pátria: “A nossa terra, caro amigo, atravessa horrores – horrores! Nunca tive ódio – nunca – e tenho-o hoje. Estamos perdidos ou vamos ser salvos? Não sei”. A dimensão “voluntarista” (Cardoso, 2001) da sua personalidade estética que nunca deixou de estar presente na sua actividade criativa, confunde-se aqui com o esboço do que também poderá ser lido no sentido de um voluntarismo político? É uma questão a ter em conta, mas o cepticismo relativamente ao país que o fez sair envolve todo um trabalho de olhar, quando a paisagem, geográfica e mental, se faz linguagem. Exemplo disso são as pinturas de 1910 como um pequeno óleo sobre madeira intitulado “Pintura (Moinho)” e, sobretudo, a poderosa sucessão de cabeças 1913-15, ou as pinturas - colagens mais vincadamente cubistas de 1917, onde a capacidade inventiva, a exploração de texturas, motivos e estrutura lógica, testemunham a vanguarda no sentido em que esta coloca radicalmente em discussão “o papel fundamen-

tal e agregador da pintura como arte total das imagens poderosas” (Asor Rosa, 1989, 126). Estas imagens poderosas a que Asor Rosa se refere, tomam decididamente em conta o “primado da pintura” que a obra de Giotto veio consagrar, dando ao artista o lugar inconfundível de autor, em suma a dignidade de uma “imagem de si” feita assinatura. Amadeo, percorridas as muitas distâncias, é exemplo perfeito da linguagem poderosa. De uma linguagem que explode (reveja-se a série das cabeças), desagrega e fractura, para edificar o valor do gesto que sabe romper, desenhar, colorir, enquanto rasura todas as técnicas.

Uma questão importante suscitada pela obra de Amadeo remete justamente para a técnica plástica. O seu discurso encontra formas inéditas que não são sustentadas por um aparato técnico, pela elegância do desenho, pelo ritmo da cor, pelo nervo do traço, nem o são tão pouco pela modulação da pintura como problema filosófico, tal como Cézanne o havia equacionado ao tratar a cor, as possibilidades de a sentir, transformando-a em pequenas manchas e com elas definir um espaço estrutural de visibilidade e conhecimento. E no entanto nenhuma destas qualidades está ausente dos trabalhos de Sousa Cardoso que as utiliza como um meio, mais ou menos acidental e intuitivo, para chegar ao essencial. Para os historiadores de arte, essa essencialidade é encontrada na transposição da figuração que o cubismo consente (França, 1986, 71), e na sintonia e na cumplicidade de uma purificação da pintura que Apollinaire (em 1913) exalta (no texto “Les Peintres Cubistes”).

O toque da pincelada, o contágio do acto de pintar e desenhar, e assim reincidir na aventura de definir uma mancha e outra

numa sucessão de veios, mediante os quais se inventa e declina uma personalidade. É isso que, acima de tudo, interessa a Amadeo, que por tanto se vê forçado a pagar o preço da desorientação. Tem a consciência dela ao admitir que se ignora cada vez mais a si próprio, numa carta de 28 Abril, 1914, que J. A França (1986, 83) qualifica de “bem nacionalista, monárquica e latina”. “Cada vez me ignoro mais a mim mesmo...”, escreveu então o pintor. A noção de não ser único (ou tão único quanto o seria em Portugal) leva-o a fazer pontes com outras experiências estéticas e a assimilá-las num vocabulário que tem tanto de pessoal como de raiz antropológica, local e universal. Observe-se o óleo sobre madeira de 1913, “Procissão Corpus Christi” (em Amarante) com figuras triangulares e animais esvoaçantes, um desfile religioso transfigurado pela simbologia cubista; ou uma outra pintura com uma imagem de Cristo dependurada debaixo das letras “ZINK”, à maneira de um ex-voto; um quadro dentro de outro quadro com círculo órficos em diálogo com a simbologia dos Delaunay.

Em estudos mais recentes⁶ sobre a reavaliação crítica de outras pinturas, designadamente criadas em 1917, fica demonstrado que Amadeo não era dotado de uma habilidade “camaleónica”, mas que hesitava e procurava incessantemente, o que confirma uma comunhão com um temperamento de vanguarda verificável em muitos artistas estrangeiros da sua geração que percorreram itinerários semelhantes aos seus. Daí também a existência de pontos de contacto com a van-

guarda russa e alemã. Por outro lado, marca o uma solidão intensa, não partilha dinâmicas de grupo nem revela preocupações de teorização. A sua correspondência e entrevistas baseiam-se no *self*. “Testemunhas do seu pensamento plástico, só as obras, também elas desamparadas no seu país de poetas” (Freitas, 2006, 65). E de desencantos republicanos, já agora.

Um português que em 1910 era vizinho de Gertrud Stein, diva espiritual de Picasso e Matisse, estava absolutamente certo das suas razões, incómodas, de ser artista. Amadeo estava na Europa, participava na vanguarda e numa revolução poética em grande escala. Na mesma altura, o Portugal republicano apresentava como uma das suas medidas exemplares a Lei da Separação, da qual fez um baluarte ideológico, que consistiu em retirar à Igreja bens, personalidade jurídica e liberdade de expressão, (Ramos, 2010, 586). O que separa estas duas realidades na época é, também, a capacidade para ser metrópole. De resto a escolha de Amadeo antecipa o destino de sucessivas gerações de artistas portugueses que até aos anos 70 do século XX, se ressentem da situação periférica, da falta de informação e da asfixia política.

Se Amadeo não tivesse sido apanhado na coincidência entre o clima histórico que trouxe a República e uma espécie de “exílio” (que era em grande parte interior), ditado por razões estéticas, podíamos estar perante mais um episódio do modernismo, conjugável com outras poéticas nacionais. A guerra de 14-18 trocou as voltas ao pintor de Manhufe, por cá ficou contra a vontade e confrontou-se com a incompreensão total. Os novos ambientes políticos só favorecem as condições de curiosidade e participação em novas práticas e situações artís-

⁶Catálogo da exposição *Amadeo de Souza Cardoso Diálogo de Vanguardas*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2006.

ticas, se estas corresponderem às ambições de poder que essas dinâmicas suscitam. Foi justamente nessa medida que a montagem na escola soviética de cinema (Eisenstein, Dziga Vertov), se consagrou, no contexto da revolução russa de 1917, como um núcleo de pensamento por meio da imagem, onde a vanguarda artística qualifica culturalmente uma prática política. O conflito e a colisão na linguagem cinematográfica possuem um alcance no mundo real que então coincidem com os objectivos estratégicos da revolução e da doutrina leninista. Não obstante as obras de tais realizadores permanecem para além dos episódios históricos que mais imediatamente as justificaram, e mantêm intacta a sua inconfundível energia estética, aliada à violência dos contrastes e à capacidade de disseminar imagens⁷.

No arranque da primeira República que Portugal conheceu, nada de semelhante podia ter lugar. Não por falta de genialidade, mas por uma idiosincrasia de carácter que Pascoaes a seu modo testemunha quando es-

⁷No contexto das relações entre arte e política a obra de Serguei Eisenstein contempla a possibilidade da revolução estética fazer parte da revolução social, ampliando-a ao desempenhar uma função educativa e utilizando as ideias como matéria prima de imagens. É essa dimensão que toda filmografia do realizador exhibe, ao mesmo tempo que protege uma autonomia da linguagem artística capaz de elaborar temas secretos, que são aqueles que nunca se dão bem com o primado das ideologias. Ver este propósito as influências de que o realizador se reclama, de Leonardo a Freud e naturalmente Marx e Lenine, que o salvaram de ser uma espécie de Oscar Wilde e saber filmar o enigma dos rostos, muitos rostos, em “A Linha Geral” (filme de 1929), todos unidos na mesma condição (ver a este propósito, Setephane Bouquet, *Serguei Eisensstein*, Cahiers du Cinema / Público, Lisboa, 2008, p.9 e 46-47).

creve em “A Arte de Ser Português”⁸ que a nossa finalidade como povo passa por “colocar a nossa Pátria ressurgida em frente do seu Destino” (Pascoaes, 1991,9). Amadeo só podia ser mal recebido (ou mal compreendido) numa pátria que não era capaz de o ver (como de certo modo aconteceu, à posteriori, com Pessoa), como alguém que faz parte desse destino. E nem tão pouco lhe coube a sorte de ser, como foi Mário de Sá Carneiro (que curiosamente era descrente do cubismo que testemunhou em Paris), mal amado, no seu “Céu em Fogo”.

A celeberrima frase de Almada no texto de apresentação da exposição na Liga Naval de Lisboa, “Amadeo de Souza-Cardoso é a primeira Descoberta de Portugal na Europa do século XX”, constituiu a excepção futurista e um convite à acção, uma interpelação ao público: “não esperes porém que os quadros venham ter contigo...” (escreveu Almada Negreiros). Mas o público não sabia agir e a “raça portuguesa “que não precisava de se “reabilitar”, como queriam os “tradicionalistas”, mas de nascer para um novo século (as palavras são de Almada), deixou-se ficar no novo ritual republicano. Noutros quadrantes do pensamento, de nada valia o apelo de João

⁸Em “A Arte de Ser Português” (2ª edição, 1920) Teixeira de Pascoaes expõem uma ideia de país alicerçada na esperança de sistematizar uma doutrina portuguesa fundada na sensibilidade de um modo de ser unido por uma língua e pela espiritualidade que esta permite construir, orientada pelo saudosismo: “A Saudade pelo *desejo* (desejar é querer e querer é esperar), em virtude da própria natureza do desejo, é também a esperança, assim como é *lembrança* pela dor” (ob. cit. pág. 76). Por isso Fernando Pessoa só teve “saudades do futuro”, e Amadeo foi, de algum modo o futuro, ou uma manifestação plástica, pictórica, de um pensamento *por vir*.

Chagas⁹: “O povo não está feito. É fazê-lo. Não é ressuscitá-lo. Ele nunca existiu”.

Claro que nada disto se aplicava à vanguarda estética. Mas a vanguarda sempre se deu mal com a província e por isso ninguém sabia ao certo o que fazer com esta “primeira descoberta de Portugal no século XX” apregoada com tanto entusiasmo por Almada.

Os estudos da fortuna crítica de Amadeo permitem-nos tirar algumas conclusões que concorrem na direcção deste dissenso estético. Uma delas diz respeito ao facto das referências na imprensa à sua obra aparecerem em França por mérito objectivo e só após a sua morte. Porém a nível crítico as grandes qualidades de estilo haviam sido sublinhadas ainda em vida. Caso do texto de Jérôme Doucet, (o prefácio ao álbum *XX Dessins*), que lhe elogia a “poesia bárbara”. Outro aspecto a considerar está ligado ao efeito de escândalo tão ao gosto dos dadaístas de que dão conta as notícias por ocasião das exposições do Porto e Lisboa em 1916. Finalmente o longo silêncio e a ignorância a que esta obra está votada sobretudo até à década de 50. Artigos não assinados, ausência de reflexão estética, pobreza de comentário. Esta situação só se começou a inverter no final de década de 50, designadamente graças às exposições feitas no Porto (Galeria Alvarez) e Amarante (Biblioteca Municipal) e com um novo surto de textos, mais elaborados, na imprensa (nos diários portuenses *Jornal de Notícias* e *Primeiro de Janeiro*), a que segue a sistemática investigação histórica de J. A França.

⁹João Chagas, *Cartas Políticas*, 1909, *appud* Ramos, Rui (coordenador), “História de Portugal”, pag.589, A Esfera dos Livros, Lisboa, 2010, 3ª edição.

A estranheza e a abstracção que desencadearam o processo da modernidade estão na origem de uma alteração da noção de real. Amadeo teve um papel fundamental na alteração da percepção que então “portuguesamente” tínhamos do real. Sob o efeito daquilo a que Benjamim designa por o regime da aura, os seus quadros e desenhos, adquiriram uma euforia que tardou em chegar. Mas esse é também o destino das vanguardas artísticas, movendo-se na teia da sempre discutível inovação dos modelos sociais, e da sempre incompreendida inovação artística, na desproporção entre o caos político e o caos estético. Amadeo só podia consagrarse à segunda destas realidades por ser a única portadora de capacidades para gerar futuro para a linguagem e para o sujeito. Como escreve Mário Cláudio (p.112), “não lhe perguntem agora como lhe foi a vida, com que espécie de filamentos se manufacturou a tessitura da biografia a escrever”.

Bibliografia

- Asor Rosa, A. (1989). *Vanguarda*, Einaudi, vol. 3, INCM, Lisboa, p. 306-343.
- Alfaro, C. (2006). “Amadeo de Souza Cardoso 1887-1918”, in: *Amadeo de Souza Cardoso Diálogo de Vanguardas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 429- 494
- Cardoso, A. (2001). “Amadeo e a imagem de Amarante”, in: *Mondrian – Amadeo, da paisagem à abstracção*. Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Porto: Edições Asa, p. 141-159
- Cláudio, M. (1984). *Amadeo*. Lisboa: INCM.

- França, J.-A. (1986). *Amadeo & Almada*. Lisboa: Bertrand.
- Freitas, M.H. (2006). “Amadeo de Souza Cardoso Diálogo de Vanguardas” in: *Amadeo de Souza Cardoso Diálogo de Vanguardas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 19-67.
- Laranjeira, M. (1993). *Obras*, 2 volumes; Organização, Prefácio e Notas introdutórias de José Carlos Seabra Pereira. Porto: Edições Asa.
- Lourenço, E. (1974). *Tempo e Poesia*. Porto: Editorial Inova.
- Pascoes, T. (1991). *A Arte de Ser Português*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Ramos, R. (coord.) (2010). *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 3ª edição.
- Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.