

**CARICATURA E RETRATO NA OBRA DE  
AMADEO DE SOUZA-CARDOSO:  
O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO NO MODERNISMO**

**Laura Susana Lustre Dias**

**Trabalho de Projecto de Mestrado em  
História da Arte Contemporânea**

Laura Susana Lustre Dias,  
Caricatura e Retrato na Obra de  
Amadeo de Souza-Cardoso:  
O Problema da Representação no  
Modernismo,  
2014.

**Abril, 2014**

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte Contemporânea realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Joana Cunha Leal.

*À minha Mãe, ao meu Pai e ao meu Marido,*

## **AGRADECIMENTOS**

O meu primeiro agradecimento dirige-se à orientadora deste projeto a Professora Doutora Joana Cunha Leal, cujas observações críticas e o acompanhamento foram essenciais para a concretização das minhas ideias.

Ao Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, em Amarante, pela cedência de algumas imagens essenciais para este projeto.

Aos meus pais e ao meu marido, pela compreensão, pelo apoio, pela transmissão de coragem e força e por acreditarem sempre em mim.

**CARICATURA E RETRATO NA OBRA DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO:  
O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO NO MODERNISMO.**

**Laura Susana Lustre Dias**

**RESUMO**

**PALAVRAS-CHAVE:** Representação, Modernismo, Caricatura, Retrato, Amadeo de Souza-Cardoso, Vanguardas, Pintura.

Este trabalho de projeto pretende definir um conjunto de questões relacionadas com a pesquisa sobre as propostas figurativas na produção do modernismo e das vanguardas, tentando encontrar uma linha orientadora que permita ajudar a compreender a representação modernista, na obra de Amadeo de Souza-Cardoso.

Tendo em conta que a arte moderna se afasta da figuração completando o caminho da simplificação, divisão e distorção até à abstração, não parece fazer sentido a existência da figura nas representações modernistas, no entanto ela continua a existir através da construção de retratos. Isto parece levantar um problema no que diz respeito à representação no modernismo.

Ao longo deste trabalho de projeto procuro definir um percurso de encontros e distanciamentos que visam contribuir para a discussão desta questão, centrando-me nas pesquisas portuguesas e mais especificamente na obra de um dos artistas portugueses que marcou o movimento modernista – Amadeo de Souza-Cardoso.

Este artista percorreu o caminho da figuração através da caricatura e do retrato, o que gera uma problemática já que tendo seguido todas as linhas de vanguarda do seu tempo e tendo-se servido de todas as influências com as quais tomou contacto, o artista continuou a povoar as suas composições de figuras e manteve o tema do retrato.

A recolha e análise das caricaturas e dos retratos de Amadeo que apresento poderão esclarecer o relacionamento entre estes e demonstrar também a nova perspectiva de representação figurativa no modernismo, cuja obra deste artista é um grande exemplo.

**CARICATURE AND PORTRAIT IN AMADEO DE SOUZA-CARDOSO'S  
WORK:**

**THE REPRESENTATION PROBLEM IN MODERNISM.**

**Laura Susana Lustre Dias**

**ABSTRACT**

**KEYWORDS:** Representation, Modernism, Caricature, Portrait, Amadeo de Souza-Cardoso, Avant-gardes, Painting.

This project work aims to define a set of questions related to the research on figurative proposals in modernism and on avant-garde proposals, trying to find a guideline that will help understanding the modernist representation by the Art History, in particular on the work of Amadeo de Souza-Cardoso.

Taking into account that the modern art moves away from the figurative being completed by simplification, division and distortion until abstraction, it doesn't seem to make sense the existence of the figure in the modernist representations. However, the figure continues to exist in portraits. This seems to raise an issue related to the representation in modernism.

Throughout this project work I try to set a course of meetings and distances that intend to contribute to the discussion of this issue, focusing on the Portuguese researches and more specifically on the work of one of the Portuguese artists that marked the modernist movement – Amadeo de Souza-Cardoso.

This artist has used caricature and portrait as figurative art. This has generated a problematic since he has followed all of the avant-garde references in his time as well as all of his influences, continuing to use figures in his compositions and the painting of portraits.

The collection and the analysis of Amadeo's caricatures and portraits, that I present in this project work, might help to explain the connection between them and to demonstrate the new perspective of the figurative representation in modernism, in which the work of this artist is a great example.

## ÍNDICE

<b>Introdução</b> .....	1
<b>Capítulo I:</b> Estado da questão.....	3
<b>I. 1.</b> O lugar da caricatura e do retrato no desenho e na pintura do modernismo.....	6
<b>I. 2.</b> O lugar da caricatura e do retrato no desenho e na pintura do modernismo português.....	19
<b>Capítulo II:</b> Questões em torno da caricatura e do retrato no desenho e na pintura de Amadeo de Souza- Cardoso.....	30
<b>II. 1.</b> Casos de Estudo: trabalhos realizados entre 1906 e 1910: Caricatura.....	37
<b>II. 2.</b> Casos de Estudo: trabalhos realizados entre 1910 e 1917: Retrato. ....	40
<b>Conclusão</b> .....	49
<b>Bibliografia</b> .....	51
<b>Anexos</b> .....	I

## INTRODUÇÃO

A questão da representação é primordial para o entendimento do modernismo, já que lhe parece estar associada a ideia de que na representação modernista não cabe a figura. É por essa razão que parece existir uma “crise da representação” na arte contemporânea, visto se inserirem nas pesquisas dos artistas géneros, como o do retrato, que continuam a representar a figura. Não se poderá então falar de abandono total da figura, mas de que forma ela é representada pelos artistas da vanguarda?

O retrato não parece ter sido abandonado, mas terá sofrido alterações próprias das novas técnicas de pintura, assim como da forma como os artistas registam o mundo visível na sua tela, no entanto mantém um referente reconhecível que o permite apelidar dessa forma.

Tendo em conta este problema o meu Projeto centra-se na definição de um conjunto de questões relacionadas com a pesquisa sobre as propostas figurativas na produção do modernismo e das vanguardas, tentando encontrar uma linha orientadora que permita ajudar a compreender a representação modernista, por parte da História da Arte.

Mesmo sabendo que o modernismo e as vanguardas não se apresentam nem ao mesmo tempo, nem da mesma forma em todo o lado, e que são na maioria dos casos influenciados pelo seu meio, tentarei definir um percurso de encontros e distanciamentos que talvez auxiliem a compreensão dos mesmos e claro, centrar-me-ei nas pesquisas portuguesas.

Concretamente, centrei-me na obra de um artista português que ganhou o título de “primeiro modernista português”, e que possui um trabalho absolutamente extraordinário, pelos significados e pelas formas, tendo contribuído para a entrada de Portugal no panorama internacional do modernismo, com uma obra que se distingue dos demais seus contemporâneos. Refiro-me a Amadeo de Souza-Cardoso.

A principal questão do meu Projeto é a seguinte: mantendo Amadeo de Souza-Cardoso uma prática pictórica figurativa evidente no domínio da caricatura e do retrato, em que termos se pode equacionar essa prática no seio da “crise de representação” acionada pelo modernismo e pelas vanguardas?

Evidenciando antes de mais que Amadeo percorre o caminho da figuração através da caricatura e do retrato, demonstrando com isso a acentuação da “crise da representação” nas práticas modernistas, pareceu-me pertinente enunciá-las e estabelecer uma ligação com os vários historiadores e críticos de arte que estudaram a sua obra, tentando perceber se este problema também se apresentou para eles. Pertinente pareceu-me também analisar os principais estudos feitos nacional e internacionalmente sobre o que cabe na prática do modernismo, e que problemas imediatos se apresentam, para obter as linhas orientadoras da problemática que aqui apresento.

Como ponto de partida agarro na ideia enunciada por Manuel Laranjeira a propósito da caricatura que Amadeo lhe dedica. Em carta datada de 24 de abril de 1906<sup>1</sup> Laranjeira escreve: “V. tem falhado em todas as vezes que tenta caricaturar-me, meu amigo, e vou dizer-lhe. É porque você ainda está na idade em que se ri das coisas tristes (...). E antes de mais: quis V. fazer-me um retrato-desenho, ou um retrato-caricatura? Como bem sabe, as duas coisas diferem pelo espírito com que são concebidas. O retrato-desenho é a expressão artisticamente exata do que o indivíduo é. O retrato-caricatura é apenas a expressão artisticamente exata do que existe de grotesco num dado indivíduo. Permita-me a imagem literária e por exemplo Hamlet é um desenho, D. Quijote é uma caricatura...”

Talvez se perceba por aqui a dimensão da problemática da representação figurativa, que parece ter tantos meios e possibilidades para o modernismo.

---

<sup>1</sup> Carta de Manuel Laranjeira a Amadeo de Souza-Cardoso, 24 de Abril de 1906 in Helena de Freitas et al., *Catálogo Raisonné: Fotobiografia*, p. 43.

## CAPÍTULO I

### ESTADO DA QUESTÃO

Se pensarmos no modernismo português e na forma como o mesmo começou no início do século XX, pensamos em apenas dois ou três artistas que marcaram uma primeira geração e é imperativo que entre eles coloquemos o que desde logo na opinião de José de Almada Negreiros, melhor desenvolveu a vanguarda na pintura, e de facto marcou o modernismo português – Amadeo de Souza-Cardoso - “(...) pertence à Guarda Avançada n’A MAIOR DAS LUTAS que é o Pensamento Universal” e por isso é a “Primeira Descoberta de Portugal na Europa no século XX”<sup>2</sup>. Outra ideia com que ficamos é a defendida pelo historiador de arte José-Augusto França, de que Portugal se encontrava em atraso e entrava no modernismo a um ritmo muito lento. Tese esta que tem vindo a ser debatida em vários estudos nomeadamente o de Mariana Pinto dos Santos<sup>3</sup>.

São bem conhecidos os trabalhos que os historiadores de arte portuguesa dedicaram a Amadeo de Souza-Cardoso. De entre estes trabalhos destaca-se os de José-Augusto França que para além da quantidade de estudos que efetuou sobre a arte em Portugal, foi o primeiro a compilar um especificamente dedicado à vida e obra de Amadeo de Souza-Cardoso, mas também os de Paulo Ferreira, António Rodrigues, Rui-Mário Gonçalves, Raquel Henriques da Silva, Pedro Lapa, Helena de Freitas e Joana Cunha Leal, que estudaram a obra de Amadeo nas suas várias componentes<sup>4</sup>. Deles

---

<sup>2</sup> NEGREIROS, José de Almada, in *Exposição AMADEO DE SOUZA-CARDOSO Liga Naval de Lisboa*, Lisboa, 12 de Dezembro de 1916

<sup>3</sup>SANTOS, Mariana Pinto dos, *A Resistência do objecto à História da Arte Contemporânea-Sobre a persistência do legado de José-Augusto França na escrita da História da Arte em Portugal*, Comunicação apresentada no IV Congresso de História da Arte Portuguesa – APHA – Sessão Aberta 1 – José-Augusto França e o legado crítico e historiográfico, 21 de novembro de 2012, in [http://www.academia.edu/2175161/A\\_resistencia\\_do\\_objecto\\_a\\_historia\\_da\\_arte\\_contemporanea\\_-\\_sobre\\_a\\_persistencia\\_do\\_legado\\_de\\_Jose\\_Augusto\\_Franca\\_na\\_escrita\\_da\\_historia\\_da\\_arte\\_em\\_Portugal](http://www.academia.edu/2175161/A_resistencia_do_objecto_a_historia_da_arte_contemporanea_-_sobre_a_persistencia_do_legado_de_Jose_Augusto_Franca_na_escrita_da_historia_da_arte_em_Portugal), consultado a 6 de março de 2014.

<sup>4</sup> FRANÇA, José-Augusto, 1991, *A arte em Portugal no século XX – 1911-1961*, Bertrand Editora, 3ª edição, Lisboa; 1983, *Amadeo e Almada*, Bertrand Editora, Lisboa; 1999, *Amadeo de Souza-Cardoso*, in *At the Edge: A Portuguese Futurist*. – Lisboa: GRI, Corcoran Gallery, pp. 27-49; 1983, *Amadeo de Souza-Cardoso: A primeira descoberta de Portugal na Europa no século XX*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna; 1960, *Amadeo de Souza-Cardoso*, Coleção de Arte Contemporânea, Artis; 2004, *História da Arte em Portugal – O Pombalismo e o Romantismo*, vol.5, Editorial Presença, Lisboa; 1974, *Humoristas e modernistas nos anos portugueses de 1910*, Lisboa; SD, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX, 1910-2000*, pp. 12-29; 2004, *História da Arte em Portugal – O Modernismo*, vol.6, Editorial Presença, Lisboa; 1979, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, Ministério da Cultura e da Ciência, Biblioteca Breve, vol. 43, cap. I, II e III. FERREIRA, Paulo, 1987, *Amadeo de Souza-Cardoso – A Ânsia de Criar*, Centenário do nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso, 1887-1987; 1995, *Amadeo de Souza-Cardoso Peintre Portugais – 1887-1918*, Paris. RODRIGUES, António, 1987, *As passagens do Cavaleiro Amadeo*, Centenário do

retiro a biografia do artista e identifico caminhos e ligações com as vanguardas que na época despontavam na Europa. No entanto, o facto de Amadeo ter pintado retratos parece ser um não-problema para a maior parte dos historiadores e críticos que comentaram e estudaram a sua obra, já que na sua maioria não os referem, no entanto se a arte moderna se afasta da figura completando o caminho da simplificação, divisão e distorção até à abstração, a construção de retratos parece ser um problema. Porque será que Amadeo de Souza-Cardoso, que seguiu todas as linhas de vanguarda do seu tempo, que se serviu de todas as influências com as quais tomou contacto, continuou a povoar as suas composições de figuras e manteve o tema do retrato? Sabemos que também os cubistas o fizeram e testaram os limites da representação, o retrato em Amadeo centra-se nessas pesquisas?

Este género, mais recorrente na obra do artista do que parece – o retrato, revelou-se interessante para mim, principalmente por ter encontrado aqui algo que a vanguarda nega e que é o elemento de corte com o academismo – a figura, e que na obra de Amadeo, continua a existir. Claro que isto não é um facto inédito, também na obra de outros artistas da vanguarda isso acontece, mas especialmente na obra de Amadeo ela tem um lugar relevante.

É este lugar que uma investigação mais aprofundada deverá identificar, a fim de analisar a figuração – o retrato e a caricatura – no âmbito da sua obra. Tendo em atenção a utilização da figura no seu trabalho, terei que trazer até ao presente a caricatura de

---

nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso, 1887-1987. SILVA, Raquel Henriques da, 2006, *Amadeo em Diálogo*, L+Arte, Lisboa; SD, *Art Portugais 1850-1950*, Coordenação de Raquel Henriques da Silva, participação e textos de Pedro Lapa e Maria de Aires Silveira, Museu do Chiado, Lisboa; “*História da Arte Portuguesa*”, vol. 3 “*Do Barroco à Contemporaneidade*”, cap. “*Sinais de ruptura: “livres” e humoristas*”, GONÇALVES, Rui Mário, 1998, *A arte portuguesa do século XX*, Temas e Debates; 1986, *História da Arte em Portugal – Pioneiros da Modernidade*, Publicações Alfa, vol.12, Lisboa; SD, *Amadeo de Souza-Cardoso*, Caminho, Lisboa; 2006, *Amadeo de Souza-Cardoso: a ânsia da originalidade*, Caminho, Lisboa. LAPA, Pedro, 1999, *A modernist through the memory of a distant present*, in *At the Edge: A Portuguese Futurist*. – Lisboa: GRI, Corcoran Gallery, pp. 101-109; SD, *Amadeo de Souza-Cardoso, a memória de um presente distante, Amadeo de Souza-Cardoso, pioneiro do Modernismo em Portugal*, pp. 27-37. FREITAS, Helena de, 2006, *Amadeo de Souza-Cardoso – Diálogo de Vanguardas*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, pp.19-67; 2008, *Catálogo Raisonné Amadeo de Souza-Cardoso, Memória Descritiva*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, pp.11-15; 2008, *Amadeo de Souza-Cardoso 1887-1918*, Catálogo Raisonné, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, pp.17-37; 2008, *Elementos para a fortuna crítica de Amadeo de Souza-Cardoso*, Catálogo Raisonné, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, pp. 47-51. LEAL, Joana Cunha, 1999, *Amadeo de Souza-Cardoso: A Biography*, in *At the Edge: A Portuguese Futurist*. – Lisboa: GRI, Corcoran Gallery, pp. 17-25; 2010, *Uma Entrada para Entrada. Amadeo, a historiografia e os territórios da pintura* in [http://www.academia.edu/208717/Uma\\_entrada\\_para\\_Entrada\\_Amadeo\\_a\\_historiografia\\_e\\_os\\_territorios\\_da\\_pintura](http://www.academia.edu/208717/Uma_entrada_para_Entrada_Amadeo_a_historiografia_e_os_territorios_da_pintura), acesso janeiro de 2012; *Trapped Bugs, Rotten Fruits and Faked Collages: Amadeo Souza-Cardoso's Troublesome Modernism*, Routledge Taylor & Francis Group.

Amadeo, não só como a primeira linguagem artística que escolheu para começar o seu percurso nas artes, mas também porque esta talvez tenha permitido manter a sua ligação à figura.

Como bem sabemos, a caricatura, pelo seu sentido humorístico conquistou o público rapidamente, mas o que ainda está por explorar, embora já existam, há algum tempo, alguns estudos sobre essa questão como o de Adam Gopnik<sup>5</sup>, é de que forma esta assimila a “linguagem” vanguarda e de que forma a vanguarda absorve a influência da caricatura. É isso que este projeto pretende seguir e aplicar à obra de Amadeo.

Não querendo que pareça uma análise da figura na obra de Amadeo, esclareço que este projeto trabalha numa perspetiva específica: o retrato. A introdução da análise da caricatura servirá para que se consiga fazer a ponte com a “nova” figura que é introduzida na obra vanguarda deste artista.

---

<sup>5</sup> GOPNIK, Adam, *Caricature, Primitivism, and the Cubist Portrait*, Art Journal, vol. 43, No.4, The Issue of Caricature, 1983, pp. 371-376

## **I.1. O lugar da caricatura e do retrato no desenho e na pintura do modernismo.**

Temporalmente este trabalho de projeto centra-se nos anos de 1906 a 1918 porque é nessa fatia de tempo que se centram as pesquisas artísticas que mencionarei, e é também nela que Amadeo de Souza-Cardoso delineou e percorreu o caminho de construção da sua obra.

Na sua obra existem dois géneros que talvez sejam estruturantes e contribuam para o entendimento do seu conjunto: a caricatura e o retrato, que sabemos fazerem também parte do trabalho de inúmeros artistas seus contemporâneos<sup>6</sup>, que aliás podem tê-lo influenciado.

A caricatura surge como um dos primeiros interesses artísticos de Amadeo, muito colada ao seu prazer em desenhar, o que é aliás incentivado por um dos seus melhores amigos em Portugal e com quem se corresponde assiduamente, Manuel Laranjeira: “Esplêndido, repito: você está de dia para dia adquirindo mais vigor e sobretudo mais sobriedade no desenho. É de resto uma evolução natural, que eu previ quando há dois anos, mal você balbuciava a linguagem das linhas, o aconselhei a desenhar, a desenhar, a desenhar muito, a desenhar sempre. Para entrar na posse plena de uma língua é preciso falá-la, falá-la sempre, sem desânimos, sem cansaços, obstinadamente. O desenho é uma língua também com uma estrutura própria que se adquire trabalhando, trabalhando infatigavelmente.”<sup>7</sup> Provavelmente foi graças aos contactos que fez em Paris com outros artistas, que aproveitou o seu jeito para o desenho para experimentar a caricatura, começando por caricaturar pessoas da sua confiança. Foi precisamente esse o caso do seu amigo Manuel Laranjeira que se pronuncia em relação ao seu trabalho, da seguinte forma: “Eu compreendo porque você tem falhado todas as vezes que tenta caricaturar-me, meu amigo, e vou dizer-lho. É porque você ainda está na idade em que se não ri das coisas tristes, você toma-se muito a sério, e quando tenta caricaturar-me, o lado sombrio da criatura que se torce dolorosamente em si ‘mesma’ avulta no seu espírito; e você, que não sabe nem pode rir-se de uma coisa assim, falha - tem de falhar. Eu, se soubesse desenhar como você, creio que fazia a minha caricatura em dois traços singelos e estou certo que o faria profundamente grotesco e doloroso.”<sup>8</sup> Opiniões são opiniões e Manuel Laranjeira não

---

<sup>6</sup> Refiro estes artistas no subcapítulo seguinte, no qual descrevo o ambiente artístico português da época, assim como os principais artistas e o percurso, essencialmente, do primeiro modernismo português.

<sup>7</sup> Carta de Manuel Laranjeira a Amadeo de Souza-Cardoso datada de 23 de outubro de 1907.

<sup>8</sup> Carta de Manuel Laranjeira a Amadeo de Souza-Cardoso datada de 24 de abril de 1906.

consegue esconder a sua. No entanto, como passa Amadeo da caricatura para o retrato? Será que não há ligação entre os dois?

Interessa antes de mais perceber a diferença entre um e outro e na opinião de José-Augusto França, a distinção entre retrato e caricatura reside, essencialmente, no grau de realidade de um e de outro: a caricatura dissimula a realidade, através do cómico, da paródia, ludibriando muitas vezes a realidade mas, o retrato, torna a realidade solene, digna e semelhante ao que vimos. “A caricatura carrega de defeitos a imagem que o retratista oficial enche de qualidades (...) como as qualidades oficiais são sempre abstratas, a caricatura é sempre mais fidedigna na sua revelação ou descoberta de valores morais e psicológicos.”<sup>9</sup>

Não é por acaso que o retrato se tornou um dos géneros instituídos e defendidos pela Academia, que, no século XVII o fixa como representação de uma pessoa tal como ela é. Para os artistas modernos veremos que este é precisamente o ponto de discórdia: a submissão ao mundo visível causa ceticismo aos modernistas, porque a veem como uma limitação. É assim que começam a repensar e até, nalguns casos, a destruir o corpo e o rosto transformando-o em máscara, fotomontagem ou desfiguração.

Mas o retrato ocupa um lugar plástico que em muito deve à Antiguidade pela influência dos retratos nas medalhas e moedas. Podemos por isso começar por definir o retrato em termos tipológicos, como o faz Pedro Flor<sup>10</sup>, no que diz respeito ao posicionamento do modelo: “(...) retrato de frente, retrato de perfil e retrato a três quartos (...)” cuja designação foi definida por Francisco de Holanda<sup>11</sup> como: “(...) retrato fronteiro, meio rosto e retrato terçado”, respetivamente, havendo até uma quarta o “recursado”. No entanto, ainda no campo das tipologias do retrato e não só do retratado, existem “retratos individuais, no qual se insere apenas um figura apresentada pelo busto ou pela cintura, (...) o retrato duplo, com características iguais ao do individual, mas em que aumenta o número de personagens retratadas. Um outro retrato de corte ou de aparato”<sup>12</sup> aparece aliado ao retrato individual, sendo que as dimensões aumentam consoante a sua funcionalidade, em regra associada à evocação de um estatuto de princípios do poder, que aparecem documentados pelo traje, pela pose e

---

<sup>9</sup> FRANÇA, José-Augusto, “*O Retrato na Arte Portuguesa*”, Livros Horizonte, 1981, p.8

<sup>10</sup> *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, p. 93

<sup>11</sup> O estudo deste teórico é referido por Pedro Flor em *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, p. 93

<sup>12</sup> FLOR, Pedro, *Op. Cit.*, p. 94

pelos seus atributos. Mas um dos retratos mais comuns desde a Idade Média e, que vai perdurar até muito tarde, pela renascença dentro, é o do “retrato integrado de doador”<sup>13</sup> no qual o retratado aparece integrado numa cena religiosa ou por vezes até no meio de personagens bíblicas. Outro tipo de retrato é o “alegórico” onde o retratado encarna uma outra personalidade e “adota para si as virtudes e qualidades morais”<sup>14</sup>. Finalmente o “retrato equestre e o autorretrato”<sup>15</sup> definem bem o período renascentista indo buscar preceitos e considerações próprias da Antiguidade Clássica. Acrescento ainda o retrato coletivo, que muito servirá os séculos seguintes na pintura.

Perante tamanha arrumação tipológica impõe-se uma simples questão, o que é um retrato? A definição surge cedo “agarrada” à ideia de “representar alguém ou a aparência de alguém”<sup>16</sup>, no entanto é preciso dissociar a ideia de representação do retrato. Porquê? Tal como Pedro Flor explica, em outras figurações de rostos que se inspiram no real, temos a tendência a designá-los por retratos, quando são apenas representações. Muitas das feições presentes em certas obras são tiradas da realidade, então porque não são retratos? Porque o modelo não é figurado por si próprio, apenas serviu de inspiração para o artista representar uma outra personagem.<sup>17</sup> Isto pode acontecer por exemplo, quando o artista precisa de representar um herói do passado para o qual tem que atribuir uma figuração, já que na maior parte dos casos não existem imagens para auxiliar.

O retrato é a representação de quem é pintado, mas também de quem o pintou. Com a entrada nas vanguardas esta questão começa a modificar-se, não pelo facto de o retrato deixar de representar alguém, mas pela forma como se processa essa representação. O retrato começa a explorar caminhos que até aí não se tinha ousado seguir, como os da distorção e da simplificação da figura. No entanto rapidamente se chega à conclusão que a definição de retrato é mais específica do que inicialmente se tenderia a pensar e que nem todo o tipo de representação humana entra para essa categoria. O que “distingue o retrato das demais representações (...) é a capacidade que o mesmo tem de transmitir a densidade psicológica e de deixar transparecer a personalidade do modelo em detrimento de uma excessiva idealização que esvazia,

---

<sup>13</sup> *Ibidem*

<sup>14</sup> *Ibidem*

<sup>15</sup> *Ibidem*

<sup>16</sup> Pedro Flor tenta dar a definição de Retrato recorrendo também ao significado da palavra nos vários dicionários das diferentes línguas, in *Op. Cit.* p. 21

<sup>17</sup> Pedro Flor utiliza os estudos efetuados por Lorne Campbell sobre o retrato, para explicar a diferença entre retrato e representação, in *Op. Cit.*, p. 22

quase por completo, a intimidade e o carácter do retratado.”<sup>18</sup> Sendo assim será que a pintura moderna pintou verdadeiros retratos? Parece que se desencadeia assim um problema de representação para o modernismo.

Pode-se analisar o caso do Cubismo, “cujos princípios da redução do mundo visível a volumes simples, a um exagero das formas, a uma estilização dos rostos, muitas das vezes tratados como máscaras e a uma negação da perspectiva”<sup>19</sup>, onde os planos de representação se alteram culminando numa imagem quase impossível de reconhecer. Aponta-se assim para o caminho da libertação da representação mimética, que nalguns movimentos vai culminar na destruição ou abstração, como refere J.P. Hodin<sup>20</sup>. Como exemplos temos os retratos cubistas de Gertrude Stein, Daniel-Henry Kahnweiler e Ambroise Vollard. Isto gera amplos debates na crítica de arte pois convém permanecer com a ideia do que é o visível - “*Reality is what is measureable. This measureable quantity exists-somewhere. This reality has remained-but it is infinitely less than what really is.*”<sup>21</sup> A arte começa a distanciar-se dos cânones que a regiam e liberta-se da concretização mimética. Mas como foge o artista dos precedentes que o perseguem? Entenda-se como precedentes, todos os signos que o reportam para o retrato fiel e não para o que está para lá dele. Como esclarece Michael Balint<sup>22</sup>, “*One, perhaps the eternal, ambition of art is to represent life (or perhaps nature) as faithfully and sincerely as possible. (...) There are, however, some inherent limitations to faithfulness in all forms of artistic representation: a) it is only possible to represent a certain part or parts of life or nature, never the whole; b) the representation, however faithful and sincere, can never be life itself, it is always a reconstruction, never the original. These two inevitable limitations induce the artist to be arbitrary, willful, or even wanton: he must choose the part or parts of life to be represented and he must choose his way of*

---

<sup>18</sup> FLOR, Pedro, *Op. Cit.* p. 23

<sup>19</sup> FERRARI, Silvia, *Guia de História de Arte Contemporânea – O Triunfo da Vanguarda*, Editorial Presença, Lisboa 2001, pp. 37-39

<sup>20</sup> J.P.Hodin, “*The program of Cubism meant the elimination of the Renaissance principles of art. When a school of Cubism arose its founders, Picasso and Braque, were already venturing on quite a different type of art. From Cubism came every upheaval in modern art for, although its principle was primarily liberating, in the end it was destructive. We have been told-and I mention it for the sake of historical truth-that Kandinsky when in 1898 studying in Moscow a painting by Claude Monet exclaimed; "I see then everything is allowed." A fatal word. However, the freedom to attempt and do everything in art without any relation to the inner life of man to the 'cosa mentale' of which Leonardo spoke stemmed from Cubism. A dehumanization took place. The logical consequence was abstraction in all its forms.*”, In *The aesthetics of Modern Art*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 26, No. 2, (Winter 1967), pp. 181-182

<sup>21</sup> HODIN, J.P., *Op. Cit.* p.183

<sup>22</sup> BALINT, Michael, *Notes on the dissolution of object-representation in Modern Art*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 10, No. 4, Special Issue on Psychology and the Arts (Jun. 1952), p.323

*representing the qualities, elements, features, etc., that he feels to be essential.*” No entanto a sinceridade, a escolha arbitrária do tema e a forma de representar, são elementos difíceis de combinar, precisamente por isso Balint defende que a arte “(...) *in the same way began the representation of life and nature with the all important contours which in a way distinguished and isolated each object from all the others. Viewed from this angle, symbolic representation - a very early phenomenon in the history of art - is no exception. Symbols, however abstract, were just as definitely contoured objects as any others.* Ou seja a representação tem vindo a tornar-se cada vez mais ‘simbólica’, em que pequenos sinais devem bastar ao artista para expressar emoções intensas e grandes ideias diferenciadas e ao público é esperado que as entenda. Em “*A Arte do Retrato*”<sup>23</sup> pode ler-se: “(...) Um rosto tem em si todas as formas do mundo (...)”, é talvez por isso que o estudo do desenho começa com o traçado do rosto e que o retrato se refere a um modelo preciso que pode ser completamente identificado, dentro ou não de referentes epocais e/ou de classes sociais, obedecendo à retratística oficial, política, social, cultural, etc., como diz José-Augusto França.<sup>24</sup> Ainda sobre isto os autores de “*A Arte do Retrato*”<sup>25</sup> referem: “Depois da fotografia, o mimetismo do retrato pictural passa para segundo plano, o rosto é apanhado inteiramente pela paisagem que, por sua vez, se desrosteifica gradualmente.” O rosto perde completamente a expressão levando consigo a sua individualidade. Tal como refere Nuno Saldanha<sup>26</sup> “o retrato alinhava com a noção moderna de individualismo, capaz de representar, tanto o retratado como o retratista” por isso continua a ser um tema com lugar no modernismo, o que é corroborado pela opinião de Pedro Lapa que refere a ausência dos traços de individualidade como a marcação da ausência do autor<sup>27</sup>, dentro dos argumentos de disseminação do mesmo.

Segundo David Summers<sup>28</sup> na discussão da representação artística estão sempre incluídos três fatores: o objeto, a sua imagem atual e a sua imagem mental, sendo que este último parece ser o que fornece o modelo ou “intenção” para a imagem atual. Por

---

<sup>23</sup> In “*A Arte do Retrato*”, Quotidiano e Circunstância, Fundação Calouste Gulbenkian, Direção J.C.B. Pereira, 1999, p. 12

<sup>24</sup> Esta ideia é mencionada em “*O Retrato na Arte Portuguesa*”, Livros Horizonte, 1981, p.8

<sup>25</sup> *Op. Cit.* p. 26

<sup>26</sup> “*Luminismo e Tenebrismo, Malhoa e o retrato*” – artigo Revista de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, nº 5, Páginas 1 e 2.

<sup>27</sup> LAPA, Pedro, *A Modernist Through the Memory of a Distant Present*, in *At the edge a Portuguese Futurist Amadeo de Souza-Cardoso* Lisboa: GRI, Corcoran Gallery, pp. 102-103

<sup>28</sup> In *One Representation*, Critical Terms for Art History, Robert S. Nelson, Richard Stiff (Editors), The University of Chicago Press, London, 2003, pp. 3-18

isso, acrescenta o autor, as pinturas correspondem não tanto aos objetos que representam, mas mais às sensações, percepções e concepções que originam. Mas chega a uma questão que me parece muito interessante e que poderá ser uma questão a seguir para a resolução do problema da representação: os nossos sentidos “representam” o mundo para nós, mas como poderemos ter a certeza que essa representação é verdadeira? Como sabemos que o mundo é representado da mesma forma para toda a gente? O problema da representação parece acentuar-se.

Platão e Aristóteles<sup>29</sup> parecem ter contribuído para esclarecer a problemática. O primeiro explica que a “*psyche*” é o princípio unitário que engloba os sentidos, sendo através dela que a sensação reporta o mundo e o transmite aos nossos sentidos que o analisam, o que mais tarde se transforma em conhecimento. Para Platão o ser humano não apreende o mundo imediatamente mas mediatamente, através dos sentidos. Já Aristóteles chama à sensação imediata uma “marca” cuja parecença na mente desencadeia uma imagem. Logo sensação é diferente de imagem mental, porque quando nos lembramos de um objeto, por exemplo, não nos lembramos da nossa primeira sensação sobre o mesmo, mas sim da sua imagem. É interessante o caminho de raciocínio que Aristóteles faz no que diz respeito à representação de figuras, já que para ele as mesmas não são semelhanças de carácter, mas sim sinais delas, como os que são dados pelo sentido da vista. Parece-me haver aqui uma relação direta com a representação na caricatura e com os “retratos-caricatura” de Amadeo de Souza-Cardoso, pelo facto de o artista nos oferecer apenas sinais e não uma identidade cabal da figura representada.

No entanto, segundo David Summers<sup>30</sup> é a teoria de Francis Bacon<sup>31</sup> que distingue entre a interpretação da natureza e as antecipações da mesma “(...) *which are subjective, and, like a false rhetoric, 'straightaway touch the understanding and fill the imagination', leading us into error.*” De acordo com Bacon: “*like a false mirror, which, receiving rays irregularly distorts and discolors the nature of things by mingling its own nature with it.*” A representação torna-se assim a imaginação de uma qualquer ordem. Mas tanto representação como imaginação assumiram agora, como diz o historiador,

---

<sup>29</sup> Os dois filósofos clássicos são referidos por David Summers no seu ensaio *Op. Cit.*, pp. 4-7

<sup>30</sup> *Ibidem*

<sup>31</sup> SUMMERS, David, *Op. Cit.*, p. 9

proporções modernas, e a caracterização de Bacon é para ele “*truly and simply revolutionary and it is deeply and prophetically modern.*”<sup>32</sup>

Toda esta problemática se torna particularmente aguda na arte de vanguarda, pois se os artistas se distanciam da representação do mundo visível e apostam na fragmentação da figura, percorrendo um caminho que em alguns movimentos vai levar à abstração, continuarão eles a fazer retratos?

Outra problemática se pode acrescentar a esta: Leon Battista Alberti, escreveu no século XV, mais especificamente em 1436, um tratado para a pintura – *Della Pittura* – que nos permite perceber a importância do retrato para os artistas e a forma como deveria ser executado: segundo Alberti o artista deveria representar o mundo que o rodeia de uma forma realística, “apoiando-se para tal num sistema científico e rigoroso que lhe permitirá entender os fenómenos naturais e assim proceder à sua transposição para a pintura”<sup>33</sup>. Assim as ciências aliadas à pintura contribuiriam para a fidelidade da representação, como é o exemplo da utilização da perspetiva. No entanto o retrato aparece aqui na posição de contributo para a preservação da memória, já que as faces são eternizadas pela pintura, que deve aliar a imitação do visível e a seleção das formas mais belas, que sirvam o pintor na representação do retratado. Esta dualidade é no entanto bem representativa do ideal de beleza, típico da Antiguidade Clássica que está por trás de todo o pensamento do Renascimento. É Leonardo Da Vinci que desmistifica a dualidade em que Alberti esbarrou. Sabemos pelas suas teorizações<sup>34</sup> o que pensa em relação à pintura e à temática do retrato. Como defensor do método científico, que encontra as suas bases em muitas das teorizações humanistas, de que o próprio Da Vinci é exemplo, ele enuncia a experiência para a captação e, por conseguinte, representação do visível. A experiência visual levaria à mimese, fim primordial da pintura. No entanto nesta, Leonardo afasta-se de Alberti ao permitir a imperfeição, para melhor servir a fidelidade da representação. Para ele era absolutamente necessário que um pintor conseguisse realizar a sua obra de cor, utilizando a sua memória. Os retratistas pintam o particular e não o universal, daí essa capacidade precisar de ser atingida.

Pedro Flor tenta esclarecer dizendo que o artista não se pode confinar à representação do que vê apenas, ele deve exaltar ou distorcer, certos pormenores, de

---

<sup>32</sup> *Ibidem*

<sup>33</sup> É Pedro Flor quem aborda esta teoria em *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, pp. 53-54

<sup>34</sup> Pedro Flor aborda a teoria de Leonardo Da Vinci sobre o retrato in *Op. Cit.* p. 55

forma a aproximar a sua obra do mundo visível<sup>35</sup>. No fundo o que um retrato contém é a identidade do retratado e a sua personalidade, e é esta última parte que pode cair facilmente na idealidade, o que julgo servir mais os artistas de vanguarda, pelo distanciamento do visível. Qualquer das formas parece ser Leonardo da Vinci que determina os fundamentos do retrato moderno, fazendo-nos entrar no mundo do retratado, dirigindo-se diretamente à imaginação do observador e essa premissa vai servir perfeitamente aos pintores modernistas.

Sendo assim de que forma a caricatura, na linguagem do desenho e o retrato, na linguagem da pintura, se relacionam de forma a servir a nova perspectiva de representação da figura no modernismo?

Reportar-nos-emos ao tempo do aparecimento da caricatura- meados do século XIX – saídas dos lápis de carvão dos estudantes de desenho, arquitetura, pintura e artes em geral, era uma linguagem preponderante dos artistas que muitas vezes ainda não sabiam que o eram e, cuja caricatura faz parte das suas primeiras experiências, ou dos artistas conceituados pela sua forma de abordar o seu tempo. A caricatura que, traçando alguns dos pontos-chave do corpo humano, associava o mesmo à crítica social através da sátira, que este género muito bem serviu, acabou por se tornar fruto do seu tempo. Circulavam revistas e jornais humorísticos carregados de caricaturas e é essa a linguagem artística que se regista como entrada do modernismo por exemplo, em Portugal.

Mas que artistas são estes que se começaram a desviar do caminho do rigor, da proporção, da representação mimética e do seu tempo? Guillaume Apollinaire descreveu num ensaio<sup>36</sup>, em 1912, os pintores de vanguarda (novos pintores) como sendo artistas sem um objeto ou tema real e que a partir dessa altura nos catálogos apareceriam os nomes que identificavam homens sem os descrever. A obra começa a emancipar-se do artista e os artistas deixam de ver os seus trabalhos como sendo uma paisagem, um retrato ou uma natureza-morta, para que seja vista sobretudo como uma pintura. Para o poeta se os artistas olhavam para a Natureza, deixaram de imitá-la e evitam a representação de cenas naturais observadas diretamente ou reconstruídas através do estudo. A arte moderna parece rejeitar todos os meios de prazer que os

---

<sup>35</sup> FLOR, Pedro, *Op. Cit.*, p. 90

<sup>36</sup> “*Les Soirées de Paris*”, 1912 – “*On the subject in Modern Painting*” in “*Art in Theory, 1900-2000*”, pp. 186-187

pintores antigos buscavam, na revisitação das temáticas religiosas, históricas e mitológicas. O tema tende aliás a perder a sua importância e a mensagem que passam ao espectador é completamente diferente, já que este agora recebe novas sensações vindas exclusivamente da harmonia dos jogos de luz e sombras e independente de qualquer tema. Os novos pintores desejam fazer uma pintura pura e por isso conjugam plásticas diferentes nunca vistas até então através de estudos quase no caminho da matemática e da observação constante da natureza<sup>37</sup>.

Em 1909 publicava-se no jornal parisiense *Le Figaro* o “Manifesto Futurista” de Filippo Tommaso Marinetti e em 1910 um grupo de pintores que seguiam esta corrente, lançavam o “Manifesto técnico da Pintura Futurista”. O conhecimento e análise dos seus componentes é extremamente importante para perceber a vanguarda (apesar de antes dele já algumas correntes terem começado o seu percurso, como o Fauvismo em França e o Expressionismo *Die Brücke* na Alemanha) pois alguns dos pontos ajudam a compreender as vanguardas num todo e não apenas dentro de uma corrente artística. É característico do modernismo no geral o facto de a “(...) cor e a forma já não conseguirem satisfazer a necessidade de retratar a verdade; o facto de nada ser absoluto na pintura, e nada ser convencional, as verdades de ontem não são as verdades de hoje; um retrato não pode fixar apenas fisicamente a pessoa, o retrato deve conter em si a atmosfera que rodeia a personagem porque esta interfere diretamente com ela; uma paisagem pode ser transportada interiormente pelo artista e este pode fixá-la na sua tela quando entender; é necessária a pesquisa individual e o conhecimento da ciência, porque só estas conseguirão afastar os pintores do academismo; o artista deve estar livre de qualquer dogma e de qualquer atavismo para se conseguir manter puro e olhar para a Natureza e não para o museu como o único veículo de verdade; o conhecimento do mundo, feito desta forma, permitirá ao artista revelar o que tem dentro de si e do que vê verdadeiramente, assim a cara de um ser humano poderá ser de todas as formas e de todas as cores.”<sup>38</sup>

Será que existe uma relação entre a caricatura e os movimentos de vanguarda na arte contemporânea maior do que se pode imaginar? Segundo Adam Gopnik<sup>39</sup> é impressionante o caminho pelo qual os que faziam essas imagens populares assimilaram

---

<sup>37</sup> *Ibidem*

<sup>38</sup> BOCCIONI, Umberto, in “*Futurist Painting: Technical Manifesto*”, in “*Art in Theory, 1900-2000*”, pp. 150-152

<sup>39</sup> GOPNIK, Adam, in *Caricature, Primitivism, and the cubist Portrait*, Art Journal, vol. 43, No.4, The Issue of Caricature, (Winter, 1983), pp. 371-376

os efeitos derivados do cubismo no seu repertório satírico. “*The affinity of cartoon and caricature for Cubism plainly transcends the simple attraction of a satiric mode to an easy target.*”<sup>40</sup> A caricatura acabou por desenvolver um importante papel na representação anti mimética que ficou ao dispor da pintura moderna. É como se o imaginário popular e a vanguarda estivessem ligados por um profundo sistema da forma. A vanguarda adotou a forma simbólica e não realizada do idioma popular. Refere ainda A. Gopnik: “*Picasso’s familiar but deeply idiosyncratic use of primitive forms - for he alone turns the schematized codes of primitive art into a language of likeness, a language used to define particular individuals – must be seen as essentially a way of bringing the latent strategic potential of the caricature onto the field of vanguard art.*”<sup>41</sup>

A. Gopnik chama à discussão E. H. Gombrich<sup>42</sup>: “*The official formula, the high language of portraiture at least since Leonardo, and still the paradigm for Picasso’s early painted portraits, is that familiar strategy whereby, as Gombrich describes it, ‘the viewer is skillfully guided to project life and expression into an arrested image, and supplement from his own experience what is not actually present. The artist exploits the arrested face, deliberately blurring and obscuring essential physiognomic features so that the multiplicity of possible readings results in the semblance of animation and life.*”<sup>43</sup>

No entanto, se as caricaturas reproduzem as representações internas da mente, então porque é que não confundimos um *cartoon* ou uma caricatura com um desenho realístico ou um retrato? O que parece acontecer é que a mente tem conhecimentos sobre o seu funcionamento perceptual. O nosso sistema conceptual sabe que eles usam exageros e simplificações para compilar o nosso conhecimento sobre aparências e sabe reconhecer esses desvios quando confrontados com uma caricatura, por exemplo. É por isso que as consideramos engraçadas: reconhecemos que um artista aproveita a tendência da mente para exagerar e simplificar.<sup>44</sup> Adam Gopnik continua dizendo que

---

<sup>40</sup> *Op. Cit.* p. 371

<sup>41</sup> *Op. Cit.* p.372

<sup>42</sup> *Op. Cit.* pp. 371-376

<sup>43</sup> *Op. Cit.* p.373 (A. Gopnik retirou este excerto de GOMBRICH, E.H., “*The Mask and the Face*”, in *Art, Perception, and Reality*, ed. Maurice Mandelbaum, Baltimore, 1972)

<sup>44</sup> *Ibidem*: “*But if caricatures reflect the mind’s internal representations, then why don’t we mistake a cartoon or caricature for a realistic drawing or portrait? What that seems to imply (these theorists go on to argue) is that the mind has knowledge about its own perceptual functioning. Our conceptual system knows that it uses exaggerations, simplifications, and generalizations to encode our knowledge of appearances and can recognize these deviations when confronted with a cartoon or caricature. That’s*

*“Caricature is in embryo what the Cubist syntax brought to maturity: a working representational code that comments on the way representational codes work.”* Acrescenta ainda que: *“The nascent science of semiotics in the 1890s on more than one occasion cited the caricature as an instance of the “intermediate” sign, the “icon,” which is similar to its object without physically reproducing it.*<sup>45</sup>

Briony Fer<sup>46</sup>, no que diz respeito ao que é considerado moderno na arte, explicita talvez, a ponte entre a caricatura e o retrato. Começa mais precisamente por fazer a ligação entre os dois, já que refere que existe, entre os trabalhos modernos, uma tendência para apagar os detalhes, redirecionando a nossa atenção para outro lado qualquer, sem ser para o que é normalmente observado. Exemplos como o cubismo e o futurismo, elucidam-nos em relação ao modernismo na arte, sem dúvidas de pertença ao mesmo. Neles existem referências, ou fragmentos de referências, através da utilização, no caso do cubismo, das colagens que nos dão fragmentos reais dessa modernidade. A caricatura pode ser para o retrato o “tal” pedaço da modernidade que acrescenta ao retrato a realidade de que precisa para retratar/representar uma personagem. Segundo estas ideias, a caricatura pode dar ao artista os elementos de que ele necessita para idealizar a personagem e acrescentar, ou até enaltecer ou exagerar, as características do retratado, adaptando assim o tema do retrato ao modernismo.

Charles Baudelaire escreve, em 1863, *“O pintor da vida moderna”*, um ensaio em que descreve a sociedade, os seus artistas e as suas inspirações, e a forma como dão a conhecer a arte sua contemporânea, distinguindo Constantin Guys (1805-1892), cuja curiosidade é o ponto de partida para o seu génio. A razão que explica o seu desempenho genial serve para organizar a sensibilidade vinda de uma espécie de criança reencontrada e sem restrições. No final do século XIX, Baudelaire ousou definir “moderno” através de tudo o que faz parte do homem nesse tempo, andando à volta de conceitos como “belo” e “moda”. Definiu o “belo” tendo em atenção o que o próprio Homem faz dele já que a sua teoria não é única nem absoluta, sendo composto por dois elementos, o eterno e o relativo, este último dependente da moda, da época, da moral ou

---

*why we find caricatures funny: we recognize that an artist has somehow tapped into the tendency of the mind to exaggerate, generalize, and simplify and has made these tendencies explicit. Like many jokes, caricatures remind us of the flexible nature of our networks of classification, where new and unexpected “fits” are always possible.”*

<sup>45</sup> *Ibidem*

<sup>46</sup> FER, Briony, “What is modern?” in FRASCINA. Francis; BLAKE, Nigel; FER, Briony; GRAB. Tomaz; HARRISON, Charles, 1993, in *Modernity and Modernism – French Painting in the nineteenth century*, Yale University Press, New Haven and London in Association with the Open University, London

da paixão que o poderá tornar belo ou não, assim como o gosto pessoal do homem. Esta dualidade é uma consequência fatal da própria dualidade do homem, já que o elemento eterno poderá ser a alma da arte e o elemento relativo, o seu corpo, ou seja tudo o que é espiritual e material. Dizer que o “belo” não é senão a promessa da felicidade, ultrapassa o objetivo em questão, submete o belo ao ideal de felicidade, mas tem o mérito de o afastar do erro da Academia. Aqui está o primeiro traço de definição de “moderno” e aqui está o primeiro traço da adaptação do artista, ou pelo menos da maior parte deles, à modernidade e à nova forma de pintar – a recusa do “belo” é exemplificado pelo que a caricatura faz ao retrato – ajuda a “desmanchar” essa beleza, tornando por vezes certos elementos corporais como centro da representação, o que serve também a ideia de desconstrução da figura, um dos ideias do modernismo.

A representação do visível através da memória permite ao artista pintar de acordo com o que observou e sentiu, e não em face de um modelo realmente observado em tempo real na natureza. No entanto esta poderá ser a dificuldade dele e o seu maior receio, reproduzir suficientemente rápido o que está na sua mente, sem que a mesma se desvaneça e dê lugar a outras lembranças.

Não esquecendo que, como diz Charles Harrison<sup>47</sup>, o conceito de modernismo é utilizado para distinguir uma suposta tendência dominante na cultura moderna, referindo-se por isso especificamente à tradição moderna na arte e aos terrenos onde a mesma se distingue dos tipos clássico, académico e conservador, e também da cultura popular e de massas, está claro que o ímpeto do modernismo está associado às práticas de vanguarda e que é necessária a distinção deste conceito do seu sinónimo parcial – modernidade, já que esta é uma condição que a arte tem em si mesma.

Briony Fer, apoiada em Clement Greenberg<sup>48</sup> refere que os termos “modernismo” e “modernista” são usados para referir um tipo de prática moderna, e os trabalhos do crítico em volta da identificação do que ele considerava ser a arte mais recente e contemporânea, levou-o a situar a tradição da arte moderna, tal como outros, em meados do século XIX em França, com o trabalho de Édouard Manet. Refere Greenberg: “*Manet’s paintings became the first Modernist ones by virtue of the*

---

<sup>47</sup> In *Thirteen Modernism*, Critical Terms for Art History, Robert S. Nelson, Richard Stiff (Editors), The University of Chicago Press, London, 2003, pp.-188-201

<sup>48</sup> Clement Greenberg é citado por Briony Fer in *What is modern?*, in FRASCINA. Francis; BLAKE, Nigel; FER, Briony; GRAB. Tomaz; HARRISON, Charles, 1993, in *Modernity and Modernism – French Painting in the nineteenth century*, Yale University Press, New Haven and London in Association with the Open University, London.

*frankness with which they declared the surfaces on which they were painted.*<sup>49</sup>”  
Continua depois Briony Fer: “*This refers to the way in which Manet painted his subject with sketchy brushstrokes and with very little depth (...)*”<sup>50</sup>

Interessante é saber o que também Amadeo de Souza-Cardoso pensava sobre os impressionistas: “(...) representam um papel importante na historia da Arte pela revolta havida contra a academia, essa arte hedionda e oca, cujo melhor representante é Bouguereau, a que o Eça chamava artifício. (...) E hoje os que imitam Eça ou Antero, Manet ou Sysley são apenas aquelles que não encontram dentro d’elles próprios nada de original. Entre os impressionistas houve homens grandes que deixaram obras grandes. A Olympia de Manet, (...), é e será em todas as épocas uma coisa admirável. Outras coisas ficaram de incontestável merecimento. Os académicos chamaram impressionistas a este grupo de revoltados - quem sabe - julgando talvez jogar-lhes uma alcunha insultante. O certo é que entre Manet e Bouguereau há uma diferença.”<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> FER, Briony, in *What is modern?*, in *Modernity and Modernism – French Painting in the nineteenth century*, C. Greenberg in *Modernist painting*, p.6, citado por Briony Fer in *What is modern?*, in *Modernity and Modernism – French Painting in the nineteenth*, p. 13

<sup>50</sup> *Ibidem*

<sup>51</sup> In Carta de Amadeo de Souza-Cardoso ao seu Tio Francisco, 1912 (sem dia e mês).

## **I.2. O lugar da caricatura e do retrato no desenho e na pintura do modernismo português.**

Não perdendo contacto com a questão geral deste projeto: o facto de a arte moderna se afastar da figura completando o caminho da simplificação, divisão e distorção até à abstração, e por isso a construção de retratos parecer ser um problema, penso ser enriquecedor que daqui faça parte um esboço do percurso da caricatura e do retrato em Portugal. A finalidade é encontrar o seu lugar no modernismo e por conseguinte estabelecer as relações que talvez se tenham feito entre estes dois géneros, tentando entender a forma de representação da figura, de uma forma geral, para que se possa partir posteriormente para essa caracterização na obra de Amadeo.

De acordo com José-Augusto França, em Portugal a primeira vez que se ouve falar em modernismo é no século XVIII e no início de 1900, referido ocasionalmente, mas com um sentido pejorativo<sup>52</sup>, no entanto em 1914 a palavra aparece no *Diário de Notícias* classificando, de modernistas, certos participantes no Salão de Primavera da Sociedade Nacional de Belas Artes. Em José-Augusto França<sup>53</sup> o modernismo é entendido através do estudo do percurso efetuado no século anterior. A herança do século XIX pesa no Portugal que teme a mudança e que se mantém fiel a alguns estilos artísticos que vinham já a perder força noutros locais da Europa.

O naturalismo é uma das correntes, com maior força na pintura, no Portugal de 1900. Era um estilo artístico que definia bem a sociedade e a mentalidade da época que, mesmo com a agitação política que se vive, que vai da queda da Monarquia à implantação da República, permanece seguidora do “estilo” Malhoa preconizada pelo grupo “Leão de Ouro” de Silva Porto, que se reunia com um grupo de pintores ao jeito do que se fazia em Paris.

É neste ambiente que se desenvolve uma das linguagens artísticas que parece marcar a entrada de Portugal no modernismo – a caricatura. Pela mão de Rafael Bordalo Pinheiro surgia a crítica social, que a História de Portugal encheu de episódios a

---

<sup>52</sup> José-Augusto França refere-o em “*A Arte em Portugal no século XX*” cap. “*Humoristas e Modernistas*”, p. 33 remetendo para a NOTA nº52, p. 371: “(...) Note-se que o termo “modernista” (que terá longo curso em Portugal e não corresponde a um critério da crítica internacional), aparecera ocasionalmente no século XVIII (Filinto Elíseo), ou no princípio de 1900 (numa carta de N. Bigaglia, publicada por Sousa Viterbo in “*O Arqueólogo Português*”, vol. VI p. 139, 1901, aqui num sentido genérico e pejorativo) (...)”

<sup>53</sup> FRANÇA, José-Augusto, “*A Arte em Portugal no século XX - 1911-1961*”, cap. “*Humoristas e Modernistas*” XX, Bertrand Editora, 3ª edição, Lisboa, 1991

caricaturar e, pela sua mão, acontecimentos foram contados, personalidades foram criticadas e ridicularizadas e outras homenageadas. Mas não data das suas mãos o início da caricatura em Portugal, que como esclarece José-Augusto França<sup>54</sup>, terá tido o primeiro exemplo cerca de 1735 pela mão do pintor – Vieira Lusitano, que se terá vingado do escultor galego Felipe Diogo de Castro, gravando um desenho seu numa estampa satírica, recorrendo a dizeres acusatórios. Também em 1807 ocorre outro exemplo de caricatura, quando, no Portugal invadido pelas tropas de Napoleão, a família real fugiu para o Brasil, o regente do reino D. João VI foi retratado numa parede do Palácio da Bemposta “(...) barrigudo e de grandes cornos, acusado de ladrão”<sup>55</sup>, no que terá sido o primeiro exemplo de caricatura política.

Outros autores se foram dedicando a representar, em jeito de caricatura, o Portugal que viveram. Foram também nessa altura, traduzidas para português muitas estampas inglesas de autores que colaboravam com portugueses nos episódios liberais que enchiam os jornais humorísticos em Portugal: *Arquivo Pitoresco*; *O Panorama*; *A Caricatura*, mas que até aí eram apenas litografias. O primeiro jornal ilustrado foi o “*Suplemento Burlesco*” que fazia parte do jornal *O Patriota. O Procurador dos Povos; A Matraca; O Jornal para Rir* eram jornais humorísticos mas que gradualmente abandonavam a sátira para tentar introduzir o humor mais ao estilo francês de *Gavarni* e *Granville*, entre outros que se lhes seguiram, com publicação apenas em Lisboa<sup>56</sup>.

Rafael Bordalo Pinheiro participou com os seus trabalhos em várias publicações da época das quais são exemplo: *O Binóculo*; *A Berlinda*; *A Lanterna Mágica*; *O Mosquito*; *Pst!!!*; *O Besouro*; *O António Maria* (mais tarde com o nome alterado para *Pontos nos ii*); *A Paródia*. Neles atravessa a crítica política, social e chega a definir o desalento popular a que associa a célebre personagem “*Zé Povinho*”. Como José-Augusto França refere<sup>57</sup>, a sociedade muda, Lisboa torna-se uma cidade com novos bairros, dentro de uma urbanização que não servia o aumento da população e a ela chega a indústria, a Igreja perde a sua força em relação ao Estado e a instabilidade política permanece, fruto das divergências dentro do partido republicano.

A caricatura parecia assim servir a vontade de mudar o país e de quebrar com as regras convencionais, pela via do humor e da sátira. O alerta para o modernismo começa

---

<sup>54</sup> “*Rafael Bordalo Pinheiro, O Português Tal e Qual*” p. 20

<sup>55</sup> FRANÇA, José-Augusto, “*Raphael Bordallo Pinheiro, Caricaturista político*”, p. 12

<sup>56</sup> *Ibidem*

<sup>57</sup> *Ibidem*

a fazer-se ouvir. Talvez tenha sido com esta influência que mais tarde alguns artistas encontram nessa via a primeira forma de representação que podia realmente concorrer com o naturalismo. Mas de que forma esta linguagem interfere mais tarde, no desenvolvimento da figura na representação do modernismo português?

A par da caricatura salientava-se como género mais bem recebido pelo público, em geral, o retrato. Vários artistas se distinguiram nesse género de trabalho – Silva Porto, Marques de Oliveira, Carlos Reis, Veloso Salgado, Ernesto Condeixa, Aires de Gouveia, José de Brito, Aurélia de Sousa, entre os quais se assinalam o irmão de Rafael – Columbano Bordalo Pinheiro – um artista cujo rigor nacionalista aparece implícito nos seus retratos que ilustram algumas das grandes personalidades de Portugal do seu tempo, e em que os costumes enraizados parecem marcar o ritmo<sup>58</sup>, e António Carneiro cuja forma de observar tão profunda levava-o a fazer interpretações psicológicas que davam o toque de realidade aos rostos que pintava<sup>59</sup>. A burguesia, já com muita força em Portugal, encomendava os retratos de família cujo estilo artístico era o muito apreciado pelas elites que ditavam a moda. Assim o romantismo ou mais tarde o naturalismo são os estilos artísticos mais apreciados para o género do retrato. Eles permitem ao artista sublinhar os traços familiares aristocráticos que com rigor passa a mensagem de superioridade e de impossibilidade de “fusão” com o malgrado povo. São estes os estilos que lhes permitem ter um sustento, daí muitos artistas terem talvez tido dificuldade de abandonar esta forma de pintar para experimentar novas técnicas.

A caricatura e o retrato parecem assim conviver numa sociedade em que a arte é apenas parte de uma elite, que talvez pouco compreenda o que parece começar a surgir através de cada um desses géneros.

De acordo com José-Augusto França, Portugal não dava crédito, no geral, aos novos movimentos artísticos de vanguarda e perdiam-se oportunidades como a de, em 1911-12, assistir à pintura *fauve* de Othon Friesz que veio a Guarda e a Coimbra numa estada ocasional.<sup>60</sup> A leitura do historiador sublinha que o país entra no século XX, num clima de algum marasmo nas artes, mesmo tendo em conta que muitos artistas iam nesta altura para Paris uns através de bolsas de estudo, continuando assim a tradição do século

---

<sup>58</sup> FRANÇA, José-Augusto, “*História da Arte em Portugal*”, vol.5 “*O Pombalismo e o Romantismo*” – “*Os Retratos*”, pp. 204-208

<sup>59</sup> Ideia explicitada por José Augusto-França – “*O Retrato na Arte Portuguesa*”, cap. “*Do Realismo a Columbano*”, p. 71

<sup>60</sup> José-Augusto França esclarece este ponto de vista em “*A Arte em Portugal no século XX – 1911-1961*”, cap. “*A “Exposição Livre” de 1911*”, p. 27, Bertrand Editora, 3ª edição, Lisboa, 1991

XIX, outros fora deste enquadramento, o que é certo, é que praticamente todos que para lá emigravam iam em busca de encontrar as “armas” para reagir contra as restrições do ensino académico de Lisboa e do Porto. Como esclarece também Rui-Mário Gonçalves<sup>61</sup> - “Cada jovem vanguardista entra porém em ruptura mais com o país oficial do que com a herança cultural, que está socialmente pouco presente. Vem a descobrir essa herança, depois de fortificar a sua personalidade artística em meios culturais mais claramente organizados, com melhor ligação entre o intelecto e o sensível, e com discussões mais substantivas.”

Cerca de vinte artistas portugueses, quase todos pintores, emigraram para Paris no princípio do século. O maior fluxo de emigração para a capital francesa dá-se entre 1905 e 1914, com a partida de Guilherme Santa-Rita, Eduardo Viana, Manuel Bentes, Emmérico Nunes, Francisco Smith, Alberto Cardoso, Domingos Rebelo, Álvares Cabral e Dórdio Gomes. Muitos destes artistas partem em busca da continuidade e aperfeiçoamento da pintura de paisagem, outros mais à aventura, mas com toda a certeza todos foram marcados pelos exemplos que aí contactaram, como sublinham José-Augusto França e Raquel Henriques da Silva.<sup>62</sup>

Não esquecendo Amadeo de Souza-Cardoso que não fazendo, à altura, parte integrante deste grupo, também em 1906 vai para Paris descontente com o panorama artístico português. Aí vai notabilizar-se por uma habilidade para a caricatura, que talvez não pareça fora do contexto, pois contacta constantemente não só com os trabalhos dos seus conterrâneos, mas também com as caricaturas que apareciam em jornais parisienses como o *L'Assiette au Beurre*, onde colaborava o português Leal da Câmara<sup>63</sup>.

Em 1911, alguns dos bolseiros portugueses regressam a Lisboa e decidem fazer a primeira exposição que englobava natureza-morta, retrato, paisagem, caricatura, *pochades* e estudos. A esta exposição chamou-se “1ª Exposição Livre” realizada no Salão de Exposições de um fotógrafo lisboeta – Bobone, e reuniu Manuel Bentes, Eduardo Viana, Emmérico Nunes, Francisco Smith, Alberto Cardoso, Domingos Rebelo e Álvares Cabral.

---

<sup>61</sup> GONÇALVES, Rui Mário, “A arte portuguesa do século XX”, Temas e Debates, 1998, p.8

<sup>62</sup> SILVA, Raquel Henriques da, “História da Arte Portuguesa”, vol. 3 “Do Barroco à Contemporaneidade”, cap. “Sinais de ruptura: “livres” e humoristas”; FRANÇA, José-Augusto, “A Arte em Portugal no século XX”

<sup>63</sup> FRANÇA, José-Augusto, “A arte em Portugal no século XX”, cap. “Amadeo”, Livros Horizonte, Lisboa, 2009, p. 59

José-Augusto França elucida bem o sentido do título dado à exposição<sup>64</sup>. Realizada após a implantação da República que acontecera meses antes, conseguiu levantar a polémica no Portugal recém-republicano, que olhou para estes artistas como “malucos do manicómio” que ameaçavam a ordem. A sua intenção era a de se sobreporem à tradição naturalista que continuava a dominar os salões oficiais da Sociedade Nacional de Belas Artes<sup>65</sup>, no entanto, o facto de terem estado em Paris não fez com que a sua arte considerada “livre” fosse muito além dos seus colegas “naturalistas”. Alguns “laivos” de impressionismo notavam-se mais nas intenções do que nas obras expostas<sup>66</sup>, e a polémica acabava por ser criada mais pelo facto de se tratar de artistas portugueses que tinham estado em Paris, do que propriamente pela técnica em si, que poderia ser facilmente alcançada por qualquer um dos artistas da sua geração<sup>67</sup>. No geral a crítica foi particularmente dura com os expositores, mas alguns elogios registaram a intenção dos artistas e o aparecimento de uma nova perspetiva artística. Em defesa das críticas feitas à exposição Manuel Bentes disse “Queremos ser livres! Fugimos aos dogmas do ensino, às imposições dos mestres e, quando possível, às influências das escolas, porque cremos que os artistas têm uma só escola – a Natureza; um dogma único – o Amor”.<sup>68</sup>

O primeiro passo para o modernismo estava dado, ainda que de uma forma não muito arrojada. As palavras e os pensamentos davam o mote, mas parece que não se conseguiam ainda concretizar faltando o elemento principal para despoletar a mudança.

Deste grupo não fazia parte Amadeo de Souza-Cardoso, que há data da exposição se encontrava em Paris. O seu distanciamento dos compatriotas era já notório, aliás ele mesmo o diz explicando que estes caminhavam numa rotina atrasada e eram autores de trabalhos medíocres<sup>69</sup>. No entanto, mesmo distanciando-se fisicamente deles, Amadeo estava mais próximo do que talvez quisesse admitir, pois o trabalho que

---

<sup>64</sup> *Ibidem*

<sup>65</sup> SILVA, Raquel Henriques da, “*História da Arte Portuguesa*”, vol. 3 “*Do Barroco à Contemporaneidade*”, cap. “*Sinais de ruptura: “livres” e humoristas*”, p. 369

<sup>66</sup> FRANÇA, José-Augusto, “*O Modernismo na Arte Portuguesa*” p. 10

<sup>67</sup> José-Augusto França esclarece bem este ponto de vista em “*A Arte em Portugal no século XX – 1911-1961*”, cap. “*A “Exposição Livre” de 1911*”, p. 23, Bertrand Editora, 3ª edição, Lisboa, 1991

<sup>68</sup> In SILVA, Raquel Henriques da, “*História da Arte Portuguesa*”, vol. 3 “*Do Barroco à Contemporaneidade*”, cap. “*Sinais de ruptura: “livres” e humoristas*”, p. 369

<sup>69</sup> Em carta de cerca de 1910/1911, Amadeo de Souza-Cardoso refere ao seu Tio Francisco, o seu distanciamento dos seus conterrâneos: “*Em arte estamos em absoluto desacordo. De resto, estou-o também com os amigos compatriotas que marcham numa rotina atrasada. (...) Tudo quanto para aqui se faz é medíocre aparte raras coisas.*”, in PAMPLONA, Fernando, *Chave da Pintura de Amadeo*, Guimarães e C.ª Editoras, Lisboa, 1983.

desenvolve nessa altura encontra-se muito próximo do que os seus contemporâneos faziam. É até interessante perceber que os primeiros trabalhos de Amadeo são inteiramente solidários com o início do caminho do modernismo em Portugal – a caricatura.

A primeira exposição livre resultou um fracasso mas contrariando o mesmo, o “I Salão de Humoristas”, inaugurado a 9 de maio 1912, nas salas do Grémio Literário, pareceu carregar em si o que parece ter sido o elemento principal de aceitação do modernismo – o humor - fruto da dedicação dos jovens portugueses de Paris à caricatura. Assumiu a sua ligação com um passado prestigiado através da homenagem prestada a Rafael Bordalo Pinheiro e Celso Hermínio. O público que aí esteve em visita agradeceu-se com a novidade dos desenhos, as aguarelas e os guaches elogiando os novos artistas que aí se apresentavam e que seriam a cara da nova arte nacional – Cristiano Cruz, José de Almada Negreiros e Jorge Barradas – e que reivindicavam a distância do século passado através da “simplificação da linha, o despojamento da composição liberta de narratividade, a eficácia das cores claras e contrastantes, a modernidade da articulação da figura com o fundo, esbatendo a sugestão perspética”<sup>70</sup>, encontrando-se assim dentro do espírito de representação modernista. Amadeo de Souza-Cardoso foi convidado a participar e sabe-se que começou a trabalhar numa pintura no entanto, não se sabe porque nunca o chegou a fazer.<sup>71</sup> A crítica de Veiga Simões n’*A Águia*<sup>72</sup> distinguiu nestes jovens uma veia mais “moderna” que os separava dos caricaturistas anteriores, que tinham a sua influência no naturalismo, e as suas caricaturas encontravam-se menos presas à política<sup>73</sup>, com um humor menos grosseiro.

Este “I Salão dos Humoristas” concorria com o salão da Sociedade Silva Porto ou “Grupo Ar Livre”, assim como também a “I Exposição dos livres” o fez, deixando perceber a concorrência entre o “velho” e o “novo” em Portugal. O caminho dos humoristas passava ao lado do que era aceite pela maioria da sociedade que, tanto

---

<sup>70</sup>SILVA, Raquel Henriques da, “História da Arte Portuguesa”, vol. 3 “Do Barroco à Contemporaneidade”, cap. “Sinais de ruptura: “livres” e humoristas”, p. 370

<sup>71</sup> Numa carta de 1912 ao seu Tio Francisco, Amadeo escreve: “Estou a trabalhar para enviar aos «Salons». Afinal decidi-me. Não sei se terei tempo de concluir dois estudos que só agora principiei, porem conto acabar ao menos um. É uma natureza morta e um esquisso de uma guitarrada entre rapazes portugueses. Este ultimo é para o Salon dos Humoristas. Será um interior de café onde figuram os meus camaradas e eu.”

<sup>72</sup> Vol. II, p.19

<sup>73</sup> FRANÇA, José-Augusto, “A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX – 1910-1980”, p.12

monárquico ou republicano pendia sempre para o naturalismo satisfeito por Malhoa, Carlos Reis, Columbano Bordalo Pinheiro e António Carneiro<sup>74</sup>.

Estes dois eventos tiveram consequências diferentes para o modernismo português pois o sucesso não foi reconhecido como o tinha sido antes o naturalismo e talvez, como explícita a opinião Raquel Henriques da Silva, “só pela via de mimetizar os ritmos da vida moderna, no desenho e na ilustração, adquiriria consistência e autonomia, um superficial entendimento da contemporaneidade.”<sup>75</sup> Talvez isto justifique o facto de a caricatura ter cumprido o papel de entrada no modernismo. Através da representação mimética da figura, dentro de um desenho que parecia não cumprir as regras e ortodoxias pictóricas, conseguiu ser entendida pela população em geral e assim marcar o primeiro passo para a libertação artística.

Um “II Salão dos Humoristas” acontece em Portugal a 6 de junho de 1913, apresentado pelo cronista e humorista André Brun em prefácio, defendendo o humorismo como “a menos frívola e a mais alevantada das correntes de Arte”<sup>76</sup>, libertando-se da prisão onde havia colocado o academismo, levando à crítica necessária dos tempos. Contou com a presença de novos artistas como Leal da Câmara<sup>77</sup>, António Soares, Armando de Basto, Alice Rey Colaço e Mily Possoz<sup>78</sup>, entre os que tinham já participado do primeiro salão. Os temas dos trabalhos relacionavam-se com retratos de cenas do quotidiano mais mundanos e, até líricos, neles a crítica viu uma mudança indesejável. No entanto, este salão renovou o êxito do primeiro mas a crítica deteta a inspiração estrangeira em “figuras francesas e alemãs” que saíam das revistas.<sup>79</sup>

Um “III Salão dos Humoristas” estava programado para o ano seguinte, mas não chegou a acontecer, os humoristas participantes do II Salão, continuaram o seu trabalho num jornal monárquico *Papagaio Real*, cujo diretor artístico era Almada Negreiros. Entretanto no salão da Primavera da Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1914, os

---

<sup>74</sup> FRANÇA, José-Augusto, *Op. Cit.*, p.13

<sup>75</sup> SILVA, Raquel Henriques da, “*História da Arte Portuguesa*”, vol. 3 “*Do Barroco à Contemporaneidade*”, cap. “*Sinais de ruptura: “livres” e humoristas*”, p. 370

<sup>76</sup> FRANÇA, José-Augusto, “*A Arte em Portugal no século XX – 1911-1961*”, cap. “*Humoristas e Modernistas*”, p. 31

<sup>77</sup> Ao tempo do I Salão, Leal da Câmara encontrava-se a expor sozinho no Teatro Nacional, como artista reconhecido com a sua colaboração em jornais parisienses como o *L’Assiette au Beurre*.

<sup>78</sup> As duas artistas tinham-se apresentado ao público numa pequena exposição na sala da *Ilustração Portuguesa*, já com uma linha cômica fruto da inspiração francesa com que também contaram, esclarece José-Augusto França *Op. Cit.*

<sup>79</sup> FRANÇA, José-Augusto, “*O Modernismo na Arte Portuguesa*”, cap. I – “*Do Humorismo ao Modernismo*” p. 12

modernistas mostravam o seu trabalho, cuja crítica apelidava de “novidade artística” com um traço “revolucionário”, que destacava sobretudo Eduardo Viana, mesmo com a mistura entre a pintura de paisagem, o retrato e a caricatura. Ainda no mesmo ano Almada Negreiros fez a sua primeira exposição individual de caricaturas em março, na Escola Internacional. O III Salão só se deu em 1920.<sup>80</sup>

Em maio de 1915, a atividade dos modernistas chega ao Porto numa “Exposição de Humoristas e Modernistas” que se reuniu no salão do Jardim Passos Manuel, em que a crítica destacou a alegria e a cor, mas também sem “filiação nas raízes da vida portuguesa”. Nela participaram, idos de Lisboa, Cristiano Cruz, Almada Negreiros, António Soares, Jorge Barradas, José Pacheko, Stuart Carvalhais e do Porto, Armando de Basto e Abel Salazar. Novamente se conta com a ausência de Amadeo de Souza-Cardoso assim como de Leal da Câmara, o primeiro já regressado a Portugal por causa da I Grande Guerra e o segundo nesta altura dedicava-se ao grupo que tinha fundado os “Fantasistas” e com quem exporia em 1916. Também a ausência de Eduardo Viana se sentiu. Um II Salão repetiu-se em maio de 1916, mas não conheceu o êxito do anterior.<sup>81</sup>

Amadeo de Souza-Cardoso entra no panorama artístico português nesse ano quando faz duas exposições, a primeira no Porto no Salão de Festas do Jardim Passos Manuel e a segunda na Liga-Naval, no Palácio Calhariz, em Lisboa. Com as duas causa sensação no país e é o autor de um autêntico escândalo. A primeira realizada em novembro com o título “Abstracionismo”, não por as suas obras puderem ser na sua totalidade designadas desta forma, foi recebida com bastante hostilidade por parte do público que já tinha sido abalado na sua tradicional pacatez pelos “salões” dos modernistas, valendo-lhe uma agressão física. A segunda, em dezembro, foi exatamente igual à primeira em termos de trabalhos expostos e em termos de reações, pois também aí agitou a pachorrenta rotina artística e popular. A destacar que a exposição de Lisboa contou com o apoio de Almada Negreiros que escreveu um texto/manifesto sobre o trabalho de Amadeo apelidando-o “(...) primeira descoberta de Portugal no século XX”<sup>82</sup>. A opinião pública e a crítica local tomam-se de raiva perante a sua

---

<sup>80</sup> *Ibidem*

<sup>81</sup> O conjunto destes dados é abordado tanto por Raquel Henriques da Silva in “*História da Arte Portuguesa*”, vol. 3 “*Do Barroco à Contemporaneidade*”, cap. “*Sinais de ruptura: “livres” e humoristas*”, como por José-Augusto França in *O Modernismo na Arte Portuguesa*”, cap. I – “*Do Humorismo ao Modernismo*”.

<sup>82</sup> In Exposição AMADEO DE SOUZA-CARDOSO Liga Naval de Lisboa, 1916

demonstração de arte insólita, fazem comentários desfavoráveis, muitos até mesmo injuriosos e ofensivos, há alguns até que o tratam como um “louco” e provoca-se a desordem entre artistas vanguardistas e artistas académicos. Duas exposições valeram-lhe vários rótulos, entre eles o de artista polémico que agita as massas e o de Futurista, de que se intitulava ele mesmo, não por achar que a sua obra era de cariz futurista, mas porque o termo era empregue para adjetivar as ousadias e os atos dos modernistas. Aliás como crítica jornalística se dizia: “Os seus quadros saem fora de tudo o que por ahí se tem visto. Abundantes de cor, bizarros no desenho, dão-nos uma impressão estranha que não pode traduzir-se.”<sup>83</sup> Só a independência de tudo isto o poderia distinguir dos demais, mesmo dos modernistas. Só a sua audácia, a rejeição de fórmulas e a ligação de várias ideias e conceitos permitiram fazer da sua obra o que é e que ele próprio explicava como sendo: “(...) impressionista, cubista, futurista, abstracionista – de tudo um pouco, não seguindo escola nenhuma, mas procurando apenas a originalidade” numa entrevista ao jornal *O Dia*.

Como se pode perceber, Amadeo tinha já ultrapassado os primeiros passos no seu trabalho, abandonando completamente a caricatura (que era há tão pouco tempo inteiramente aceite pelo público português) e tinha evoluído noutra direção.

Em 1918 morrem dois dos mais promissores pintores deste “grupo futurista” que entretanto se desenvolve, Amadeo e Santa-Rita. Que direção segue o modernismo português?

Em 1920 fazia-se então o “III Salão dos Humoristas Portugueses” que se realizou no Teatro de S. Carlos e nesta altura o modernismo nacional marcava um lugar. Um dado importante: a seção de desenho diminuía para a ele se juntar a seção de pintura, outra de escultura, de arquitetura e artes industriais. Será que as influências da caricatura permaneceram? Entre os artistas que participaram alguns dos “antigos” como Almada Negreiros, Leal da Câmara, Barradas, Emmérico, Pacheko, Stuart e Cristiano Cruz, mas entre eles apareciam novos artistas: Teles Machado, Ruy Vaz e Bernardo Marques, assim como um pequeno núcleo de espanhóis.<sup>84</sup>

Os jornais dão-nos a visão de como o modernismo permaneceu no caminho do humorismo como forma de corte com o tradicional. *O Papagaio Real* e *O Riso da*

---

<sup>83</sup> Jornal “O Dia” de 4 de dezembro de 1916.

<sup>84</sup>FRANÇA, José-Augusto, “*O Modernismo na Arte Portuguesa*”, cap. I – “*Do Humorismo ao Modernismo*”

*Vitória*, cujos diretores artísticos, respetivamente, Almada e Barradas, já pertencentes ao movimento pela sua participação em praticamente todos os salões, mostra a tendência para a caricatura, que tinha a ver “com um humorismo mundanizado e uma linha de cartazistas que, desde 1916, se representava como novo estilo gráfico”<sup>85</sup>.

Assim sendo, um primeiro modernismo parece marcante com a sua entrada no panorama cultural através do humorismo, no entanto o caminho da vanguarda em Portugal, não seguindo exatamente o do resto da Europa, parece ter desencadeado versões específicas de certos movimentos artísticos já apreciados fora do país e que se juntaram à caricatura. Versões modernizadas do naturalismo procuraram espalhar os novos traços típicos da rutura com as convenções e trouxeram à vida o “futurismo” português, que aliou em si um conjunto de trabalhos de vários artistas como Santa-Rita, Eduardo Viana e Almada Negreiros, entre outros, que dentro da sua radicalidade e das suas influências pessoais atingiram o auge do modernismo em Portugal. Podemos encontrar esses exemplos no neo-cezannismo dos primeiros trabalhos de Eduardo Viana, Abel Manta e Mário Eloy, nos traços fauvistas de Mily Possoz, Sarah Afonso, Dórdio Gomes e António Soares, nos primeiros desenhos de Almada Negreiros, todos talvez ainda com uma influência muito tradicionalista mas com uma visão já cosmopolita da modernidade, com os cafés, os salões de jogos, os clubes noturnos, como explicita José-Augusto França<sup>86</sup>.

Parece assim que da caricatura, compreendida e aceite pela população em geral e inicialmente rejeitada por uma elite adepta do naturalismo, se passou para o inverso. Agora apenas uma elite se parece dedicar ao movimento modernista, rejeitando os estilos artísticos anteriores onde a representação se integra num mimetismo já “fora de moda” no resto da Europa.

De entre os variados movimentos artísticos de vanguarda que vão influenciar os modernistas portugueses, um tema continua a marcar o seu espaço – o retrato ou autorretrato. Nesta altura podemos nomear Almada Negreiros como o artista que iniciou esta prática com numerosos autorretratos, retratos de personalidades como Fernando Pessoa, e retratos coletivos, como o da *Brasileira do Chiado*, amplamente icónico do movimento modernista português e que é mesmo o primeiro do género dentro do modernismo nacional. Onde se encontram características modernistas, mas onde habita

---

<sup>85</sup> FRANÇA, José-Augusto, *Op. Cit.*, p. 15

<sup>86</sup> *Ibidem*

a figura, contrariando assim a tendência deste movimento para a expulsão da mesma e até para a abstração. José Augusto-França deixa até transparecer, que talvez este trabalho tenha sido a resposta modernista ao “Grupo do Leão” de Columbano e que também na altura assumiu uma certa polémica no Portugal oitocentista.<sup>87</sup>

Marcadamente ao lado de Almada neste primeiro momento do modernismo em Portugal estaria Eduardo Viana que apesar de não ter sido o seu género de eleição, também pintou retratos, destacando-se o retrato de Mily Possoz, inserida numa paisagem de Sintra, que pintou para a *Brasileira do Chiado*. Também podemos nomear Dórdio Gomes com os seus autorretratos, inseridos em naturezas-mortas, paisagens e ambientes de *atelier*, Armando de Basto, Manuel Jardim, com os seus retratos mundanos compostos em interiores de ateliers, Heitor Cramês, Joaquim Lopes, Sousa Lopes, ainda com marcada influência impressionista e António Soares, outro dos pintores da época que se distingue no género do retrato e que também expõe na *Brasileira do Chiado* uma vista de café de homens e uma vista de casa de chá de senhoras, ambos com os requintes de uma sociedade transformada e dentro dos figurinos que começam agora a parecer ligados ao modernismo próprio do mundo das capas de magazine, como diz José Augusto-França “os seus retratos (...) estão relacionados com essas imagens emblemáticas e de certo modo abstratas no seu encantamento irreal, inventado para uma Lisboa de *élites* na verdade pouco finas”<sup>88</sup>. A estes artistas nomeados poderemos juntar Abel Manta que produz retratos com especial caracterização das figuras e do espaço, dentro de uma organização plasticamente bem conseguida e outros artistas que vão sobressair na segunda geração do modernismo, como Mário Eloy, Carlos Botelho, José Tagarro, Arlindo Vicente, Mily Possoz, Ofélia Marques, Sara Afonso, Guilherme Filipe e Carlos Carneiro, entre outros.

Poderá então concluir-se que a figura não abandona, na sua generalidade, a criação modernista em Portugal? O que parece ocorrer é que o problema da representação no modernismo não se apresenta no caso português já que, não apenas no caso de Amadeo de Souza-Cardoso mas em quase todos os artistas que nomeei neste pequeno esboço, a figura continua a habitar as suas composições, dentro dos parâmetros modernistas da simplificação e desconstrução no entanto, parecem ser sem uma tendência para a abstração. Porque razão isto não se apresenta como um problema para

---

<sup>87</sup> “O Retrato na Arte Portuguesa”, cap. “Do Modernismo à atualidade possível”, p. 79

<sup>88</sup> FRANÇA, José-Augusto, *Op. Cit.*, p. 82

a historiografia da arte portuguesa? Poderá ser este mais um exemplo a acrescentar à discussão desta problemática?

## CAPÍTULO II

### QUESTÕES EM TORNO DA CARICATURA E DO RETRATO NO DESENHO E NA PINTURA DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO

A caricatura e o retrato de Amadeo de Souza-Cardoso mostram o lugar da figura na sua obra. Ambas acontecem isoladamente em tempos diferentes e provavelmente com uma função diferente, no entanto parece-me importante que ambas sejam vistas como antecedente e desenvolvimento de um percurso no seu todo, pois estão intimamente relacionadas com o caminho do seu trabalho. Interessará por isso perceber a sua obra, mas de uma forma específica no que se refere ao tratamento da figura e do visível, pois são estes dois elementos que se encontram ligados à caricatura e ao retrato como desenho e pintura e que parecem não representar um problema para a historiografia de arte, mas que poderão descrever o retrato moderno na obra do artista.

Em toda a sua obra Amadeo representa o visível, disso não tenho dúvida, mas o que regista parece ser baseado na sua imaginação, sendo por isso uma interpretação sua. Amadeo de Souza-Cardoso começa por fazer caricaturas, apoiadas nos traços fundamentais daqueles que pretende retratar, posteriormente, dedicando-se praticamente à pintura, lança-se na aventura do figurativo contando com a influência dos que ele chamava de “primitivos”, os pintores flamengos, que a seu ver procuravam a realidade do que pintavam a partir do interior, trabalhando a essência através de uma simplicidade e transparência que era conseguida pela ligação a Deus própria dos ideais seguidos na época. É sabido que para Amadeo a natureza e a realidade são fruto de Deus e por isso o homem deve apenas interpretá-la não repeti-la<sup>89</sup>. É aqui que percebemos verdadeiramente o valor do mundo visível para Amadeo.

Que figura é então representada por Amadeo na sua obra? Talvez haja um universo onde essa figura vive, um universo específico que dita o espaço onde o corpo

---

<sup>89</sup> Carta de Amadeo de Souza-Cardoso ao seu Tio Francisco datada de: Domingo, dia 6, de 1910 (não indica o mês) em que aborda a questão da importância dos artistas antigos e o valor que para ele tinham, o artista diz: “*Passo os meus dias com alguns pintores primitivos que são os meus ídolos. A eles devo parte da grande evolução que tem atravessado o meu espírito. (...) Ao lado deles os grandes cérebros da renascença são apenas pygmeus. A renascença é um necrológio da idade pagã e os góticos são a alma intensa de uma religião elevada. (...) Não se faz uma obra de arte sem uma grande emoção e ninguém como eles possui emoções mais intensas. Hoje os artistas preocupam-se com a realidade, pretendem imitar a natureza, como se ella fosse imitável, não sentem emoções grandes porque são neutras de nascença as suas almas (...). Esses antigos eram menos escravos. Pare eles a arte era mais o retrato da sua própria alma que o modelo. Compreenderam que imitar a natureza buscando a realidade era uma pretensão ridícula, pois um homem não é um Deus. (...)*” in PAMPLONA, Fernando, *Chave da Pintura de Amadeo*, Guimarães e C.<sup>a</sup> Editoras, Lisboa, 1983.

se move, Manhufe, a sua terra natal, da qual ele nunca se distancia. Será porque ele próprio estando longe tem necessidade de se manter em contacto com as suas raízes, para dessa forma elas nunca se perderem no meio de estímulos completamente distantes dessa realidade? A primeira abordagem é a das paisagens que ainda conserva na sua memória e que podem funcionar como uma forma de despedida. Depois, já em Paris, pinta os cafés, em que os corpos ocupam especificamente o seu espaço e cumprem perfeitamente o seu papel em tertúlia, a beber, a comer ou a jogar, provavelmente o artista demonstra assim o seu deslumbramento com um mundo novo. Mas em 1909 regressa à sua “zona de conforto” com pinturas de paisagens da Póvoa e de Manhufe (muitas com título desconhecido) e, em 1910, parte para um universo novo onde os animais habitam num mundo criado pelo próprio artista. Amadeo parece assim ligar-se constantemente ao universo em que viveu fisicamente, assentando a sua obra nas suas memórias. No entanto, Pedro Lapa afirma que Amadeo parece marcar a sua ausência nas suas obras através da extinção dos seus sinais de individualidade, a partir dessa data, em que os seus trabalhos se encontram livres de um significado oferecido pelo artista, mas que chega até ao observador através de um conjunto de sinais com um significado natural<sup>90</sup>.

Os castelos começam, em 1911-1912, a fazer parte do seu imaginário e a fantasia assume-se em paisagens habitadas por cavaleiros que em termos de figuração trazem consigo o peso de suportar uma composição aberta à imaginação e ao espírito selvagem, marcada por cores que de uma intensidade passam para um jogo de tons quase pastel, em que verdes e beges, são lançados para contornos fortes de laranja. Volta novamente às paisagens, demonstrando concretamente a sua ligação à natureza, quase como se tudo o que até aí tínhamos chamado de ligação à sua terra natal passasse a ser a sua ligação à natureza, conseguida aqui provavelmente com recurso às imagens que traz na sua memória, mas que aplica de uma forma construtiva. Parece assim abandonar o visível e a mistura de cores utilizada parece revelar a sua intenção de ligar o observador à obra, sem o impor pela sua força.

Em 1912 o artista pinta a sua primeira obra cubista, e a esse movimento vai dedicar-se durante dois anos interpondo no caminho o abstracionismo. Todos os

---

<sup>90</sup> “From 1910 on his works are freed from the notion of the expressing a previous meaning to refer to themselves through an organized game of signs in which the signifying nature takes on a determining role.” In LAPA, Pedro, *A Modernist Through the Memory of a Distant Present*, in *At the edge a Portuguese Futurist Amadeo de Souza-Cardoso* Lisboa: GRI, Corcoran Gallery, pp. 102.

movimentos em que se inseriu foram formas de propor a sua interpretação do visível, talvez por isso ele se tenha deixado levar por várias influências pictóricas, talvez ele tenha seguido em busca da imagem mental, que revela o que não se vê concretamente e que é uma representação interposta entre qualquer coisa e a sua imagem atual<sup>91</sup>. Amadeo parece recusar a representação do que vê sem interpretações.

Este modo de representação culmina novamente nas casas de Manhufe, por volta de 1913, em que planos desconstruídos afugentam as figuras das suas composições, que regressam mais à frente inseridas em paisagens imaginadas e em composições cubistas de planos facetados em que elas vão parecer inseridas em jogos cromáticos desenvolvidos pela força das linhas e das figuras geométricas. Parece que a figura começa a desaparecer da obra de Amadeo, no entanto mesmo no meio dos discos órficos a figura nunca desaparece e faz parte do jogo que habita a imaginação do artista. A seguir à série de “violas” que desenvolve surgem mais paisagens que em nada têm a ver com a forma de pintar inicial, os planos são desconstruídos de uma forma agressiva, marcados por cortes estratégicos de cor forte e contornos escuros, que culminam numa série de cabeças, que nos deixam a dúvida se serão retratos já que, regra geral, e de uma forma expressionista, não pretendem representar ninguém especificamente, são simplesmente tendências cubistas influenciadas pela arte africana<sup>92</sup>.

Em 1914 Amadeo pinta uma série de cabeças que nos indiciam o distanciamento do visível aos olhos de todos...serão retratos? Apesar de o artista não lhe colocar nenhum tipo de característica específica que nos permita identificar a personagem retratada talvez não tenha intenção de lhes captar nenhuma emoção, mas capta a expressão caricaturada, ainda quiçá agarrado à sua origem enquanto artista. Quase que poderíamos dizer que são precisamente o que uma fotografia não consegue fazer, captar uma essência alusiva a alguém ou a alguma etnia específica. Fá-lo no “Retrato de Eduardo Viana” (c.1914)<sup>93</sup>; “Mongol Cabeça” (c.1914)<sup>94</sup>; duas obras de título

---

<sup>91</sup> David Summers aborda em “*One Representation*”, in *Critical terms for Art History*, Robert S. Nelson, Richard Shiff (editors), The University of Chicago Press, London 2003, pp. 3-18, o problema da representação e de que forma o termo deve ser utilizado atualmente, ligando-o à questão geral da imitação e à filosofia do representacionalismo.

<sup>92</sup> José-Augusto França, aborda em várias obras, aquelas que são para si as características dos trabalhos de Amadeo de Souza-Cardoso, ex. *Amadeo de Souza-Cardoso, A arte em Portugal no século XX – 1911-1961*, *Amadeo e Almada, O modernismo na arte portuguesa*, *Amadeo de Souza-Cardoso: a primeira descoberta de Portugal na Europa do século XX*, *História da Arte em Portugal – O Modernismo*.

<sup>93</sup> Ver imagem em anexo - A1

<sup>94</sup> Ver imagem em anexo - A2

desconhecido de 1914<sup>95</sup>; “A rir cabeça” (c. 1914)<sup>96</sup>; “O pobre louco” (c. 1914-15)<sup>97</sup>; “Tristezas cabeça” (c. 1914-15)<sup>98</sup>; “O pobre louco” (c. 1914-15)<sup>99</sup>; “O Rata” (c.1914-15)<sup>100</sup> e em “Barba á guise” (c. 1914-15)<sup>101</sup>. São no entanto todos membros da sociedade que Amadeo conhece tão bem: os loucos; os burgueses; os pobres; os ladrões de rua, ou vigaristas, etc.. Podemos também chamar à discussão, um outro conjunto de cabeças (chamadas “cabeças oceânicas”) em que Amadeo evidencia a simplificação geométrica das formas, inserindo a máscara africana como base de representação da figura. O problema da representação, equacionado no texto de David Summers<sup>102</sup> repete-se, quem está o artista a representar aqui?

Em 1916 a figura habita as suas obras com a continuação de representações de pessoas que se movem no quotidiano português, até o “larápio” é retratado. Entre janelas e postigos, chega à arte popular de um Portugal onde já se move fisicamente, pois essa é a altura em que se encontra novamente no país. As cabeças que pinta a seguir parecem ser mais agressivas e demonstrativas de um espírito diferente, talvez mais seguro e mais selvagem, sem vontade de agradar especificamente a ninguém, a não ser a si mesmo. Este foi o ano em que apresentou as suas obras nas duas exposições do Porto e de Lisboa cujos sentimentos que despertaram em si poderão ter inundado o seu trabalho. Nos trabalhos deste ano, refere Pedro Lapa, ”(...) *the signs are doubled within a visual meta-language, which creates a game allowing a mixture of culturally widely different signs. It is not a question here, nor in analytical cubism, of promoting the simultaneity of points of view on the object, as is commonly stated (...). The flat space is filled by different aspects relative to the several referents, but it refers back to a frontal position, as if it were a bas-relief. And, on the other hand, the divergence of the several perspectives of the depiction of the objects does not tend to reconstruct them through space-time but rather emphasizes the discontinuity produced by the eradication of the surface*”<sup>103</sup>. Na continuação destas obras aparecem tendências que combinam o folclore português e as suas tradições, com influência de Sonia Delaunay, e que acabam por

---

<sup>95</sup> Ver imagens em anexo - A3 e A4

<sup>96</sup> Ver imagem em anexo- A5

<sup>97</sup> Ver imagem em anexo - A6

<sup>98</sup> Ver imagem em anexo - A7

<sup>99</sup> Ver imagem em anexo - A8

<sup>100</sup> Ver imagem em anexo - A9

<sup>101</sup> Ver imagem em anexo - A10

<sup>102</sup> SUMMERS, David, *One Representation*, in *Critical Terms for Art History*, Robert S. Nelson, Richard Stiff (Editors), The University of Chicago Press, London, 2003

<sup>103</sup> LAPA, Pedro, *A Modernist Through the Memory of a Distant Present*, in *At the edge a Portuguese Futurist Amadeo de Souza-Cardoso* Lisboa: GRI, Corcoran Gallery, p. 105

expulsar o abstracionismo, a favor da representação, “ou pelo menos em composições cheias de sinais legíveis”, como refere Joana Cunha Leal<sup>104</sup>.

No fim da sua obra, já em 1917, a figura aparece completamente fracionada no meio de colagens que parecem querer unir os elementos entre si e que fazem a ligação com o visível trazendo objetos reais que habitam no seu mundo. É quase como acrescentar a dimensão do tempo à obra, algo que já os cubistas faziam. Acrescenta-se aqui mais uma ideia que contribui para a problemática da representação, como refere Joana Cunha Leal<sup>105</sup>, nestas obras encontram-se referências reconhecíveis e que se encontram nos limites da representação. A historiadora acrescenta “(...) *perhaps formal compositions determined by pictorial research are not necessarily at odds with the manipulation of referenced signs; maybe the potential meanings of those signs add up representative, or even some narrative dimension to Souza Cardoso's compositions without exhausting them.*”<sup>106</sup>

A obra de Amadeo de Souza-Cardoso é um caso extraordinário de intrusões, principalmente entre 1912 e 1917, o que nos revela as ruturas e as descontinuidades inscritas na própria dispersão do autor, como refere Pedro Lapa<sup>107</sup>. Aliás essas intrusões entre estilos demonstram-nos essa sua característica, até porque teremos que reparar bem que o caminho não foi feito dentro de uma cronologia específica em termos de aparecimento de movimentos de vanguarda, ele evoluiu em contrariedade ao estipulado, inversamente, de um abstracionismo, em 1914, para um expressionismo em 1915.

Como incluir e isolar aqui o tema do retrato? Parece não ser possível, pois esbarramos no problema da representação ou no não-problema da mesma.

A sua ausência é o elemento comum, mas as experiências formais, só são unificadas através da totalidade da obra de Amadeo, como defende Pedro Lapa.<sup>108</sup> Ou seja, talvez tenhamos que incluir o tema do retrato na totalidade da sua obra, para que o possamos entender, daí possivelmente haver uma relação estreita entre a caricatura e o retrato. A sua série de estudos de cabeças parece demonstrar a intenção de seguir uma liberdade pictural, pois é a partir delas que várias máscaras de homens se apresentam como antecessoras de alguns retratos que começam a dar origem a curvas e

---

<sup>104</sup> LEAL, Joana Cunha, *Trapped Bugs, Rotten Fruits and Faked Collages: Amadeo Souza Cardoso's troublesome modernism*, Routledge Taylor & Francis Group, 2013, p.5

<sup>105</sup> LEAL, Joana Cunha, *Op. Cit.*, p.7

<sup>106</sup> LEAL, Joana Cunha, *Op. Cit.*, p.9

<sup>107</sup> LAPA, Pedro, *Op. Cit.* p. 103

<sup>108</sup> LAPA, Pedro, *Op. Cit.* pp. 101-109

alongamentos, muito a jeito caricatural. Podemos até encontrar entre elas uma continuidade simbólica que decorre talvez de um processo futurista, que Amadeo não seguiu com evidência, apenas procurou um ritmo.

Para Pedro Lapa o percurso de Amadeo é feito ao contrário, do que existe para o que não existe, ou existe mas não se vê. Há combinações concretas entre elementos que originam os sinais que nos dão referências da evolução de um meio e de uma estrutura, que se acaba por tornar no seu trabalho um modelo (mais uma vez o exemplo é o da série de cabeças). Por vezes a estrutura é identificada porque está em conformidade com um ou mais aspetos das mesmas correntes estilísticas, (tendo em conta que ele utiliza várias na mesma composição)<sup>109</sup>, daí o tema do retrato em Amadeo não poder incorrer no significado típico do retrato, com a identificação pura do referente, mas apenas no reconhecimento dos sinais de uma estrutura.

Regressamos assim ao início deste trabalho, ou seja, ao problema colocado por Manuel Laranjeira, em carta a Amadeo<sup>110</sup> quando refere a diferença entre retrato-desenho, como sendo a representação exata do que é o indivíduo e retrato-caricatura que não passa de uma “expressão artística exata do que existe de grotesco num indivíduo”.

---

<sup>109</sup> *Ibidem*

<sup>110</sup> Carta de Manuel Laranjeira a Amadeo de Souza-Cardoso, 24 de Abril de 1906 in Helena de Freitas et al., *Catálogo Raisonné: Fotobiografia*, p. 43.

## II.1. Casos de Estudo: trabalhos realizados entre 1906 e 1910 - Caricatura.

A caricatura de Amadeo de Souza-Cardoso não foi, praticamente, estudada pela Historiografia de Arte Portuguesa, o maior acervo encontra-se no Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso em Amarante, mas aí apenas se encontram numa exposição permanente sobre a obra do artista, fazendo a ponte para o seu trabalho posterior na pintura. Atrevo-me a dizer que lhe tem sido dada pouca importância, por isso pretendo que esta ganhe mais destaque no conjunto da obra do artista, talvez através da demonstração da continuidade da mesma no resto da sua obra, mesmo que já não se possa chamar dessa forma.

O episódio da caricatura, na vida de Amadeo, inicia-se graças ao desenho e o mais importante da sua obra desenha-se através da caricatura. Será por isso extraordinariamente importante para a estrutura deste projeto na medida em que permitirá compreender a forma como Amadeo começou a entender a representação. Uma ideia de Fernando de Pamplona<sup>111</sup> surge em evidência e pertinência, aliás associada ao que já Manuel Laranjeira<sup>112</sup> dizia a Amadeo a respeito das caricaturas feitas pelo artista, será que a obra de Amadeo nas várias fases artísticas, não ficou um tanto caricatural? “Caricatural na forma de exagerar, desfigurar, até por vezes desfear a realidade (...) Caricatural no jeito mordaz de criticar e castigar a fealdade da vida, a fealdade do homem interior”<sup>113</sup>. Acrescento uma outra ideia, a de que a expressão retirada do jeito caricatural e utilizada neste género passou para os seus retratos ao jeito expressionista noutra fase da sua obra e já na pintura.

De entre um número elevado que o artista fez de caricaturas, entre 1906 e 1910, será fundamental analisar aquelas em que conseguimos perceber quem o artista quis caricaturar, na medida em que essas são as que mais se aproximam dos retratos que mais tarde vem a criar e por estarem na linha do que eu tento transpor a seguir para o retrato-caricatural. O artista fez também inúmeras caricaturas que apenas se agrupam num género de pessoas com as quais faz humor, mas que não representam ninguém em concreto.

Amadeo de Souza-Cardoso começa por fazer caricaturas apoiadas nos traços fundamentais daqueles que pretende retratar começando talvez por desenvolver um tipo

---

<sup>111</sup> In “*Chave da pintura de Amadeo*”, cap. I “*Um futuro arquitecto? Talvez sim... Talvez não...*”, p. 19

<sup>112</sup> Carta de Manuel Laranjeira a Amadeo de Souza-Cardoso, 24 de Abril de 1906 in Helena de Freitas et al., *Catálogo Raisonné: Fotobiografia*.

<sup>113</sup> In “*Chave da pintura de Amadeo*”, cap. I “*Um futuro arquitecto? Talvez sim... Talvez não...*”, p. 19

de retrato não muito usual – o “retrato-caricatura”, ou “retrato humorístico”, onde escolhe especialmente colegas seus, amigos e professores como por exemplo: “Caricatura de Amadeo de Souza-Cardoso e Manuel Laranjeira” de 1906<sup>114</sup>, e “Caricatura de Alves Cardoso e Emmérico Nunes”<sup>115</sup> do mesmo ano.

Que relações têm estas com os seus retratos mais tardios? Se conseguirmos fazer a ligação com obras como a que foi atribuído o título “A Rir Cabeça” de 1914<sup>116</sup>, “O Rata” também do mesmo ano<sup>117</sup> e Senhora de Azul, uma caricatura de 1907<sup>118</sup>, conseguimos sem dúvida encontrar semelhança ao nível da forma caricatural com que é retratada a figura. As mesmas curvas de enchimento da face, proporcionam uma orientação ao olhar do observador para a face dos retratados, que nos são apresentados como figuras anónimas, e o traçado exagerado em certos pormenores do rosto, apontam-nos para uma espécie de retrato-caricatural, no caso das obras de 1914. Estas não pretendem atribuir um nome, um sentimento, uma pose ou qualquer outro atributo ao retratado, permanecendo assim na categoria de arte contemporânea que não pretende limitar a visão do observador mas sim fazer com que ele contribua para o significado da obra de arte.

Algumas das caricaturas transportam-nos para o humor com que Amadeo retratava algumas das personalidades portuguesas e que se tornaram seus amigos, como Ramiro Mourão<sup>119</sup>, que pertencia ao círculo de Manuel Laranjeira, em Espinho e Gouveia Pinto<sup>120</sup>.

Na sua maior parte as suas caricaturas contêm a identidade do caricaturado e realçam os elementos que o artista talvez considere essenciais para o reconhecimento da personagem, não porque essa pessoa contenha já em si elementos cómicos, mas porque o artista persegue esses elementos, por vezes exagerando-os até ao ridículo, como o faz com o seu companheiro português em Paris, Emmérico Nunes<sup>121</sup>. Como se consegue perceber Amadeo segue mais a via do humor, do que a de crítica ou sátira, dando a sensação que algumas das caricaturas não passavam para si de uma brincadeira.

---

<sup>114</sup> Ver imagem em anexo - A11

<sup>115</sup> Ver imagem em anexo - A12

<sup>116</sup> Ver imagem em anexo - A5

<sup>117</sup> Ver imagem em anexo - A9

<sup>118</sup> Ver imagem em anexo - A13

<sup>119</sup> Ver imagem em anexo - A14

<sup>120</sup> Ver imagem em anexo - A15

<sup>121</sup> Ver imagens em anexo - A16 e A17

Quase como um retrato, mas ainda ao jeito de caricatura, encontra-se o que faz com a sua esposa Lucie<sup>122</sup>, apenas um ou dois traços são exagerados, mas aqui foge do cómico e entra num registo mais “sério” talvez por se tratar de alguém tão importante para si.

Neste conjunto encontra-se então o que poderá estar na origem da permanência da figura na sua representação na restante obra e que poderá ter dado origem ao “retrato-caricatural”.

---

<sup>122</sup> Ver imagem em anexo - A18

## II.2. Casos de Estudo: trabalhos realizados entre 1910 e 1917 - Retrato.

O retrato em Amadeo, não é seguramente um género fruto de uma só técnica ou um só estilo artístico, aliás como toda a sua obra. Cada um deles insere-se num conjunto ou num par que ajuda a compreender o outro e se relaciona entre si, como que criando uma continuidade que declara a pluralidade da sua obra e não a sua singularidade. Talvez por isso o próprio artista dizia não poder ser chamado de nada especificamente, em termos do estilo artístico que seguia nas suas obras e poder chamar-se de tudo ao mesmo tempo<sup>123</sup>, de facto é isso que constatamos no seu trabalho, dado que encontramos, como já foi referido atrás, uma junção de estilos na mesma obra<sup>124</sup>.

Em 1914 a via do expressionismo e a influência africana das máscaras numa série de “cabeças” e em alguns retratos, é paradigmático do seu caminho rumo à abstração passando pelo expressionismo do “Cavaleiro Azul”, que como já foi referido atrás, fruto do estudo de Pedro Lapa, demonstra que o caminho pictórico de Amadeo evoluiu em contrariedade ao estipulado pelos movimentos de vanguarda, inversamente, de um abstracionismo, em 1914, para um expressionismo em 1915. Esta série de “cabeças” demonstra o caminho seguido em relação à representação humana nos seus “retratos anónimos”, talvez o anonimato seja a sua forma de embelezar esses retratos e torná-los artísticos<sup>125</sup>, mas serão reais? Aliás como atrás refiro o artista parece captar a expressão caricaturada, ainda talvez agarrado à sua origem enquanto artista. A matriz das suas “cabeças” é sempre o rosto humano, talvez por isso lhes possamos chamar retratos. Mas advirão de um pretendido distanciamento do visível? Em “Raça fina cabeça” (c. 1914)<sup>126</sup>, uma das primeiras “cabeças” realizadas por Amadeo, o rosto representado ao estilo de uma máscara que não nos deixa perceber o que está por trás, e que através da monocromia retira o ser humano de um contexto realista e o coloca numa outra dimensão, parece criar um elo com o trabalho de Picasso. O caminho segue com “Cabeça” (c. 1914)<sup>127</sup>, “Cabeça Negra” (1914)<sup>128</sup> para um Expressionismo, de uma semelhança com o visível mas que o procura evitar no seu todo, uma fuga através da

---

<sup>123</sup> Amadeo de Souza-Cardoso explicita isto numa entrevista ao jornal “O Dia”, aquando das duas exposições que faz em Lisboa e no Porto, in Jornal “O Dia” de 4 de dezembro de 1916

<sup>124</sup> Pedro Lapa explicita esta ideia no seu artigo, *A Modernist Through the Memory of a Distant Present*, in *At the edge a Portuguese Futurist Amadeo de Souza-Cardoso* Lisboa: GRI, Corcoran Gallery, pp. 101-109

<sup>125</sup> A tese do “anónimo enquanto portador de uma beleza específica” é explicitada por Jacques Rancière na sua entrevista a Gabriel Rockhill: *Estética e Política, A partilha do Sensível*.

<sup>126</sup> Ver imagem em anexo - A19

<sup>127</sup> Ver imagem em anexo - A20

<sup>128</sup> Ver imagem em anexo - A21

desconstrução para atingir totalmente a verdade absoluta e que levará o artista, mais tarde, a experimentar os caminhos do abstracionismo. Mas a “cabeça” como forma de retrato, com jeito de pose, para assim poder ser chamado, chega talvez com a sua obra “Luto-Cabeça-Boquilha” (c.1914-15)<sup>129</sup>, em que o fundo já é tratado de uma forma mais intensa e o jeito de perfil faz, possivelmente, corroborar a tese de se tratar de um retrato. No entanto, não é portador de uma identidade. A expressão é mais detetável do que nas suas “cabeças-máscaras” que nos impossibilitam de perceber o que vê através da não inserção num espaço. Continua depois com mais três “cabeças” de título desconhecido de 1914<sup>130</sup> e uma outra com o título “Bruxa Louca” (c.1914)<sup>131</sup>, que nada aparenta de loucura e cuja evocação a Picasso é imediata<sup>132</sup>. Aqui o sistema de desenho angular da cabeça/máscara leva a certas contorções, como a dos olhos e da boca, que procuram criar uma certa empatia expressiva. Segue com mais uma cabeça de título desconhecido de cerca do mesmo ano<sup>133</sup>, que talvez seja a única desta série que consiga fazer correspondência com algo profundamente autêntico porque através de um simbolismo remete à nossa memória a idade avançada de uma senhora. A melancolia das cores monocromáticas típicas do cubismo dito analítico é ultrapassada, tirando mais partido da luminosidade, continuando no entanto com os jogos de volume cubistas. Assim o artista faz, talvez, a transferência para o retrato propriamente dito com “Retrato de Eduardo Viana” (c.1914)<sup>134</sup>; e para potenciais retratos. Ainda que não contenham uma identidade que os permita chamar assim, contêm mais intensidade de contrastes e um tratamento esquemático que dissocia o padrão do retrato aparentemente sugerido, e onde se salienta uma linguagem também própria do cubismo, mas mais na primeira fase de influência Cezanniana e onde se acentua, em todos eles, a inclinação da face sobre si mesma, dando uma nota melancólica expressa também no título<sup>135</sup>. Como exemplos: “Mongol Cabeça” (c.1914)<sup>136</sup>; “A rir cabeça” (c. 1914)<sup>137</sup>; “O pobre louco” (c. 1914-15)<sup>138</sup>; “Tristeza cabeça” (c. 1914-15)<sup>139</sup>; “O pobre louco” (c. 1914-15)<sup>140</sup> e “O Rata”

---

<sup>129</sup> Ver imagem em anexo - A22

<sup>130</sup> Ver imagens em anexo - A23, A24 e A25

<sup>131</sup> Ver imagem em anexo - A26

<sup>132</sup> In *Art Portugais 1850-1950*, Museu do Chiado, p.204

<sup>133</sup> Ver imagem em anexo - A27

<sup>134</sup> Ver imagem em anexo - A1

<sup>135</sup> *Op. Cit.* p. 206

<sup>136</sup> Ver imagem em anexo - A2

<sup>137</sup> Ver imagem em anexo - A5

<sup>138</sup> Ver imagem em anexo - A6

<sup>139</sup> Ver imagem em anexo - A7

<sup>140</sup> Ver imagem em anexo - A8

(c.1914-15)<sup>141</sup>, demonstram-nos que o artista, possivelmente, captou a emoção ao jeito de caricatura.

As pinturas cujo tema do retrato é tratado são elaboradas por Amadeo entre os anos de 1910 e 1917 e podem ser agrupados da seguinte forma:

- a) Um primeiro constituído pelo retrato do amigo Alexandre Ferraz de Andrade<sup>142</sup>, que se insere numa categoria que creio poder classificar-se à partida como sintética, apesar de um alongamento do corpo em relação à cabeça e ao rosto, que ocupa praticamente toda a composição e que Fernando Pamplona descreve como sendo “ (...) acutilante nas suas linhas de força, incisivo no modelado da figura, tem ainda muito de realista, mau grado o seu esforço de simplificação e síntese.”<sup>143</sup>
- b) Um outro grupo será composto por dois retratos do pintor Eduardo Viana, seu amigo, um desenho e uma pintura.

Num primeiro retrato<sup>144</sup> António Rodrigues esclarece “(...) aquilo que domina, no desenho e na pintura, onde a cor se submete à linha, até pode recortar os objetos (...) é a aglutinação ou isolada prática simultânea de referências de proveniência diversa – fórmulas decorativo-geométricas do *Jugendstil*, (...) estilização filiforme do corpo à Modi, marcação geométrica de rostos na escultura negra (...) estruturalmente articuladas, até à tendencial fusão do espaço com a figura, numa progressiva síntese desconstrutiva dos elementos formais, que pode ir até à ilegibilidade da figura (...) e num horror ao vazio que preenche toda a composição (...) de figuras heráldicas (...).”<sup>145</sup> Este desenho, que apela ao Futurismo como se o rosto cumprisse duas posições ao mesmo tempo, onde o traçado de linhas compõe um perfil simplificado ao jeito modernista, demonstra o caminho do retrato para Amadeo e dá-lhe um lugar na sua obra.

Num segundo retrato é reconhecido, também um retrato de Eduardo Viana<sup>146</sup> porque “No verso encontra-se uma pintura da autoria do pintor Eduardo Viana que utiliza o suporte também no seu formato vertical mas numa orientação inversa à obra executada

---

<sup>141</sup> Ver imagem em anexo - A9

<sup>142</sup> Ver imagem em anexo - A28

<sup>143</sup> PAMPLONA, Fernando, *Chave da Pintura de Amadeo*, Guimarães e C.ª Editoras, Lisboa, 1983, p.27

<sup>144</sup> Ver imagem em anexo - A29

<sup>145</sup> RODRIGUES, António, *As passagens do Cavaleiro Amadeo, Centenário do nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso, 1887-1987*, Lisboa, 1987, p. 25

<sup>146</sup> Ver imagem em anexo - A1

por Amadeo. A pintura da autoria de Eduardo Viana está assinada em cima à esquerda e inclui uma dedicatória a uma prima de Amadeo de Souza-Cardoso: “Off. à S<sup>a</sup> D<sup>a</sup> Sarah Cardoso E Vianna”.<sup>147</sup> Talvez este seja um dos retratos que melhor exemplificam a teoria do retrato-caricatural, teoria avançada como já referi, por Fernando Pamplona: “Será que a arte de Amadeu, nas suas várias fases, cubista, expressionista, dadaísta, não ficou sempre um tanto caricatural? Caricatural na forma de exagerar, desfigurar, até por vezes, desfear a realidade, rindo porventura para dentro. Caricatural no jeito mordaz de criticar e castigar a fealdade da vida, a fealdade do homem interior.”<sup>148</sup> E aliás também este retrato faz um “ponte” com uma série de pinturas de cabeças, que não sendo retratos assumidos, por não identificarem ninguém especificamente, se inserem nessa categoria talvez pelas linhas próximas em termos técnicos e que em termos de identificação de estilo artístico, podemos dizer que se ligam mais ao expressionismo, como refere Raquel Henriques da Silva “(...) a continuação da transmutação das máscaras cubistas em pungentes rostos onde o retrato emerge com uma modelação de pincelada construtiva que lembra Cézanne, “aquecido” por um dramatismo expressionista próximo de situações plásticas da Europa central, por exemplo Kokoscha ou Jawlensky (O Rata; Cabeça [Pobre Louco]; Tristezas Cabeça c. 1915).”<sup>149</sup> Também em relação a isso, Maria Jesús Ávila diz: “(...) outras linhas de experimentação se iniciam entre 1914-1916: um conjunto de cabeças de marginais que se encerram com a grande composição “Música Surda” (...).”<sup>150</sup>

- c) Um terceiro grupo será formado por um retrato explícito do seu tio Francisco Ferreira Cardoso e outro em que é representado um meio corpo masculino que, tendo em conta a forma e o estilo com que é pintado o primeiro, pode ser um conjunto e por conseguinte, pode também ser um retrato do seu tio, no entanto isto não passa de uma probabilidade dado que não existem elementos específicos que a validem.

“Um dos poucos retratados de Amadeo, o tio Francisco Ferreira Cardoso<sup>151</sup>, com quem mantém uma relação de cumplicidade epistolar durante as suas estadas na capital francesa. É um elemento determinante no processo de reconhecimento familiar do

---

<sup>147</sup> *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa

<sup>148</sup> PAMPLONA, Fernando, *Chave da Pintura de Amadeo*, Guimarães e C.<sup>a</sup> Editoras, Lisboa, 1983, p.19

<sup>149</sup> SILVA, Raquel Henriques da, *História da Arte Portuguesa*, direção de Paulo Pereira, vol. III, Círculo de Leitores e Autores, 1997, p.373

<sup>150</sup> ÁVILA, Maria Jesús, “*Amadeo de Souza-Cardoso, de tudo um pouco*”, Revista Museologia.pt, nº1, maio 2007, pp. 57-58

<sup>151</sup> Ver imagem em anexo - A30

futuro artístico de Amadeo. No verso desta obra encontra-se uma pintura de uma paisagem rejeitada, rasurada pelo artista (orientação horizontal relativamente à pintura assumida)”.<sup>152</sup> Refere António Rodrigues que em termos técnicos encontramos um “Purismo *avant la lettre* ou não, (...) a redução da relação figura-fundo a uma fria estrutura bidimensional, acentuada no efeito uniformizador da técnica pontilhista aí usada ou, talvez mais propriamente, de uma redução e concentração dos *touches* matéricos já antes aplicados e que quase sempre manuseou para uma intensificação da expressividade visual e tátil, tal como aqui, só que de modo conceptualizado. Aquilo que de concreto se me apresenta é considerar esta série de pinturas como o termo exato e o entendimento provável da velocíssima, mas coerente e *sui generis*, trajetória cubista de Amadeo. Figura e plano, linha e cor, como se quadriga reduzida ao seu elementar, essencial e conjugado efeito máximo, atingem o grau limite da sólida interdependência dos seus nítidos componentes.”<sup>153</sup> Também Raquel Henriques da Silva disse em relação a este retrato: “(...) uma peculiar pincelada, um pontilhismo crepitante anunciado em 1912 no Retrato de Francisco F. Cardoso (...).”<sup>154</sup>

A outra pintura em que é representado um meio corpo de um homem<sup>155</sup>, parece surgir no seguimento do retrato do Tio Francisco. Refere José-Augusto França que “as formas impõem-se severamente, com uma força arquitetónica que os próprios temas determinam. (...) lê-se como uma composição com colunas em que a figura e o fundo se somam paralelamente. O pontilhismo que Amadeo usa, inesperadamente e pela primeira vez (...) faz crepitar as formas (...) algo de expressionista assoma aqui (...).”<sup>156</sup>

Já António Rodrigues menciona “como imaginar, antes da sua passagem abstrata, as cinco pinturas onde estruturas arquitetónicas e o perfil de um meio corpo masculino, escultoricamente se enfatizam no plano em volumes de rigoroso corte geométrico? Como não ficar-se surpreendido com esta rápida deslocação para a figuração, quando então os pintores saboreavam e exploravam as suas próprias invenções?”<sup>157</sup>

---

<sup>152</sup> *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa

<sup>153</sup> RODRIGUES, António, *As passagens do Cavaleiro Amadeo, Centenário do nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso, 1887-1987*, Lisboa, 1987, p. 26

<sup>154</sup> SILVA, Raquel Henriques da, *História da Arte Portuguesa*, direção de Paulo Pereira, vol. III, Círculo de Leitores e Autores, 1997, p.372

<sup>155</sup> Ver imagem em anexo - A31

<sup>156</sup> FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XX*, Bertrand Editora, Lisboa, 1984, p. 85

<sup>157</sup> RODRIGUES, António, *As passagens do Cavaleiro Amadeo, Centenário do nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso, 1887-1987*, Lisboa, 1987, p. 26

José-Augusto França continua: “Entre 1913 e 1914, Amadeo reconsiderou a experiência cubista orientando-se para composições formais de nova responsabilidade plástica, perto daquilo que, quatro anos mais tarde, tomaria o nome de “purismo”, em desinência pós-cubista. Formas solidamente impostas, com sugestões arquitetónicas, articulam-se em perspectivas faciais, tomadas, porém, por um crepitemento “pontilhista” que Amadeo não usara nos seus quadros cubistas e que agora vinha alterar o estaticismo plástico das composições.”<sup>158</sup> O historiador refere ainda que “Indecisões e tentativas ou experiências caracterizam os anos de 1913 e de 1914, de Amadeo, e uma série de outras pinturas ainda mais vincam esta posição. São pequenos quadros de tratamento divisionista, numa tonalidade sombria de terras, de acres e de alguns vermelhos que as salpicam, e em formas extremamente perfiladas por um desenho que as rebate com um mínimo de volume, como acontecerá na desinência dita “purista” do cubismo, uns quatro anos mais tarde. Num dos quadros há uma ponte geometricamente lançada entre elementos de arquitetura vários em outro, um busto de homem, tratado da mesma maneira rigorosa (...). A abstração assim caracterizada tem uma situação diferente de tudo quanto Amadeo fizera, e nenhum paralelo parece também possível estabelecer com a criação contemporânea em Paris. São obras de uma grande severidade que dificilmente se entendem na evolução da pintura de Amadeo que então parecia afeita a um colonismo vivo, e só alguma razão ou influência desconhecida poderá trazer-lhe explicação plausível.”<sup>159</sup>

Relativamente à técnica pontilhista aqui utilizada, Pedro Lapa faz a ligação da mesma, já caída em desuso, com os constantes avanços e recuos seguidos pelo artista, “(...) articulada com formas abstractas de pendor arquitectónico, produz uma densificação destas e enfatiza o seu valor de massa. O sentido a que a técnica pontilhista estava historicamente associada é aqui alterado. É o resultado de uma diferente recorrência, ou seja, de um outro contexto.”<sup>160</sup>

- d) Num quarto conjunto poderão agrupar-se dois retratos que, não sendo explícitos, existem dados que nos levam a crer que o são como é o exemplo da descrição

---

<sup>158</sup> FRANÇA, José-Augusto, “*O Modernismo na arte Portuguesa*”, Biblioteca Breve, Instituto da Cultura Portuguesa, 1979, P. 31

<sup>159</sup> FRANÇA, José-Augusto, “*História da Arte em Portugal – O Modernismo*”, vol.6, Editorial Presença, Lisboa 2004

<sup>160</sup> LAPA, Pedro, *Amadeo de Souza-Cardoso, a memória de um presente distante*, in *Amadeo de Souza-Cardoso, Pioneiro do Modernismo em Portugal*, p.30

que aparece no Catálogo Raisonné, sobre “Barba á Guise Cabeça”<sup>161</sup>: “Pode tratar-se de um retrato de Francisco Carneiro, amigo de sempre de Amadeo, artista português a residir em Paris e que anos mais tarde viria a ser funcionário da Casa de Portugal em Paris.”<sup>162</sup>

Uma outra pintura de título desconhecido<sup>163</sup>, cujo mesmo Catálogo refere: “Segundo o testemunho de Paulo Ferreira pode tratar-se do retrato do pintor e escultor (...) LEON SOLA, amigo de Amadeo desde o início da sua estada em Paris, entra neste grupo. «Em 1908 o artista (Leon Sola) executou um busto de Amadeo, entretanto desaparecido. Em 1914 encontraram-se antes da viagem de regresso de Amadeo a Portugal». (Texto escrito por Paulo Ferreira no verso da reprodução fotográfica da obra - Espólio Margarida Ferreira).”<sup>164</sup>

A este conjunto poderemos juntar uma série de “cabeças” que serão potenciais retratos, tais como estes, apenas não existe a referência de nenhum nome público a eles atribuída e que já foram na sua maior parte atrás referidos como: “Mongol Cabeça” (c.1914); “A rir cabeça” (c. 1914); “O pobre louco” (c. 1914-15); “Tristezas cabeça” (c. 1914-15); “O pobre louco” (c. 1914-15) e “O Rata” (c.1914-15), por se “encaixarem” no tipo de fisionomia retratada e respeitarem a mesma linha estilística de representação.

e) Por último, o grupo dos retratos dos médicos Paul Alexandre<sup>165</sup> e Pallazoli<sup>166</sup>, o primeiro numa pintura e o segundo num desenho.

No primeiro “É possível que para a realização desta pintura – que não é um retrato explícito – Amadeo se tenha inspirado na figura de um médico com quem conviveu em Paris. Paul Alexandre, médico, dermatologista, fundara com o seu irmão uma colónia de artistas, mais conhecida por Grupo do Delta, oferecendo-lhes um local onde pudessem viver e trabalhar com poucos encargos económicos. O local escolhido foi um edifício devoluto no nº 7 da *Rue du Delta*, no 9.<sup>ème</sup> *arrondissement*. A morada da colónia do Delta está inscrita numa das agendas de Amadeo. Este jovem médico será também o principal divulgador da obra de Modigliani, que terá conhecido em novembro de 1907.”<sup>167</sup> Rui Afonso Santos refere “*The basis for this work is the Retrato do Dr.*

---

<sup>161</sup> Ver imagem em anexo - A10

<sup>162</sup> *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa

<sup>163</sup> Ver imagem em anexo - A32

<sup>164</sup> *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa

<sup>165</sup> Ver imagem em anexo - A33

<sup>166</sup> Ver imagem em anexo - A34

<sup>167</sup> *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa

*Palazzoli, 1913. (...) Both the drawing and the painting share a profile pose, the eyeglasses, and the cigarette holder with smoldering cigarette. (...) The figure in both the drawing and the painting also wears the white coat of a physician and shows him taking his own pulse. The cubist foundation of this composition is apparent in the simplified geometric planes of the hierarchical figure and even more so in the triangular elements that make up the background. This background may represent shelves of books or the fantastic architecture depicted in the drawing. A green disc and something resembling the deconstructed silhouette of a pink violin are to the left, evoking Delaunay. In addition, there is a futurist element, an electrical wire perhaps that comes out of the figure's ear. It coils away from his head, then plunges down at the right angle. When it reaches the doctor's chest, it turns again, and ultimately terminates in a metallic disc; it is most likely a stethoscope. Rigid as an automaton and embellished with scientific and mechanical attributes, this strange character may be apostle of the modern life that Amadeo aspired to be.*"<sup>168</sup>

Também José-Augusto França, se refere a este retrato nos seguintes termos: "Provavelmente um amigo pessoal, cuja cabeça (e até a sua cigarrilha) fazem lembrar pinturas mais antigas, com o seu fumo branco, as suas mãos, e o fundo tratado de uma maneira que deriva do cubismo anterior."<sup>169</sup> O autor salienta ainda que "(...) é um médico, sabe-se pela informação pessoal que o próprio trajar confirma, com a bata branca e o gesto de se tomar o pulso. O retrato vem de um desenho conservador, de teor naturalista com modelação clássica e feito em Paris."<sup>170</sup>

No segundo de acordo com Rui Afonso Santos "*His marginal approach to cubism is revealed in this eclectic drawing. A set of orthogonals and some oblique lines define a vertical succession of rectangular and triangular planes. The forms are somewhat fortuitous and decorative, not attaining a true analytic cubist style. In addition, the face remains naturalistic; the modeling and the curls of smoke contradict a true understanding of orthodox cubism. However, the architectural forms of overlapping*

---

<sup>168</sup> SANTOS, Rui Afonso, *Entrada, At the Edge a Portuguese Futurist*, Lisboa, GRI, Carcaran Gallery, p. 160

<sup>169</sup> FRANÇA, José-Augusto, "Amadeo de Souza-Cardoso", *At the Edge of a Portuguese Futurist, Amadeo de Souza-Cardoso*, Textype, Artes Gráficas Lda., Lisbon, Gabinete de Relações Internacionais, 1999, Portugal

<sup>170</sup> FRANÇA, José-Augusto, "Amadeo e Almada", Bertrand Editora, 1983, Lisboa, Cap. I "O Desdém da Mediocridade (1906-1912)"

*arches and pilasters on the right side of the composition reveal the direction of Amadeo's painting.*"<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> SANTOS, Rui Afonso, *Entrada, At the Edge a Portuguese Futurist*, Lisboa, GRI, Carcaran Gallery

## CONCLUSÃO

Amadeo de Souza-Cardoso apenas deixou algumas cartas escritas a alguns elementos da sua família, ao seu amigo Manuel Laranjeira e à sua esposa, onde não revelou concretamente as suas preocupações artísticas. Certamente que a maior parte dos historiadores de arte e críticos que estudaram a obra deste artista sentiram dificuldade em perceber concretamente quais foram essas preocupações, no entanto o fascínio que o conjunto do seu trabalho exerce sobre os amantes de arte (neles incluindo estudiosos da sua obra ou somente apreciadores) é de facto inegável.

Tendo a noção de que é um artista cuja obra e a vida já foram variadas vezes investigadas e foram fruto de obras literárias e artigos de opinião procurei encontrar no seu trabalho algo que não tivesse sido ainda estudado a fundo, pensando num projeto que elencasse um conjunto de questões que me pareciam relevantes, dado o facto de ainda não terem sido feitas, cujas respostas exigirão uma investigação a outro nível. Através delas guiei-me pelo que encontrei sobre o artista e a isso juntei as minhas dúvidas que se prenderam com uma parte da sua obra que julgo ser de extrema importância para a interpretação total do seu trabalho. Julgo até que questões como: Em que termos podemos equacionar a prática pictórica figurativa, mantida por Amadeo de Souza-Cardoso no domínio da caricatura e do retrato, no seio da “crise de representação” acionada pelo modernismo e pelas vanguardas?, ao serem respondidas convenientemente, poderão mudar a forma de olhar a obra do artista.

Fazendo a ligação do desenho com a pintura, no que diz respeito às linguagens artísticas em que o artista trabalhou, conseguimos desenhar o seu percurso e a evolução do mesmo e isso permite-nos distanciarmo-nos de partes do seu trabalho, para conseguirmos perceber outras, ou seja, desde o desenho, que rapidamente se transformou em caricatura, passando para a pintura onde nos primeiros temas que pintou se pode inserir o retrato, Amadeo, fez um percurso evolutivo que o permitiu chegar a um fim - o tratamento da figura e do mundo visível. Se pensarmos nas caricaturas, nas cabeças - sejam as de influência da arte africana, cujos rostos se transformam numa máscara e a abordagem é a do primitivismo e a influência pictórica é nitidamente a do cubismo, sejam as cabeças com rostos inclinados e com um jogo de cores mais abundante que permite retirar-lhes a máscara e ver o rosto, muito embora sem identidade, e cujo tratamento plástico recorre a influências cubistas e expressionistas, ou sejam as cabeças “oceânicas”, que são novamente a utilização das

máscaras mas são também o culminar da negação da expressão e talvez do significado, recorrendo em termos de composição ao cubismo e, nos títulos, ao futurismo, e onde a perda de expressão leva à abstração e a construção da máscara é somente a junção de linhas e cores - e, nos retratos, Amadeo fez a evolução completa da forma como vê a realidade, mostrando-nos a sua visão do modernismo no tratamento da figura.

Consegue-se assim perceber que Amadeo nunca se distanciou da figura na sua obra e que a sua preocupação não foi inserir uma nova dimensão nas suas pinturas, nem negar a realidade ou encontrar subterfúgios para a anular. Não parece ter dado primazia a nenhum elemento em separado e quis reunir todos os elementos que assimilou das vanguardas, concretizando-os segundo a sua verdade e a sua ordem.

O género do retrato em Amadeo parece assim centrar-se nas pesquisas efetuadas por outros artistas da vanguarda, como por exemplo os cubistas e os expressionistas, no entanto ele trata-o de uma forma completamente diferente, coloca-lhes uma tónica de caricatura, correspondendo assim ao suposto “retrato-caricatural” a que me refiro neste projeto.

Muitas das questões que coloco ao longo deste trabalho de projeto, são os pontos que o sustentam, no entanto, e como em tudo na História da Arte, muitas delas continuam em aberto e carecem de uma investigação mais pormenorizada, já que podem obter respostas ou perspetivas diferentes por parte de outros estudiosos. No fundo espero ter contribuído para o alargamento do debate em História da Arte, no que diz respeito à representação no modernismo, principalmente no âmbito da arte portuguesa e mais especificamente na obra deste artista, e contribuído também para que a caricatura e o retrato na obra de Amadeo tomem o seu lugar e entrem na problemática que certamente acrescentará ainda mais valor ao seu trabalho.

## BIBLIOGRAFIA

**AGAMBEN**, Giorgio,

SD, *Nudez - O que é o Contemporâneo?*, Faculdade de Artes e Design do IUAU

**ALMEIDA**, Bernardo Pinto de,

2002, (ed. original 1993), *Pintura Portuguesa no século XX*, Porto, Lello Editores

*Arte Portuguesa – Da pré-história ao século XX*, Coordenação de Dalila Rodrigues e João Pinharada, IMC – Instituto de Museus e Conservação, IGESPAR – Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, Fubu Editores, SA, 2009

*Art in theory 1900-2000: An anthology of changing ideas*, (ed. Charles Harrison & Paul Wood), Oxford: Blackwell, 1992

*Art Portugais 1850-1950*, Coordenação de Raquel Henriques da Silva, participação e textos de Pedro Lapa e Maria de Aires Silveira, Museu do Chiado, Lisboa, sd

*Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York: Thames & Hudson, 2004

**ÁVILA**, Maria Jesús,

2007, *Amadeo de Souza-Cardoso: de tudo um pouco*, Lisboa

**AZEVEDO**, Fernando de,

1987, *Amadeo ou o Começo de tudo*, Centenário do nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso, 1887-1987

**BALINT**, Michael

1952, *Notes on the dissolution of object-representation in Modern Art*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 10, No.4, Special Issue on Psychology and the Arts, pp. 323-327

**BAUDELAIRE**, Charles,

1964, *O Pintor da Vida Moderna*, Phaidon Press, Londres

1997, *A invenção da Modernidade*, Relógio d'Água

**BIRRINGER**, Johannes H.

1983, *Constructions of the Spirit: The Struggle for Transfiguration in Modern Art*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 42, No.2, pp. 137-150

**BROCK**, A. Clutton-

1911, *The Primitive Tendency in Modern Art*, The Burlington Magazine for Connoisseurs, vol.19, No.100, pp. 226-228

**CARDOSO**, António,

1987, *Amadeo de Souza-Cardoso: memória dos Anos 50-60*, Centenário do nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso, 1887-1987

2008, *Amadeo, as rupturas e as memórias persistentes*, Catálogo Raisonné, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, pp. 39-46

**Catálogo Centenário do nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso**, 1887-1987, 1987

**Catálogo do Centro de Arte Moderna, Dr. José Azeredo Perdigão** *Amadeo de Souza-Cardoso, o meteoro português*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993

**Catálogo da Exposição, Amadeo de Souza-Cardoso - Diálogo de Vanguardas**, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2006

**Catálogo Raisonné – Amadeo de Souza-Cardoso-Fotobiografia**, Vol. I, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007

**Catálogo Raisonné – Amadeo de Souza-Cardoso-Pintura**, Vol. 2, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008

**Catálogo da Exposição, O Modernismo Feliz - Art Déco em Portugal – Pintura, Desenho e Escultura – 1912-1960**, Museu de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa, 2012

**DEKOVEN**, Marianne

1992, *The Politics of Modernist Form*, New Literary, Vol. 23, No.3, History, Politics, and Culture, pp. 675-690

**DOUCET**, Jérôme,

1912, Prefácio *XX Dessins*

**ELIAS**, Margarida,

2008, *O Grupo do Leão de Columbano Bordalo Pinheiro*, Artigo da Revista de História da Arte, nº5, “O Retrato” UNL-FCSH, Lisboa

**EVERETT**, Patricia R.

1989, *Andrew Dasburg’s “Abstract Portraits”*: Homages to Mabel Dodge and Carl von Vechten, Smithsonian Studies in American Art, vol.3, No.1, pp. 72-87

**FARO**, Pedro,

2006, *Em nome de Amadeo*, L+Arte, Lisboa

**FERRARI**, Silvia,

2001, *Guia de História de Arte Contemporânea – O Triunfo da Vanguarda*, Editorial Presença, Lisboa, pp. 37-39

**FERREIRA, Paulo,**

1987, *Amadeo de Souza-Cardoso – A Ânsia de Criar*, Centenário do nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso, 1887-1987

1995, *Amadeo de Souza-Cardoso Peintre Portugais – 1887-1918*, Paris

**FERREIRA, Serafim,**

1990, *Amadeo e o entendimento da Pintura*, Artes-Plástica, Lisboa

**FLOR, Pedro,**

2010, *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Assírio & Alvim, Fundação EDP, Lisboa

**FOSTER, Hal**

1985, *The Primitive Unconscious of Modern Art*, October, vol. 34, pp. 45-70

2002, *Archives of Modern Art*, October, vol. 99, pp. 81-95

**FRANÇA, José-Augusto,**

1960, *Amadeo de Souza-Cardoso*, Coleção de Arte Contemporânea, Artis

1974, *Humoristas e modernistas nos anos portugueses de 1910*, Lisboa

1976, *Raphael Bordallo Pinheiro – Caricaturista Político*, Terra Livre, Coleção Arte e Artistas, Lisboa

1979, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, Ministério da Cultura e da Ciência, Biblioteca Breve, vol. 43, cap. I, II e III.

1980, *Rafael Bordalo Pinheiro – O Português tal e qual*, Livraria Bertrand, Lisboa

1981, *O Retrato na Arte Portuguesa*, Livros Horizonte, cap. 5, 6 e 7, pp. 65-100

1983, *Amadeo de Souza-Cardoso: A primeira descoberta de Portugal na Europa no século XX*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna

1983, *Amadeo e Almada*, Bertrand Editora, Lisboa

1991, *A arte em Portugal no século XX – 1911-1961*, Bertrand Editora, 3ª edição, Lisboa

1999, *Amadeo de Souza-Cardoso*, in *At the Edge: A Portuguese Futurist*. – Lisboa: GRI, Corcoran Gallery, pp. 27-49

2004, *História da Arte em Portugal – O Pombalismo e o Romantismo*, vol.5, Editorial Presença, Lisboa

2004, *História da Arte em Portugal – O Modernismo*, vol.6, Editorial Presença, Lisboa

SD, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX, 1910-2000*, pp. 12-29

**FREITAS**, Helena de,

2006, *Amadeo de Souza-Cardoso – Diálogo de Vanguardas*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, pp.19-67

2008, *Catálogo Raisoné Amadeo de Souza-Cardoso, Memória Descritiva*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, pp.11-15

2008, *Amadeo de Souza-Cardoso 1887-1918*, Catálogo Raisoné, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, pp.17-37

2008, *Elementos para a fortuna crítica de Amadeo de Souza-Cardoso*, Catálogo Raisoné, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, pp. 47-51

**FRY**, Roger

1918, *Line as a Means of Expression in Modern Art*, The Burlington Magazine for Connoisseurs, vol. 33, No.189, pp. 201-203+205+208

**GASSET**, José Ortega y

2003, *A desumanização da Arte*, Lisboa

**GOMBRICH**, Ernst.H.,

2005, *A História da Arte*, Público, Lisboa, Cap. 27 e 28, p. 442-509

**GONÇALVES**, Rui Mário,

1986, *História da Arte em Portugal – Pioneiros da Modernidade*, Publicações Alfa, vol.12, Lisboa

1998, *A arte portuguesa do século XX*, Temas e Debates

2006, *Amadeo de Souza-Cardoso: a ânsia da originalidade*, Caminho, Lisboa

SD, *Amadeo de Souza-Cardoso*, Caminho, Lisboa

**GOPNIK**, Adam

1983, *Caricature, Primitivism, and the Cubist Portrait*, Art Journal, vol. 43, No.4, The Issue of Caricature, pp. 371-376

**GREENBERG**, Clement,

1971, *Art and Culture: critical essays*, Boston, Beacon Press

**HANSSEN**, Beatrice

1999, *“Portrait of Melancholy”* (Benjamin, Warburg, Panofsky), MLN, vol.114, No. 5, Comparative Literature Issue, pp. 991-1013

**HARRISON**, Charles

2003, *Thirteen Modernism*, in Critical Terms for Art History, Robert S. Nelson, Richard Shiff (Editors), The University of Chicago Press, London, pp. 188-201

*História da Arte Portuguesa*, direção de Paulo Pereira, vol. III, Círculo de Leitores e Autores, 1997

**HOBBSAWM**, Eric,

1994, *A Era dos Extremos*, Editorial Presença, Lisboa

**HODIN**, J. P.

1948, *Style and Personality: a graphological portrait of Oscar Kokoschka*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 6, No.3, pp. 209-211+213+215+217+225

1949, *The Painter's Handwriting in Modern French Art*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 7, No.3, pp. 181-199

1967, *The aesthetics of Modern Art*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 26, No.2, pp. 181-186

**HOLLOWAY**, Memory,

1999, *Amadeo de Souza-Cardoso, A Mexican and a Mohican, Hybridity and Coexistence in the paintings of 1917*, in *At the Edge: A Portuguese Futurist*. – Corcoran Gallery, Washington D.C.: Corcoran Museum Of Art

**LAPA**, Pedro,

1999, *A modernist through the memory of a distant present*, in *At the Edge: A Portuguese Futurist*. – Lisboa: GRI, Corcoran Gallery, pp. 101-109

SD, *Amadeo de Souza-Cardoso, a memória de um presente distante, Amadeo de Souza-Cardoso, pioneiro do Modernismo em Portugal*, Coordenação Nuno Ferreira de Carvalho, pp. 27-37

**LEAL**, Joana Cunha,

1999, *Amadeo de Souza-Cardoso: A Biography*, in *At the Edge: A Portuguese Futurist*. – Lisboa: GRI, Corcoran Gallery, pp. 17-25

2010, *Uma Entrada para Entrada. Amadeo, a historiografia e os territórios da pintura*, in

[http://www.academia.edu/208717/Uma\\_entrada\\_para\\_Entrada.\\_Amadeo\\_a\\_historiografia\\_e\\_os\\_territorios\\_da\\_pintura](http://www.academia.edu/208717/Uma_entrada_para_Entrada._Amadeo_a_historiografia_e_os_territorios_da_pintura)

2013, *Trapped Bugs, Rotten Fruits and Faked Collages: Amadeo Souza-Cardoso's Troublesome Modernism*, Routledge Taylor & Francis Group

**LEITÃO**, José António,

2008, *O fotográfico como retrato e Readymade. A propósito de Alfred Hitchcock*, Artigo da Revista de História da Arte, nº5, "O Retrato" UNL-FCSH, Lisboa

**MARCADÉ**, Jean-Claude,

2006, *Souza-Cardoso e o Cubofuturismo vindo da Rússia*, Diálogo de Vanguardas, Catálogo da Exposição, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

**MCKAY, Carol**

1993, *Modernist Primitivism? The case of Kandinsky*, Oxford Art Journal, vol.16, No.2, pp.21-36

**Modernity and modernism – French Painting in the nineteenth century**, FRASCINA, Francis; BLAKE, Nigel; FER, Briony; GRAB, Tomaz; HARRISON, Charles, Yale University Press, New Haven and London in Association with the Open University, London, 1993

**MYERS, Bernard S.**

1957, *Alexei von Jawlensky*, College Art Journal, Vol.16, No.3, pp. 212-217

**NEGREIROS, Almada,**

1915, *A cena do Ódio*, Revista Contemporânea nº7 – Publicada integralmente pela primeira vez em 1958 in Antologia de Líricas Portuguesas

1916, *Exposição Amadeo de Souza-Cardoso*, Liga Naval de Lisboa, Lisboa, 12 de Dezembro

1917, *Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX*, Lisboa

**O grafismo e a ilustração dos anos 20**, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1986, vários autores

**O’NEILL, Rosemary,**

1999, *Modernist Rendez-vous: Amadeo de Souza-Cardoso and the Delaunays*, in *At the Edge: A Portuguese Futurist*. – Lisboa: GRI, Corcoran Gallery, pp. 61-77

**PAMPLONA, Fernando,**

1983, *Chave da Pintura de Amadeo*, Lisboa, Guimarães & Companhia Editoras

**Panorama da Arte Portuguesa no século XX**, Fundação Serralves, Campo das Letras, sd, vários autores

**PENROSE, Roland**

1974, *Picasso’s Portrait of Kahnweiler*, The Burlington Magazine, vol. 116, No.852, Modern Art (1908-1925), pp. 124-131+133

**PERNES, Fernando (Coordenação),**

1999, *Panorama da Arte Portuguesa no século XX*, Porto: Campo das Letras/Fundação de Serralves

**PEREIRA, João Castel-Branco, SILVA, Nuno Vassalo e (Coordenação)**

1999, *A arte do Retrato*, Quotidiano e Circunstância, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 11-30, 33-37

**PESSOA**, Fernando, (Álvaro Campos)

1917, *Mandado de despejo aos Mandarins da Europa*, Revista Portugal Futurista pp. 30-34

1924, *Para uma estética não aristotélica*, Revista Athena nº3 e 4, Lisboa

**PLATT**, Susan Noyes

1988, *Modernism, Formalism, and Politics: The Cubism and Abstract Art, exhibition of 1936 at the Museum of Modern Art*, Art Journal, vol. 47, No.4, Revising Cubism, pp. 284-295

**RANCIÈRE**, Jacques,

2010, *Estética e Política, A partilha do Sensível*, Cap. *Das artes mecânicas e da promoção estética e científica dos anónimos*, pp. 35-39, Entrevista e glossário por Gabriel Rockhill, Tradução de Vanessa Brito, Dafne Editora, Porto.

**RÉGIO**, José,

1930, *Divagação à roda do primeiro Salão dos Independentes*

**RODRIGUES**, António,

1987, *As passagens do Cavaleiro Amadeo*, Centenário do nascimento de Amadeo de Souza-Cardoso, 1887-1987

**RUGGLES**, Mervyn

1985, *Paintings on a Photographic Base*, Journal of the American Institute for Conservation, vol. 24, No.2, pp. 92-103

**SALDANHA**, Nuno

2008, *Luminismo e “Tenebrismo” – Malhoa e o Retrato*, Artigo da Revista de História da Arte, nº5, “O Retrato” UNL-FCSH, Lisboa

**SANTOS**, Mariana Pintos dos,

2012, *A resistência do objecto à História da Arte Contemporânea – sobre a persistência do legado de José-Augusto França na escrita da História de Arte em Portugal*, Comunicação apresentada no IV Congresso de História da Arte Portuguesa – APHA- Sessão Aberta 1, José-Augusto França e o legado crítico e historiográfico, 21 de novembro

**SILVA**, Raquel Henriques da,

2006, *Amadeo em Diálogo*, L+Arte, Lisboa

**SILVER**, Kenneth E.,

1999, *Amadeo in the Tower of Babel*, in *At the Edge: A Portuguese Futurist*. – Lisboa: GRI, Corcoran Gallery, pp. 51-59

**SUMMERS**, David

2003, *One Representation*, in *Critical Terms for Art History*, Robert S. Nelson, Richard Shiff (Editors), The University of Chicago Press, London, pp. 3-18

**VERSTEGEN**, Ian

2008, *Between Presence and Perspective the Portrait-in-a-Picture in Early Modern Painting*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 71, Bd., H.4, pp. 513-526

**WALDEGG**, Joachim Heusinger von,

2006, *Amadeo de Souza-Cardoso, Otto Freundlich e o Expressionismo Alemão*, Diálogo de Vanguardas, Catálogo da Exposição, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

**WILLIAMS**, Christopher

1998, *Modern Art Theories*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56, No.4, pp. 377-389

**WITKIN**, Robert W.

1983, *The Psychology of Abstraction and the visual arts*, *Leonardo*, vol. 16, No.3, Special Issue: Psychology and the arts, pp. 200-203

## **IMAGENS EM ANEXO (Proveniência)**

Retratos - Catálogo Raisonné – *Amadeo de Souza-Cardoso-Pintura*, Vol. 2, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008

Caricaturas – Imagens cedidas pelo Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso – Amarante.

## **WEBGRAFIA**

[http://www.academia.edu/2175161/A\\_resistencia\\_do\\_objecto\\_a\\_historia\\_da\\_arte\\_contemporanea\\_sobre\\_a\\_persistencia\\_do\\_legado\\_de\\_Jose\\_Augusto\\_Franca\\_na\\_escrita\\_da\\_historia\\_da\\_arte\\_em\\_Portugal](http://www.academia.edu/2175161/A_resistencia_do_objecto_a_historia_da_arte_contemporanea_sobre_a_persistencia_do_legado_de_Jose_Augusto_Franca_na_escrita_da_historia_da_arte_em_Portugal), consultado a 6 de março de 2014

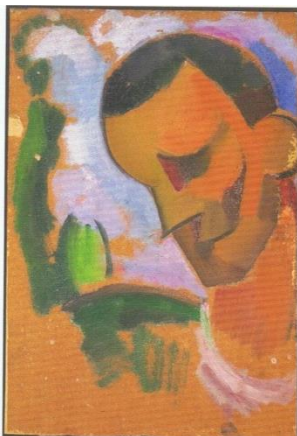
[http://www.academia.edu/208717/Uma\\_entrada\\_para\\_Entrada.\\_Amadeo\\_a\\_historiografia\\_e\\_os\\_territorios\\_da\\_pintura](http://www.academia.edu/208717/Uma_entrada_para_Entrada._Amadeo_a_historiografia_e_os_territorios_da_pintura), consultado em janeiro de 2011

<http://www.amadeosouza-cardoso.pt>

<http://www.cam.gulbenkian.pt>

## ANEXOS

A1



**TÍTULO DESCONHECIDO**  
**(RETRATO DE EDUARDO VIANA)**

C. 1914

Óleo sobre cartão

39,3x26,8cm,

Coleção Carolina Ferreira Cardoso, Coimbra

Proveniência: Família de Amadeo de Souza-Cardoso (1959)

Ref.P126 *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 273 Ref. P126

A2



**MONGOL CABEÇA**

C. 1914

Óleo sobre cartão

23,9x22,7cm

Assinada «amadeo/de souza/ c ardoso» (*pochoir*) em cima à direita

Coleção particular, Lisboa

Proveniência: Lucie de Souza Cardoso (1959)

Ref.P127 *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 273

A3



**TÍTULO DESCONHECIDO**

C. 1914

Óleo sobre madeira

40,7x32,7cm

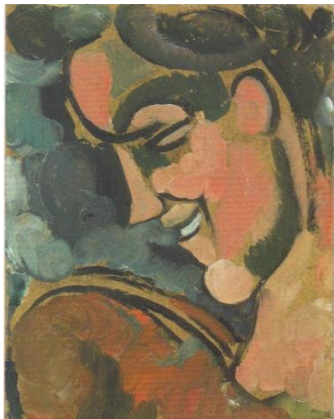
Assinada «amadeo/de souza/ c ardoso» (*pochoir*) em baixo à esquerda e Assinada «souza Cardoso» em baixo à direita

Coleção particular, Porto

Proveniência: Aramando José de Sousa Cardoso

Ref.P129 – *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 276

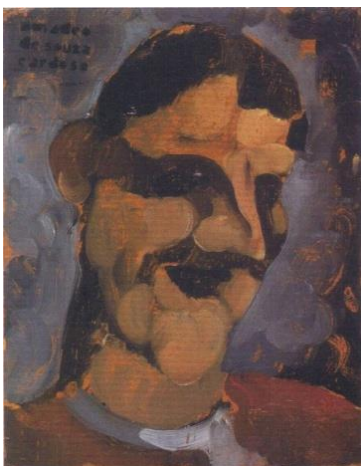
A4



**TÍTULO DESCONHECIDO**

C. 1914  
Óleo sobre cartão  
23,7x18,7cm  
Coleção particular, Lisboa  
Proveniência: Jorge de Brito  
Ref.P131 – *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso,  
Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 276/277

A5



**A RIR CABEÇA**

C. 1914  
Óleo sobre cartão  
23,7x18,6cm  
Assinada «amadeo/de souza/ c ardoso» (*pochoir*) em cima  
à esquerda  
Coleção Engenheiro Ilídio Pinho, Porto  
Proveniência: Armando José de Sousa Cardoso (1959),  
Ref.P130 *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso,  
Pintura, FCG, 2008, Lisboa, pp. 276-277

A6



**O POBRE LOUCO**

C. 1914-15  
Óleo sobre cartão  
39,5x32cm  
Assinada «amadeo/de souza/ c ardoso» (*pochoir*) em  
baixo à esquerda  
Coleção Manuel de Brito, Lisboa  
Proveniência: Dario Martins (1968)  
Ref.P132 *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza  
Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 278

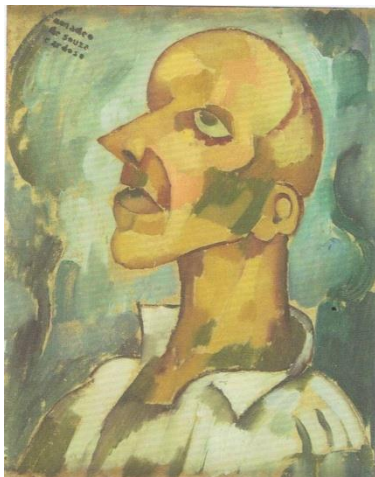
A7



**TRISTEZAS CABEÇA**

C. 1914-1915  
Óleo sobre cartão  
37x38,5cm  
Assinada «amadeo/de souza/ c ardoso» (*pochoir*) em baixo à esquerda  
Coleção Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, N° Inv.: 1560  
Proveniência: Obra doada por Diogo de Macedo (09-12-53)  
Ref.P133 *Catálogo Raisoné*, Amadeo de Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 279

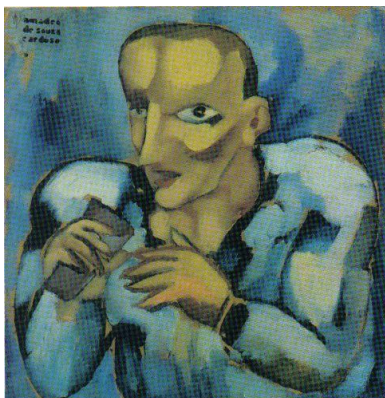
A8



**O POBRE LOUCO**

C. 1914-1915  
Óleo sobre cartão  
39,6x31,7cm  
Assinada «amadeo/de souza/ c ardoso» (*pochoir*) em cima à esquerda  
Coleção particular, Porto  
Proveniência: Armando José de Sousa Cardoso (1959)  
Ref.P134 *Catálogo Raisoné*, Amadeo de Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 280

A9



**O RATA**

C. 1914-1915  
Óleo sobre cartão  
38,5x37cm  
Assinada «amadeo/de souza/ c ardoso» (*pochoir*) em cima à esquerda  
Coleção Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, N°Inv.: 979M.M.A.S.C.  
Proveniência: Obra doada por Lucie de Souza Cardoso (19159)  
Ref.P135 *Catálogo Raisoné*, Amadeo de Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 281

**A10**



**BARBA Á GUISE CABEÇA**

C. 1914-1915  
Óleo sobre cartão  
24,5x19cm  
Assinada «amadeo/de souza/ c ardoso» (*pochoir*)  
em cima à esquerda  
Coleção particular, Lisboa  
Proveniência: Lucie de Souza Cardoso (1959)  
Ref.P136 *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza  
Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa, pp.282-283

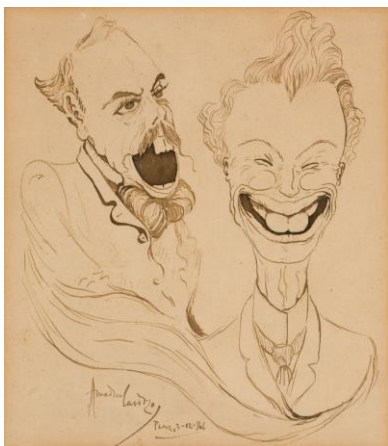
**A11**



**CARICATURA DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO E  
MANUEL LARANJEIRA**

C. 1906  
Tinta-da-china sobre papel  
11,50cmx17,50cm  
Coleção Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso,  
Amarante

**A12**



**CARICATURA DE ALVES CARDOSO E EMMÉRICO  
NUNES**

C. 1906  
Tinta-da-china sobre papel  
18,50cmx15,20cm  
Coleção Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante

**A13**



***CARICATURA DE SENHORA DE AZUL***

C. 1907

Aguarela e grafite sobre papel

16,50cmx12,50cm

Coleção Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante

**A14**



***CARICATURA DE RAMIRO MOURÃO***

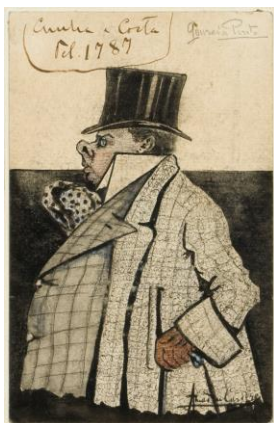
C. 1906

Tinta-da-china sobre papel

13,50cmx8,50cm

Coleção Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante

**A15**



***CARICATURA DE GOUVEIA PINTO***

Sem Data

Técnica mista sobre papel

14,50cmx9,50cm

Coleção Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante

**A16**



***CARICATURA DE EMMÉRICO NUNES***

C.1909  
Aquarela sobre papel  
11,50cmx16,20cm  
Coleção Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso,  
Amarante

**A17**



***CARICATURA DE EMMÉRICO NUNES***

C. 1910  
Aquarela sobre papel  
33,50cmx13cm  
Coleção Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante

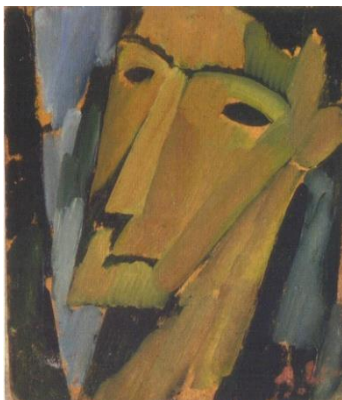
**A18**



***CARICATURA DE D. LÚCIA DE SOUZA-CARDOSO***

Sem Data  
Tinta-da-china sobre papel  
14cmx19,20cm  
Coleção Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante

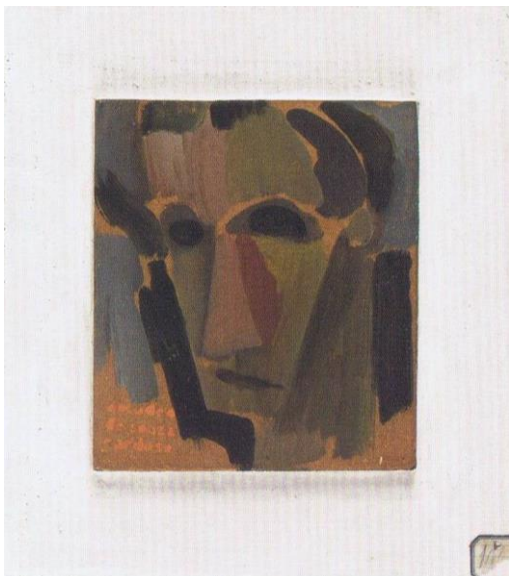
A19



**RAÇA FINA CABEÇA**

C.1914  
Óleo sobre cartão  
19x16cm  
Coleção P.O.P.  
Proveniência: Lucie de Souza Cardoso  
Ref.P116 *Catálogo Raisoné*, Amadeo de Souza  
Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 264

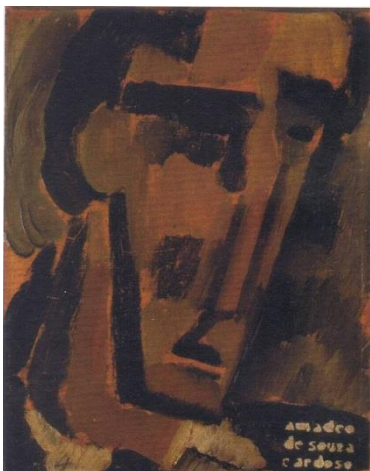
A20



**CABEÇA**

C.1914  
Óleo sobre cartão  
18,6x16,2cm  
Assinada «amadeo/de souza/ c ardoso»  
(*pochoir*) em baixo à esquerda  
Coleção CAM – Fundação Calouste  
Gulbenkian, Lisboa, N° Inv.: 91P218  
Proveniência: Doação da Família Thepaut  
(herdeiros de Lucie de Souza Cardoso) (01-07-  
1991  
Ref.P117 *Catálogo Raisoné*, Amadeo de  
Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p.  
265

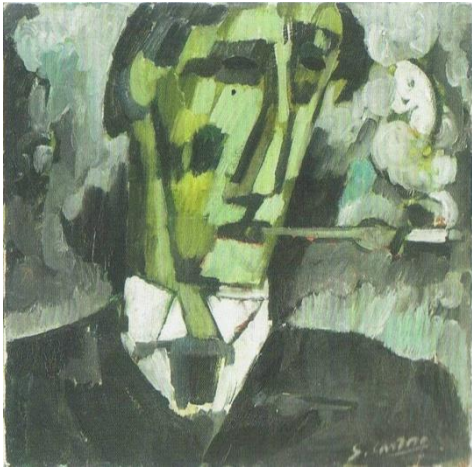
A21



**CABEÇA NEGRA**

1914  
Óleo sobre cartão  
23,7x18,5cm  
Assinada «amadeo/de souza/ c ardoso» (*pochoir*) em  
baixo à direita  
Coleção particular  
Proveniência: José de Almada Negreiros (1959)  
Ref.P118 *Catálogo Raisoné*, Amadeo de Souza  
Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 265

A22



***LUTO CABEÇA BOQUILHA***

C.1914-1915

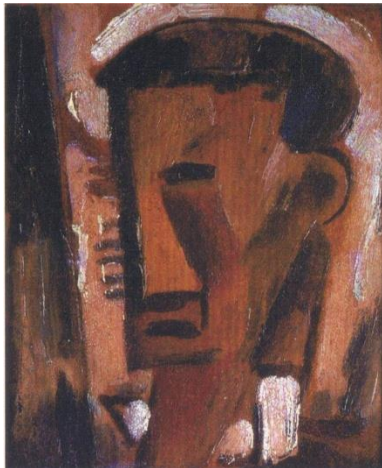
Óleo sobre cartão

50x50cm

Assinada «S.cardoso» em baixo à direita, Coleção particular, em depósito no Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, DEP.Nº12

Proveniência: Armando José de Sousa Cardoso (1959)  
Ref.P119 *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 266

A23



***TÍTULO DESCONHECIDO (CABEÇA)***

C.1914

Óleo sobre cartão

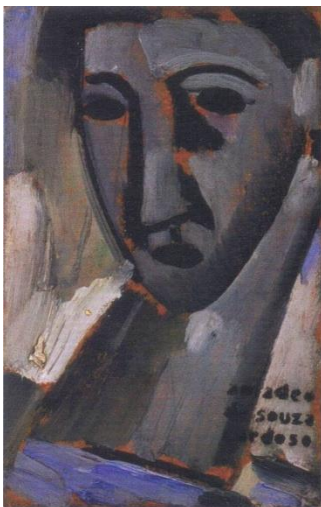
24x20cm

Coleção particular, Porto

Proveniência: João Teixeira de Vasconcelos

Ref.P120 - *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 268

A24



***TÍTULO DESCONHECIDO (CABEÇA)***

C. 1914

Óleo sobre cartão

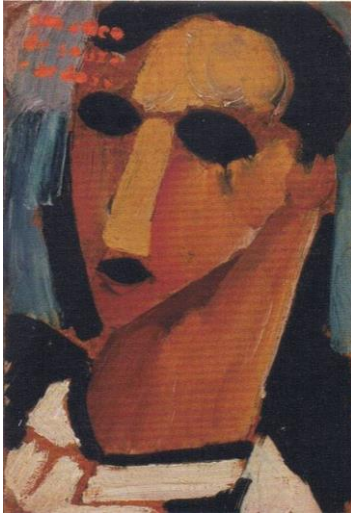
20,1x12,9cm

Assinada «amadeo/de souza/ c ardoso» (*pochoir*) em baixo à direita

Coleção: Fernando Figueiredo dos Santos, Lisboa

Ref.P121 - *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 269

A25



**TÍTULO DESCONHECIDO (CABEÇA)**

C.1914

Óleo sobre cartão

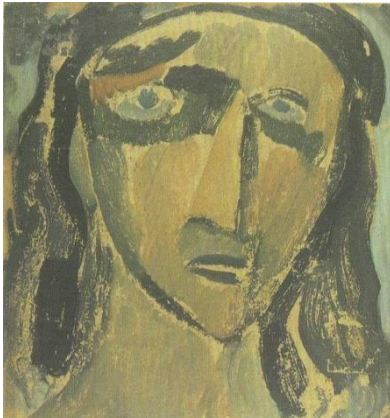
18,7x12,8cm

Assinada «amadeo/de souza/ c ardoso» (*pochoir*) em cima à esquerda

Coleção particular, Lisboa

Ref.P122 – *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 269

A26



**BRUXA LOUCA**

C.1914

Óleo sobre cartão

24x22,5cm

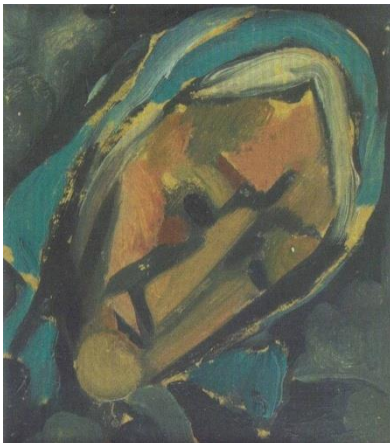
Assinada «amadeo/de souza/ c ardoso» (*pochoir*) em cima à esquerda

Coleção particular, em depósito no Museu municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, DEP.Nº11

Proveniência: Armando José de Sousa Cardoso (1959)

Ref.P123 - *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 270

A27



**TÍTULO DESCONHECIDO (CABEÇA)**

C.1914

Óleo sobre cartão

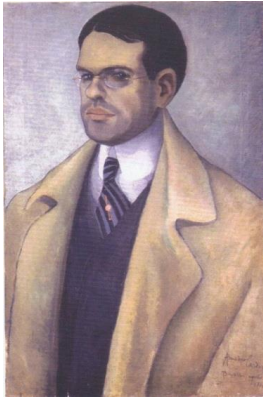
19x17cm

Coleção Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, NºInv.:1546-A

Proveniência: Obra adquirida pelo Estado ao pintor Eduardo Viana (27-08-53), esta obra possui outras datações atribuídas por: LAPA, Pedro – 2002 – 1913-15; Catálogo do Museu do Chiado, 1994, p.201, nº126 – c. 1914-15

Ref.P125 - *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 272

**A28**



***RETRATO DE ALEXANDRE FERRAZ DE ANDRADE***

1910

Óleo sobre tela

73x49cm

Assinatura, local e data em baixo à direita: “Amadeo Cardoso/Bruxelas, agosto/1910”

Coleção particular

Em depósito no Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante DEP. N.25

Proveniência: Armando José de Souza Cardoso (1959)

RefP6 - *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 137

**A29**



***RETRATO DE EDUARDO VIANA***

1912 (Datado no canto inferior direito)

Grafite sobre papel

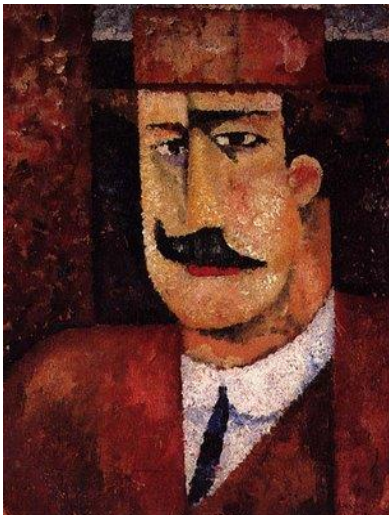
33,9x27cm

Coleção CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, nº Inv.: 77DP366

Assinado: “ASC” no canto inferior direito

Proveniência: Doação 1977?

**A30**



***RETRATO DE FRANCISCO FERREIRA CARDOSO***

C. 1914 (data apontada em: *Catálogo Raisonné*)

1913 (data apontada pelo Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso – Amarante, onde a pintura se encontra exposta)

1912 (data apontada em: GONÇALVES, Rui-Mário, Amadeo de Souza-Cardoso, *A Ânsia da Originalidade*, Caminho, Lisboa, 2006 p. 14)

Óleo sobre cartão

34,9x27cm

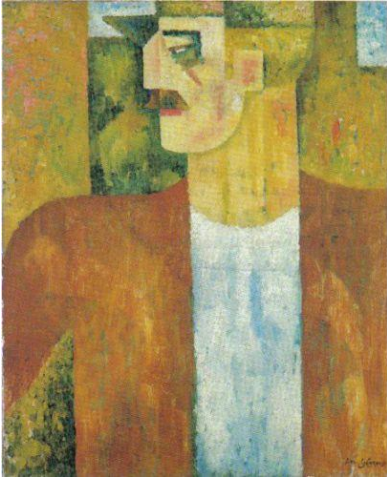
Assinado: “A. De S. Cardoso” em baixo à direita

Coleção Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, Nº Inv.: 978 M.M.A.S.C.

Proveniência: Obra doada por Lucie de Souza Cardoso

Ref.P94 - *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 244

**A31**



***TÍTULO DESCONHECIDO***

1914

Óleo sobre tela

61,2x50cm

Assinada: “A. De S. CaRDoso” em baixo à direita

Coleção Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, N°

Inv.: 977 M.M.A.S.C.

Proveniência: Obra doada por Lucie de Souza Cardoso

Ref.P93 - *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso, Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 243

**A32**



***TÍTULO DESCONHECIDO***

C. 1914

Óleo sobre cartão

17,4x13,3cm

Assinado: “A. De Souza Cardoso” em baixo à direita

Coleção do CAM/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa,

N. Inv.: 87P158

Proveniência: Obra doada por Lucie de Souza Cardoso  
(20.07.1987)

Ref.P138 - *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso,  
Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 285

**A33**



***TÍTULO DESCONHECIDO***  
***(RETRATO DE PAUL ALEXANDRE)***

C.1917

Óleo sobre tela

100x70,3cm

Assinado: “ amadeo/ de souza / c ardoso” (*Pochoir*) em baixo à esquerda

Coleção CAM/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, N° Inv.:  
86P19

Proveniência: Obra adquirida a Lucie de Souza Cardoso (08-05-  
1986)

Ref.P199 - *Catálogo Raisonné*, Amadeo de Souza Cardoso,  
Pintura, FCG, 2008, Lisboa, p. 362

A34



**RETRATO DE DR. PALAZZOLI**

1913 (datado no canto inferior direito)

Grafite sobre papel

22,3x15cm (dado fornecido na descrição da obra por Rui Afonso Santos em *ENTRADA, At the Edge of a Portuguese Futurist*)

14,9x22,2cm (dado fornecido no site do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian)

Assinado: “A. De Souza Cardoso” no canto inferior direito

Coleção CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Nº Inv.: 86DP333

Proveniência: Dado por Lucie de Souza Cardoso (junho de 1986)