

## Resumo

Este artigo pretende analisar e discutir o lugar da representação na pintura de Amadeo de Souza Cardoso (1887-1918). Propõe-se paralelamente observar e debater o modo como a inscrição da sua obra nos padrões internacionais do modernismo e das vanguardas foi considerada face à sua pertença regional, i.e. à sua *portugalidade*.

Em estudo neste artigo estarão as pinturas-colagem realizadas por Amadeo de Souza Cardoso entre 1916 e 1917 e a hipótese de lhes ter estado reservado um horizonte de interpretação paradigmático do “regime” de visibilidade modernista na história da arte e, portanto das narrativas épicas consagradas do abstraccionismo como destino da pintura do século xx. Parte-se, assim, da discussão da tese de José-Augusto França de que Amadeo foi vítima da sua condição periférica e não conseguiu acompanhar as orientações internacionais do modernismo e das vanguardas, para a discussão da posterior consagração do pintor como tendo superado essas orientações e construído uma obra radicalmente original. Debate-se por último o facto de em qualquer dos casos a inscrição de Amadeo num regime representativo ter permanecido desvalorizada ou meramente ignorada. ●

## Abstract

This article analyzes and discusses the place of representation in Amadeo de Souza Cardoso’s painting. Furthermore, it studies and debates how Souza Cardoso’s work has been associated with both the international standards of modernism and the avant-garde, and its regional provenance, i.e. its *Portugueseness*.

Particularly considered will be Souza Cardoso’s collage-paintings of 1916 and 1917, and the hypothesis that the interpretation of these canvas has been determined by art history’s modernist framework of visibility and analysis – i.e. by the epic narrative of abstraction as 20<sup>th</sup> century art’s necessary fulfillment. As such, this article starts from an in-depth discussion of José-Augusto França’s thesis on Souza Cardoso being a victim of his peripheral condition, unable to catch up with the international guidelines of modern art, and proceeds by way of a thorough discussion of his later acclaiming by younger art historians as the only Portuguese painter that has not only accompanied but also exceed the work of many of his contemporaries, bringing in a radically new conception of painting in his later works. Finally, the fact that these contradictory perspectives either abhors or ignores representation in Souza Cardoso’s collage-paintings is taken into consideration. ●

## palavras-chave

AMADEO DE SOUZA CARDOSO  
HISTORIOGRAFIA  
MODERNISMO  
REPRESENTAÇÃO  
COLAGEM

## key-words

AMADEO DE SOUZA CARDOSO  
HISTORIOGRAPHY  
MODERNISM  
REPRESENTATION  
COLLAGE

# APROPRIAÇÃO, DESLIZAMENTO, DESLOCAÇÃO. (SOBRE A REPRESENTAÇÃO NA PINTURA DE AMADEO DE SOUZA CARDOSO)

---

JOANA CUNHA LEAL

Instituto de História da Arte

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade Nova de Lisboa

<sup>1</sup> Parte desta argumentação foi já desenvolvida no artigo “Trapped bugs, rotten fruits and faked collages: Amadeo Souza Cardoso’s troublesome modernism” que aguarda publicação na revista sueca *Konsthistorisk tidskrift* em 2013.

<sup>2</sup> Para uma discussão recente desta questão ver *Representações da Portugalidade* (Barata et al. 2011).

<sup>3</sup> Essas mesmas que Foucault desenterra na sua arqueologia do conhecimento e da sua análise de *As Meninas* de Velázquez (Foucault 1998 [1966]).

<sup>4</sup> Podemos recuar a Heinrich Wölfflin e à sua concepção da história da arte como história da visão (Wölfflin 1999 [1915]); referência central é também o trabalho de Ernst Gombrich sobre a representação pictórica (Gombrich 1984 [1960])

Este artigo pretende analisar e discutir o lugar da representação na pintura de Amadeo de Souza Cardoso (1887-1918).<sup>1</sup> Paralelamente, procura equacionar os termos da inscrição da obra de Amadeo nos padrões internacionais do modernismo e das vanguardas e o modo como essa inscrição foi sendo relacionada com o horizonte da sua pertença regional, i.e. com a sua *portugalidade*.<sup>2</sup>

Esta dupla questão tem um certo grau de complexidade, não só porque sobrepõe duas problemáticas aparentemente distintas – a questão da representação e a da articulação de um “centro” com uma “periferia” –, mas também porque pretende cruzar níveis de interpretação e níveis de discurso nem sempre percebidos como relacionados. Pretende, por exemplo, associar a visão dos objectos e as descrições que deles são feitas às perspectivas historiográficas sobre esses objectos, ao mesmo tempo que converte as condições e os pressupostos dessa visibilidade e dessas perspectivas em motivo de estudo. Na base desta proposta de trabalho está a convicção de que estes planos não são destacáveis, ou seja, de que não há imagens nem conhecimento alheios às condições históricas da sua produção,<sup>3</sup> tal como não há visão isenta de condições históricas de visibilidade.<sup>4</sup> A consideração destes cruzamentos parece-me pois necessária porque ajuda a esclarecer, não só o que em cada momento foi possível ver nos objectos, e o como e o porquê desse modo ver, mas também os termos do debate sobre os objectos – o saber prático (Bourdieu 1989, 59-64), ou por vezes teórico, que enquadra os discursos em jogo. Permite-nos, assim, regressar ao encontro das obras, vê-las de novo e

dar conta da riqueza de todos e cada um desses olhares, dessas interpretações e desses debates.

Os objectos em estudo neste artigo são as pinturas-colagem realizadas por Amadeo de Souza Cardoso entre 1916 e 1917. Em causa estará tanto a vontade de ver de novo estas obras quanto a hipótese de lhes terem estado sucessivamente reservadas interpretações paradigmáticas de um “regime” de visibilidade modernista e das narrativas épicas consagradas do abstraccionismo, ou do repúdio da representação, como destino da pintura do século xx. Dessa épica fazem parte quer perspectivas assentes no mais desarmante pressuposto de legitimidade empírica, quer os enfoques teóricos e críticos mais consolidados. Em qualquer dos casos, a convicção de que Amadeo não acompanhou, ou acompanhou, ou mesmo superou, as orientações internacionais do modernismo e das vanguardas surge ora como pressuposto implícito, ora como matéria de debate na análise de diversos autores que atendem também à especificidade da sua origem portuguesa. Neste quadro surgem precisamente os termos *apropriação* e *deslizamento* que resgatei para o título deste artigo (*deslocação* aparecerá mais à frente, noutra sequência).

Estas questões ocuparam um lugar central logo no primeiro enquadramento, e sem dúvida um dos mais sérios, que sobre a pintura de Amadeo se fez. No final da década de 1960, coube a José-Augusto França lançar na *Colóquio: revista de artes e letras* a discussão sobre o peso que a origem portuguesa de Amadeo tem na sua pintura (França 1968, 17-20). O debate assumiu uma cuidadosa distância em relação à apropriação que o regime do Estado Novo tinha feito do pintor. As considerações do historiador tomavam, aliás, como ponto de partida, a denúncia da apreciação que António Ferro fizera em 1925 da obra de Amadeo. Nas palavras de Ferro, futuro responsável pela política cultural do regime de Salazar, Amadeo era “o grande precursor” que, tendo tomado “a sério” o cubismo em 1912

“Nunca deixou de ser português. Através da geometria intencional dos seus quadros, através do colorido berrante da sua arte, adivinhava-se Portugal, o alegre Portugal das Romarias, dos bairros populares, do céu azul, dos trajos festivos...” (Ferro 1925)

O distanciamento em relação a esta interpretação foi depois enfatizado por J.-A. França no título da 3.ª edição do estudo pioneiro que dedicou ao pintor, reeditado em 1985 como *Amadeo de Souza-Cardoso: o português à força*. A alteração do título original do livro aparecido em 1957 foi apresentada como problematizando a questão da “categoria ‘portuguesa’ do artista”, coisa que o título da 2.ª edição – “Amadeo ou o Século XX”, de 1972 – ainda não elucidava.<sup>5</sup> J.-A. França consolidava assim o seu afastamento em relação ao “nacionalismo caseiro que a certa altura (...) pretendeu tomar Amadeo à sua conta”, e que encontrou “até, nas palavras de Almada Negreiros (...), achando que toda a sua arte reflecte o seu rincão natal”. A ser português, Amadeo só o poderia ter sido “à força”, no quadro da leitura alimentada pela “imagística oficiosa” do regime de Salazar (França 1985, 14-15).

<sup>5</sup> Assim, apesar do tom de alguma violência da expressão “à força” (surgida como tradução insatisfatória do “malgré lui” francês), “o título *Amadeo de Souza-Cardoso, o Português à Força* apareceu com uma definitiva evidência – se entendermos essa força como a do Destino” (França 1985, 14-15)

<sup>6</sup> “E não deixando igualmente de pôr a questão do grau de ‘parisianismo’ do pintor, isto é do seu grau de integração num universo cultural alheio, que a sua obra afinal, provando de mais, não chegará a provar” (França 1985, 15).

<sup>7</sup> Palavras de Almada Negreiros no Folheto-Manifesto integrado no catálogo da exposição de Amadeo na Liga Naval em Lisboa (Freitas 2007, 248-249).

<sup>8</sup> Seguindo aqui as palavras de Eduardo Lourenço em 1971 (Lourenço 1981, 135-136).

Fig. 1 – Amadeo de Souza Cardoso, *sem título*, 1913 (CAM/FCC)



A discussão não se ficou por aqui. No pensamento do historiador o problema ganhara uma dimensão mais profunda que vinha do facto de reconhecer a *portugalidade* de Amadeo como introduzindo uma falha no seu projecto pictórico. Amadeo seria português graças principalmente à fatal incapacidade para superar a pertença regional, ou como dirá também, para cumprir as expectativas que o seu percurso internacional legitimara.<sup>6</sup> Nas suas palavras:

“‘à força’ também porque dessa imagem não chegou a poder desvencilhar-se, mesmo na grande explosão da sua raiva. No ‘colorido berrante’ dela havia de se adivinhar a sempre referida pátria... Mas ainda e também ‘à força’, não por, em primeiras fumaças de imigrante, ter programado voltar mais tarde ao seu ‘luminoso Portugal’, mas porque isso convinha fundamentalmente e sem remédio ao processo mitológico, em que, pessoal, cultural, social e sacralmente, se definiu (...) Português então ‘malgré lui’, do que nele havia de ‘parisiense’, isto é, mau grado a sua necessidade de outros impulsos criativos. Para aquém da arte de vanguarda que criou, e da ‘febre da vida moderna’ que o atacou. Mas dentro do mito em que cristalizou.” (França 1985, 15)

Estamos muito longe das primeiras manifestações de entronização da obra de Amadeo como “1.ª descoberta de Portugal no século xx”,<sup>7</sup> essas mesmas que tinham autorizado a apresentação do pintor como representante único de “uma modernidade autêntica, quer dizer como consciência pictural ajustada às exigências da contemporaneidade”.<sup>8</sup> A importante tese da falha de Amadeo domina agora todo o capítulo “Amadeo ou a Lenda da Arte Moderna Portuguesa”, onde J.-A. França ultrapassa a abordagem enunciada em 1968 para dar à questão uma dimensão histórica mais profunda e agravar o tom da sua crítica. Lança aqui interrogações de fundo como: “Poder-se-á a propósito [de Amadeo] falar dum evolutivo ‘cubismo português’ (...)?” e “Esse cubismo ‘a posteriori’, que cubismo realmente foi? Que dose de inspiração portuguesa, mesmo que posta em marcha pelos Delaunays das feiras e naturezas-mortas minhotas, nele entrou em cores, desordem e alguma possível alegria de férias, embora forçadas?” (França 1985, 144).

A conclusão a que chega é demolidora:

“Nacionalizar parcelarmente um movimento estético é reduzi-lo num processo de adjectivação que ele deve repudiar para se definir; mas verdade é que cada cultura tem jeitos nacionais que se impõem na franja “kitsch” que lhe é reservada com maior ou menor gosto, sensibilidade e inteligência. Assim em termos metódicos de hipótese, se pode admitir que se passou com o cubismo que, a certa altura, Amadeo praticou.” (França 1985, 144)

J.-A. França classifica o encontro de Amadeo com os desenvolvimentos internacionais do cubismo como uma apropriação defeituosa e incompleta, o que se explicaria

pela inadequação genética da sua posição periférica em relação ao lugar central, justo, que outros pintores ocupariam (estranhamente Juan Gris é um exemplo mencionado). Esta perspectiva decorre em grande medida do perfil assimétrico que o historiador atribui à relação de Amadeo com os Delaunay, e em especial com Robert Delaunay. Tal assimetria foi essencialmente aferida a partir da apropriação que Amadeo fez dos discos órficos – os círculos de cores simultâneas, complementares ou contrastantes, que marcaram as investigações pictóricas do pintor francês e povoaram tanto as suas obras como as de Sonia Delaunay, sua mulher (Buckberrough 1982, Perloff [1986] 2003).

Esta questão é fundamental na teia dos argumentos que este artigo propôs debater. Importa por isso compreender que, na narrativa de J.-A. França, a obra de Robert Delaunay é apresentada como um território de pesquisas pictóricas centrais (geográfica, histórica e esteticamente), pesquisas que qualquer apropriação periférica, *kitsch*, estaria destinada a distorcer, como aconteceu no caso da obra de Amadeo (mas também, como acabará por reconhecer, no caso de Sonia Delaunay).

Para J.-A. França, o primeiro sinal de distorção teria surgido logo em 1913, ano em que Amadeo conheceu os Delaunay: as telas abstractas que então pintou – “meia dúzia de obras em que a cor vivia exaltadamente” – ecoam já as “ideias picturais” do pintor francês, e incorporam pela primeira vez os seus discos, mas não atingem as “reverberações luminosas” das telas deste último (e por conseguinte, o seu valor estético).<sup>9</sup>

A aproximação a uma via delaunayana viria a ser retomada por Amadeo no período do exílio da Guerra que partilhou, no norte de Portugal, com o casal Delaunay (o primeiro na sua quinta de Manhufe e os segundos em Vila do Conde) (Ferreira 1972, O'Neill 1999). É a partir de 1915 que os discos simultâneos entram em força na pintura de Amadeo. J.-A. França dá bem conta desta apropriação, chamando a atenção para os “vários graus de uso e de significado compositivo” que os discos vão adquirindo: “Quadro a quadro, (...) os ‘discos’ [inserir]-se nas composições, pontuando-as com a sua vibração cromática, assim intervindo na unidade e na variedade da figuração. Enfeite de avental ou articulação de braço, alvo ou sinal no espaço” eles vão povoando os trabalhos, assumindo sempre, e isto é absolutamente fundamental, uma dimensão, um carácter, que classifica como decorativo (França 1985, 139).

O termo “decorativo” está, na tradição historiográfica de J.-A. França, impregnado do sentido pejorativo que o projecto da Arquitectura Moderna contribuiu para consolidar, mas que sobressai, logo em 1912, na versão que Albert Gleizes e Jean Metzinger dão do próprio cubismo, ao tomar o trabalho decorativo como antítese da pintura.<sup>10</sup> Entende J.-A. França que nas telas de Amadeo os discos simultâneos adquiriram um estatuto decorativo – i.e. dependente ou ao serviço do que por meio deles se representava: um avental ou uma articulação de braço, um alvo ou um sinal no espaço – totalmente oposto à situação funcional-estrutural, puramente auto-referencial, que atribui aos originais de Robert Delaunay “fisicamente agenciados para traduzir uma análise espectral da luz” (França 1985,

<sup>9</sup> “A técnica subtil de Delaunay não poderia, é claro, ser satisfeita por um principiante, alheio a toda a problemática pictoral que a tradição impressionista determinara na sensibilidade do ‘orfismo’ autêntico (...)” acrescentando que este facto não deve ser exageradamente sublinhado porque Amadeo “fez o que pôde e mereceu elogio pelo resultado obtido, demonstrando mesmo uma inesperada capacidade” (França 1985, 139).

<sup>10</sup> “Many consider that decorative preoccupations must govern the spirit of the new painters. Undoubtedly they are ignorant of the most obvious signs which make decorative work the antithesis of the picture. The decorative work of art exists only by virtue of its *destination*; it is animated only by the relations established between it and the given objects. (...) A painting carries within itself its *raison d'être*.” (Gleizes e Metzinger 1968 [1912], 209-210).

<sup>11</sup> Já em 1968 escrevera: “A análise das composições de Viana e de Amadeo dentro do esquema dos ‘discos’ mostra-nos claramente que a originalidade que devemos atribuir-lhes tem um valor negativo. Isto é: através dela transparece apenas uma ignorância uma ingenuidade mental, perante o fenómeno considerado.” (França 1968, 18-19)

139). Ou seja, houve um “deslizamento de funções” que J.-A. França é muito eficaz em elucidar:

“Assim se verifica um deslizamento de funções, senão uma contradição delas: aquilo que era, por via da luz-agente, essencial à composição, seu elemento estrutural, passou a ser, quando a luz deixa de ter papel no quadro, seu elemento decorativo. O “disco” de Delaunay, patenteado no âmbito de uma determinada diligência pictural, viu-se perdido ou achado em outra situação que dele fazia outra coisa.” (França 1985, 139)

Essa “outra coisa” é a representação. A oposição do trabalho dos dois pintores que o deslizamento manifesta implica, pois, um juízo de valor sobre a representação. Este juízo de valor é sustentado por uma moldura crítica talhada não apenas para distinguir a função estrutural da decorativa, mas para valorizar a primeira e desvalorizar a segunda seguindo a conotação negativa que a representação pictórica ganhou na historiografia e na crítica da arte dominantes a partir das primeiras décadas do século xx. Esta conotação negativa acompanha o inverso elogio da auto-referencialidade e do abandono da representação que, epitomizados pelo abstraccionismo, configuram as bases de uma teoria modernista do modernismo (de que o trabalho crítico de Clement Greenberg constitui um dos principais e mais célebres exemplos) (Greenberg 1961). Uma teoria que desvaloriza, ou descarta, qualquer proposta alheia ao destino que definiu para a arte.

J.-A. França segue este mote modernista e, por isso, a função puramente pictórica, abstracta, dos discos de Robert Delaunay é sobrevalorizada em relação à função representativa que os discos ganharam na pintura de Amadeo. E, o que poderia minorar a derrocada de Amadeo acresce, afinal, à falha irremediável do seu projecto pictórico. É que Amadeo não teve consciência desse deslizamento por “superficialidade de acção”, ou nas palavras do historiador:

“Amadeo não teve, com certeza, consciência disso: o entorce fundamental que imprimiu a um elemento gramatical, subordinando-o a um outro jogo semântico, foi-lhe indiferente, na medida em que não precisava dele tal como o seu mestre ocasional precisava. Por superficialidade de acção? Sem dúvida – mas, não lhe sendo própria aquela que Delaunay definia e realizava, como censurar-lhe o procedimento? Na verdade Amadeo limitou-se a fazer seu um bem alheio, sem espírito de discípulo como sem plágio. E não foi o único a fazer assim.” (França 1985, 139)<sup>11</sup>

Reencontramos aqui a dicotomia artista principal/seguidores e, por extensão, a oposição centro/periferia, num argumento que contrasta, como vimos, a inadequação da proveniência regional de Amadeo ao lugar central das pesquisas de Robert Delaunay. Este lugar central distancia Robert Delaunay tanto do pintor português, quanto, crê J.-A. França, do trabalho de Sonia (cuja origem “russa” é então subli-

nhada): “O que aconteceu foi, imediatamente, uma coisa muito simples: ser francês Delaunay e não o ser qualquer dos outros...” (França 1985, 140).

Assim justifica J.-A. França a maior proximidade de Sonia com os artistas portugueses (que para além de Amadeo incluíam, em estreita proximidade, Eduardo Viana): alheios ao “luminismo próprio de Delaunay”, souberam acordar o “valor decorativo dos ‘discos’ (...) com certo gosto nacional, dum folclore alto de cores, onde vibravam ainda lembranças de bailados [os *Ballets Russes* de Sergei Diaghilev], passados dos anos de antes da guerra para os do pós-guerra (...) que, de um modo ou de outro, o ‘disco’-sinal simbolizava, em gestos de ‘sport’ ou de aviação...” (França 1985, 140) Este enquadramento crítico da obra de Amadeo (reitero aqui que J.-A. França é, de entre os historiadores da arte portugueses, o que mais profundamente olhou e debateu a obra deste pintor) foi questionado apenas por Eduardo Lourenço. Ainda que brevemente, Eduardo Lourenço discutiu a tese da falha de Amadeo, do “reflexo arquétipo de Amadeo”, num pequeno ensaio que permaneceu inédito até 1981, intitulado “Os círculos dos Delaunay ou o estatuto da nossa pintura” (Lourenço 1981, 127-137). O texto remete-nos para a tese da “apropriação de uma *técnica* e de um *motivo* sem a motivação” por parte do pintor português, mas fá-lo introduzindo uma interrogação necessária à sua, ainda tímida, problematização:

“Mais do que uma secreta impotência, estará eivado o nosso reflexo pictural próprio de algum vício estrutural ou será antes a leitura discutível da nossa produção artística (e cultural) que nos inculca a ideia do seu carácter *marginante*? A óptica com que nos julgamos parece não deixar ou consentir ilusões: é sempre de um ponto ideal, extrínseco à nossa aventura histórica específica que a mais dinâmica crítica de arte se situa para apreciar e situar as propostas sucessivas da nossa Pintura.” (Lourenço 1981, 133)

No campo da história da arte, esta breve inquietação permaneceu maioritariamente inexplorada. Como esclarece Mariana Pinto dos Santos, o discurso historiográfico português tem-se pautado por duas posturas só superficialmente antagónicas:

“a que afirma um atraso crónico na arte portuguesa e a que afirma uma especificidade na arte portuguesa. Só na aparência são antagónicas porque na verdade justificam-se e alimentam-se uma à outra: caricaturizando, a arte está atrasada, logo estamos isolados ou à parte do centro onde tudo anda sobre rodas numa evolução perfeita, esse isolamento torna a nossa arte especial e com características essenciais, que por vezes até produzem epifenómenos equiparáveis ou mesmo precursores do que se passa lá fora (...). Subjacente a estas posturas permanece um modelo operativo de história enquanto evolução linear. Um modelo actualmente sujeito a problematização em introduções, mas sem que esta se reflecta no trabalho historiográfico propriamente dito.” (Santos 2011, 235-236)

Veremos adiante as implicações que estas posturas terão na historiografia pós-França.

<sup>12</sup> Isso permite compreender que sendo acérrimo defensor do moderno, no sentido rimbaudiano do termo, o autor declare o seu ódio ao modernismo (cf. França 1956). O trabalho de referência no estudo desta questão é de Catarina Crua (Crua 2011).

<sup>13</sup> As exposições estão largamente documentadas no 1.º volume do *Catálogo Raisonné* (Freitas 2007, 239-254).

\*

Voltamos então ao início, porque o deslizamento dos discos simultâneos para uma função representativa que teria resultado da incapacidade de Amadeo superar a sua pertença regional, parece decorrer finalmente de uma perspectiva teórica que faz corresponder a uma forma um único sentido e onde, por isso, qualquer efeito de deslocamento surge como “falha” ou “entorce”. Jamais se vislumbra nessa falha qualquer potência crítica ou de resistência.

Em suma, os escritos de J.-A. França propõem uma ideia de pintura moderna que lida, por um lado, com os constrangimentos do contexto histórico português (porque a defesa do apertuguesamento do modernismo foi bandeira da política cultural do Estado Novo pela mão de António Ferro).<sup>12</sup> Introduzem, por outro lado, a perspectiva essencialista e o pressuposto de auto-referencialidade centrais para a teoria modernista que colocou a abstracção como destino da história da pintura e estigmatizou a representação como índice de uma condição de servilidade mimético-ilusionista da pintura. Consagram, finalmente, uma série de oposições binárias comuns (como centro/periferia ou artista principal/seguidores).

Se a transformação – o deslizamento – que J.-A. França descobre nas pinturas-colagem de 1916-1917 elucida um dado essencial para o estudo da pintura de Amadeo, o enunciado teórico que sustenta o seu juízo negativo pode e deve ser discutido. Trata-se de uma orientação teórica que desconsidera tanto a fundamental arbitrariedade das oposições em questão, quanto a possibilidade da negociação dos termos no discurso – por exemplo, a possibilidade destas pinturas-colagem constituírem uma crítica à pintura contemporânea. Só assim se explica que a re-funcionalização representativa dos discos órficos seja percebida como um entorce da história da pintura moderna, e dos desenvolvimentos do cubismo em particular. Dito de outro modo, esta perspectiva entende que a **crítica da representação e da história da pintura** essenciais no modernismo implicam o necessário **abandono da representação, pelo que não reconhecer qualquer relevância à pintura onde a representação permanece.**

Creio todavia que a dimensão de crítica à representação e à pintura está presente nas obras finais de Amadeo. É precisamente essa hipótese que pretendo colocar a partir daqui.

\*

Amadeo trabalhou referências às tradições e à arte popular portuguesa ao longo de praticamente todo o seu percurso. O período da Guerra caracterizou-se pelo abandono das tendências abstractizantes que tinham marcado a sua produção parisiense imediatamente anterior, a favor de composições repletas de signos legíveis (não obstante o título que deu às duas exposições individuais realizadas no Porto e em Lisboa em 1916 ter sido “Abstraccionismo”).<sup>13</sup>

Um dos trabalhos que constrói esta tendência é *Canção popular, A russa e o Figaro* de 1916 (col. CAM–FCG). Amadeo propõe aqui uma composição fragmentada onde a figuração é trabalhada de modo não-ilusionista. Os signos que flutuam na tela – as loiças e barros coloridos, as janelas e as casas, a boneca – não têm portanto uma referência única. Pelo contrário, expandem o seu potencial de significação em termos que tornam a interpretação instável, mais rica porque capaz de acrescentar sempre novas possibilidades. Assim, as loiças e barros coloridos podem ser lidos como aludindo ao fascínio de Sonia Delaunay pelos mercados e a arte popular portuguesa (Ferreira 1972, O’Neill 1999). A boneca que ocupa o centro da composição desdobra igualmente sentidos possíveis, dado que pode também ser vista como “A russa”, ou seja, a própria Sonia Delaunay que era, como se sabe, natural



Fig. 2 – Amadeo de Souza Cardoso, *Canção Popular, A russa e o Figaro*, 1916 (CAM/FCG)

<sup>14</sup> A boneca foi apresentada numa estampa colorida por P. Ferreira com a seguinte legenda: “Poupée de chiffon, de fabrication populaire portugaise, ayant servi de modèle à Souza Cardoso pour des tableaux tels que Chanson Populaire et Oiseau du Bresil (...)” (Ferreira 1972, 96-97).

da Ucrânia.<sup>14</sup> O encontro encenado nesta pintura entre signos da cultura popular regional e referências internacionais cultivadas como é, neste caso, a menção ao jornal francês *Le Figaro* (o jornal-janela, leitura diária na casa dos Delaunay de Vila do Conde) (Ferreira 1972, 45) reenvia para a necessidade de superar lógicas dicotômicas prevaletentes sobre a ruptura destes dois mundos, afinal entrelaçados (Clark 1999 [1984], Crow 1996).

Esta questão atinge o seu pico nas pinturas-colagem de 1916 e 1917. Aqui, os signos reconhecíveis não só se mantêm, como em alguns casos ganham um potencial narrativo. Referências a experiências partilhadas e eventos quotidianos acabam por emergir nessas pinturas-colagem, ainda que, como veremos, a instabilidade e o desdobramento de significados não se esgote.

A tela sem título de 1917, conhecida como *Máquina Registadora* (col. CAM-FCG) constitui um dos exemplos mais relevantes do modo como Amadeo joga com as acções e os signos referenciados. O pintor coloca o motivo – a “máquina registadora” que acabou por dar nome à tela – não só no centro da representação, mas no centro da acção que nela se enuncia e que envolve a figura de perfil desenhada no canto superior esquerdo e aquela a quem pertence o braço robótico animado dos discos de cor delaunayanos. Este conjunto de elementos reconhecíveis emerge entre vários outros elementos não-denotativos e muito ambíguos – como por exemplo as linhas que sugerem um papagaio no topo direito da máquina registadora, uma lâmpada, letras e números vários inscritos a *pochoir*, etc – que nos surpreendem ora pela sua aparência formal pouco definida, ora pela sua duplicidade e instabilidade fundamental (como é o caso dos dois pedaços de espelho colados na tela, o mais visível dos dois espelhos surge aliás onde esperaríamos encontrar detalhadas as feições do perfil do hipotético comprador).

Que *Máquina Registadora* pertença, como é próprio da colagem, ao domínio da representação, não é um dado que minorize a força da pintura. É claro o investimento que o pintor faz na fragmentação e na intersecção dos planos pictóricos, nas diferentes texturas que a tinta adquire nessas superfícies e na colagem dos espelhos. Demarcou também duas áreas relativamente extensas cobertas de tinta branca por via das quais introduz uma espécie de jogo de vazios, de aparentes manchas de não-pintura no seio da própria pintura (na realidade há uma terceira mancha que equivale ao rolo de papel da registadora e que é como tal legível).

Há muitos desdobramentos possíveis da leitura deste trabalho, desde logo porque podemos recordar a partir do seu motivo prosaico que a metáfora comercial evoca a própria raiz da palavra “representação”: um termo que designa também a ideia da “completa equivalência” como aquela que estabeleceria o valor de troca de um bem. Donde, *Máquina Registadora* poderá conotar a determinação de Amadeo em analisar criticamente os processos de crítica à representação próprios das vanguardas anteriores à Guerra (particularmente do cubismo e da colagem). Ao manter estes processos vivos, Amadeo reforça as muitas formas de deslocar e de questionar o lugar que ilusionismo reservou à representação, confirmando-nos que nem todas implicaram o seu abandono.

Fig. 3 – Amadeo de Souza Cardoso, *[Máquina Registadora]*, 1917 (CAM/FCG)



Não apenas a hipótese de Amadeo ter trabalhado os limites da representação, mas também a manipulação ostensiva que faz de signos referenciados – quer dizer, contextualmente referenciados, e por vezes mesmo com potencial narrativo – permaneceu inesperadamente ignorada pela historiografia da arte mais recente. Em face da consolidação das perspectivas historiográficas que condenam ou negligenciam a sobrevivência da representação no espectro do modernismo (independentemente da maior ou menor consciência teórica que as sustenta), uma série de equívocos e situações paradoxais acabaram por surgir. Por um lado, a teoria modernista de J.-A. França quanto ao falhanço de Amadeo é ignorada pelos historiadores seguintes.<sup>15</sup> Isto é, a informação historiográfica reunida por J.-A. França é assimilada, mas a determinação em comprovar o valor excepcional da obra de Amadeo sobrepôs-se a uma leitura mais atenta da sua perspectiva teórica, tornando-a invisível. Assim, a excepcionalidade da obra de Amadeo é transformada num dado adquirido e acentuada, em regra, a partir da excepcionalidade do percurso biográfico do pintor, ou seja o facto de Amadeo ter construído uma rede de relações centrais, fora dos cânones comuns da “periferia” de onde sai. Por outras palavras, o facto de ter convivido e exposto com os principais protagonistas das vanguardas anteriores à Guerra (Freitas 2006).

Portanto, o discurso historiográfico opera, em regra, num quadro de meras aproximações de percurso ou estilísticas. Este quadro permanece cativo de uma perspectiva modernista mas tende a perder, salvo uma ou outra excepção, como os escritos de Pedro Lapa,<sup>16</sup> a espessura teórica que J.-A. França lhe emprestara. A celebração das pinturas-colagem de 1916 e 1917 que contagia a historiografia portuguesa foi assim estripada de um suporte teórico voluntária e conscientemente estruturado, para se refugiar numa implícita legitimação do uso da figuração como *non-sense* e atribuir-lhe um estatuto de arma anti-representativa.<sup>17</sup> Este estatuto satisfaz inteiramente, sem qualquer necessidade de explicitação, as expectativas modernistas sobre os desenvolvimentos da pintura.

A referencialidade dos signos pintados por Amadeo, clara para J.-A. França e por ele criticada, é envolta em silêncio – não é discutida ou sequer mencionada. A ilegitimidade destes signos figurativos, decorrente da invisibilidade do seu universo de referência, permitiu que, paradoxalmente, sob uma mesma moldura modernista, as pinturas-colagem de Amadeo passassem a ser aclamadas pela sua putativa dimensão anti-representativa. Ou seja, assistimos a uma viragem que retira Amadeo da órbita do cubismo e impregna as suas pinturas-colagem, renascidas no líquido amniótico seu isolamento nos anos da Guerra, da radical originalidade da vanguarda (Krauss [1985] 1996). E assim elas surgem revestidas de um estatuto pré ou quasi-Dada que na realidade, creio, ignoravam.<sup>18</sup>

O alinhamento do discurso historiográfico com as exigências essencialistas-formalistas de uma pintura pura e a sua teleologia da abstracção, bem como o pressuposto complementar da eventual descoberta do Dadaísmo num contexto de isolamento do pintor, tolheram a capacidade de atentar aos meios da representação usados por Amadeo. Não deixaram por isso espaço para que dúvidas ou interro-

<sup>15</sup> Ver Rui Mário Gonçalves, *Pioneiros da Modernidade*, (Gonçalves 1988, 49-96), Raquel Henriques da Silva, “Os anos do *Orpheu* e de *Portugal Futurista*” (Silva 1999, 374-375); Bernardo Pinto de Almeida, *Pintura Portuguesa do século xx* (Almeida 2002, 32-35); Maria Helena de Freitas, “Amadeo de Souza-Cardoso 1887-1918” (Freitas 2008); Rui Mário Gonçalves, *Amadeo de Souza-Cardoso: A ânsia de originalidade* (Gonçalves 2006); João Pinharanda, “O Modernismo I: Expressão, Estilização, Disciplina” (Pinharanda 2009, 33-40); Catarina Alfaro, *Amadeo de Souza Cardoso* (Alfaro 2010).

<sup>16</sup> Este trabalho (Lapa 1999) destaca-se por introduzir uma perspectiva consistentemente informada pelo impacto da semiótica (Leal 2010, 144-148)

<sup>17</sup> Ver, para além dos autores citados na nota 15, Pedro Lapa, “A Modernist Through the Memory of a Distant Present” (Lapa 1999, 101-109).

<sup>18</sup> Maria Helena de Freitas escreve: “Estes últimos trabalhos de Amadeo, datáveis de 1917, são o núcleo mais consistente e poderoso da sua afirmação como artista. A relação narrativa alógica na articulação dos seus elementos foi entendida como uma intuitiva aproximação ao dadaísmo” (Freitas 2006, 63). Outro inesperado exemplo de adesão a esta conclusão é dado por Lapa (Lapa 1999).

gações pudessem surgir perante telas como *Máquina Registradora*, como: talvez o enfoque de questões pictóricas na pintura não seja necessariamente impeditivo da manipulação de signos referenciados; ou mais especificamente, talvez os sentidos potenciais desses signos tragam uma dimensão representativa, ou até eventualmente narrativa, às pinturas-colagem de Amadeo sem as exaurir.

Em suma, a completa negligência da possibilidade de significação das pinturas-colagem de Amadeo implicou quer a incapacidade de ver essas obras quer, por extensão, a incapacidade de admitir a hipótese de uma crítica informada do pintor aos debates pictóricos do seu tempo, nomeadamente os que envolviam Robert Delaunay (a sua demanda por uma pintura pura e as suas pesquisas sobre a simultaneidade) e a invenção da colagem, atendendo, por exemplo, ao facto de Amadeo trabalhar em muitas obras com falsos *papiers collés*. Por crítica informada quero dizer, nos antípodas da asserção de J.-A. França sobre a apropriação patética dos discos simultâneos de Delaunay, que houve um distanciamento consciente e deliberado do pintor português em relação aos seus amigos parisienses a partir do qual se estabelece um diálogo crítico com as suas perspectivas e propostas.

Como se verá no que resta deste artigo, é possível que as pinturas-colagem de 1916 e 1917 referenciem quer a situação dramática da Guerra em curso, quer acontecimentos ordinários e extraordinários da vida quotidiana (incluindo os que envolvem a presença dos Delaunay em Portugal), ao mesmo tempo que comentam as dissidências modernistas sobre a representação e os desafios que a pintura enfrentava (Perloff 2003 [1986], Poggi 1992). Ao fazê-lo, a solidariedade de Amadeo com a orientação mundana, contextual e histórica da colagem torna-se visível e permite-nos entender numa base completamente distinta o seu distanciamento em relação à ideia delaunayana de pintura pura. Esta base consistente permite-nos igualmente compreender que o “entorce” a que submeteu os discos simultâneos terá menos de patético do que de paródico. Uma dimensão paródica transbordante de sentido crítico. À luz destas questões, vou analisar e discutir uma das mais conhecidas pinturas-colagem de Amadeo – a tela sem título datável de 1917 e designada como *Entrada* (col. CAM-FCG) que foi sucessivamente escolhida para ilustrar a capa do *best seller* de J.-A. França sobre a arte em Portugal no século XX – na medida em que esta tela é um exemplo-chave da invisibilidade de que se revestiu a associação das pesquisas modernistas a modos de representação referenciados.

\*

Escrevi já longamente sobre *Entrada* (Leal 2010) debatendo tanto os constrangimentos da análise modernista-formalista de J.-A. França (1985), quanto os desenvolvimentos semióticos dessa análise protagonizados por P. Lapa (1999). Em questão estava já o modo como historiadores e os críticos sucessivamente repudiaram, ou ignoraram, as relações que a pintura entretence com o mundo que a rodeia, mesmo tendo por objecto de estudo pinturas-colagem que incorporam objectos desse mundo “exterior”, como é o caso de *Entrada*.



Fig. 4 – Amadeo de Souza Cardoso, [Entrada], 1917 (CAM/FCG)

Vinha essa reflexão a propósito da ideia de que a Primeira Grande Guerra foi um dado fundamental no percurso de Amadeo Souza Cardoso, dado que a historiografia, começando embora por sublinhar, rapidamente descartou como uma contingência secundária (França 1985, 89 e Freitas 2006, 53). Ou seja, a constatação de que os anos da Guerra foram particularmente férteis para o trabalho de Amadeo não traduziu senão a ideia de que esses anos favoreceram pesquisas formais totalmente autônomas decorrentes do isolamento do pintor (Leal 2010, 138-140).

*Entrada* integra, porém, uma série de signos legíveis como referenciando a entrada de Portugal e dos Estados Unidos na Guerra: da palavra “entrada” que deu nome à tela, à alusão ao transatlântico *Lusitania* afundado por um submarino alemão em 1915. Encontramos ainda a menção ao episódio da acusação de espionagem que, nesse contexto, recaiu sobre Sonia Delaunay, episódio em que Amadeo esteve

<sup>19</sup> A história pode ser seguida através das cartas trocadas entre Amadeo e Robert Delaunay (Ferreira 1972, 52-54) e particularmente através da carta de Amadeo datada de 14 de Abril de 1916 publicada nas pags. 123-124.

<sup>20</sup> Veja-se no Catálogo Raisonné. Fotobiografia a imagem n.º 9 legendada como “Provável maquete para a pintura Sem Título (ENTRADA) [Amadeo, 1917-1918]. Espólio ASC-BA” (Freitas 2007, 278).

fortemente envolvido, responsável que foi pela sua defesa, enquanto Robert estava ausente em Espanha.<sup>19</sup> A acusação remonta aos primeiros dias Abril de 1916, quando um denunciador dá como certa, a troca de 3000 francos de recompensa, a passagem de informação encriptada por Sonia Delaunay aos submarinos alemães supostamente estacionados ao largo do Atlântico a partir, precisamente, dos discos simultâneos que integravam as suas pinturas.

Esta história antecede o esfriamento das relações de Amadeo com os Delaunay associado ao incumprimento de todos os projectos da *Corporation Nouvelle* (destinada a promover exposições itinerantes em que a obra dos Delaunay e dos artistas portugueses – Amadeo, mas também Almada Negreiros e Eduardo Viana – acompanharia a poesia de Guillaume Appolinaire e Blaise Cendrars) (França 1985, 100; Ferreira 1972, 48-51; O’Neill 1999, 61-77). Seria agravado também pelo fiasco das expectativas de Amadeo quanto à possibilidade de produzir com Sonia uma obra que, à semelhança de *La Prose du Transiberian*, associasse a sua pintura à poesia de Blaise Cendrars (Ferreira 1972, 70-71) e finalmente pelo amargo desenlace do projecto de exposição agendada para Barcelona, para a qual Amadeo chegou a enviar uma série de telas a Robert Delaunay (idem 50-51). A exposição não chegou a realizar-se, tendo os Delaunay resolvido enviar isoladamente os seus trabalhos para uma exposição em Estocolmo (O’Neill 1999, 75-76).

*Entrada* mostra-nos a torre e o periscópio de um submarino com as cores alemãs e austríacas mesmo por cima da palavra entrada, ambos enquadrados pelo jacto de luz que nasce no centro da composição. Sugere igualmente, entre guitarras e violinos, um espaço interior iluminado por uma lâmpada eléctrica (desenhada a partir do catálogo da Wotan),<sup>20</sup> separado da escuridão nocturna pelas linhas horizontais de uma persiana dourada (que configuram também as cordas de uma guitarra que tem um espelho por boca de som). Um falso *papier collé* com uma grande flor decorativa surge neste canto superior esquerdo e parece pertencer a este ambiente interior. Presentes estão também os discos órficos que motivaram a acusação a Sonia e mesmo os números inscritos no topo da tela parecem remeter para a soma atribuível ao acusador. Lá está igualmente, e aqui reencontro o jacto de luz central na sua fonte, o perfil de um transatlântico desenhado sobre fundo azul, muito possivelmente o célebre *Lusitania* – as cores da bandeira nacional pintadas sobre um rectângulo de vidro incrustado no casco sugerem o nome do barco inglês –, com as suas imponentes quatro torres (duas pintadas, as restantes duas evocadas pelo 2) afundado por um submarino alemão, num episódio trágico que desencadeou a intervenção militar dos EUA na Guerra. Porém, é bom não esquecer que a própria entrada de Portugal na Guerra esteve associada à nacionalização dos barcos alemães retidos nos portos portugueses desde o início do conflito.

*Entrada* não retém apenas importantes eventos experienciados por Amadeo, mas conta-nos também uma história. Porém, em nenhum momento a sequência metonímica destes elementos-fragmentos fica cativa, ou se esgota na composição de uma montagem narrativa. *Entrada* vai muito mais longe. Uma análise cuidada desta pintura-colagem mostra-nos, por exemplo, que o deslizamento funcional

dos discos simultâneos desprezado por J.-A. França pode ser tomado como sublinhando, humoristicamente, a inesperada queda da superior pureza destes círculos de cor no chão mundano da alegoria (aqui travestida de mensagens codificadas de espíões), tal como pode evidenciar também a distância crítica de Amadeo em relação ao projecto pictórico de Robert Delaunay. Portanto, o “entorce” da sua função representativa pode conotar o deslocamento consciente e voluntário da pintura de Amadeo em relação à demanda delaunayana de uma pintura pura (na medida em que este distanciamento não pode ser lido como uma simples retirada ofendida, já que teve início ainda antes do colapso do programa das exposições da *Corporation Nouvelle*). Mais ainda, é possível assinalar a partir daqui a crítica informada de Amadeo em relação aos debates em curso sobre o lugar e o destino da pintura contemporânea, posição que é contrária a qualquer espécie de devoto reconhecimento em relação à sua pretensa dívida para com a centralidade das propostas de Robert Delaunay.

Dois aspectos alicerçam este argumento sobre *Entrada*. Para começar, os discos órficos não são apenas satirizados como mensagens encriptadas, são também representados como armadilhas para insectos. As possíveis interpretações desta conversão de dois dos círculos pintados numa espécie de teias de aranha que prendem insectos não parece caber exactamente na secção de louvor aos Delaunay e ao projecto pictórico de Robert.

A crítica de Amadeo vai, creio, ainda mais longe, na medida em que também contempla o universo da colagem cubista: *Entrada*, como várias outras pinturas-colagem deste período, encena as possibilidades da colagem através do uso da pintura em vez de *papiers collés*. Torna-se bastante claro que Amadeo toma o partido da pintura (da tinta e das matérias que nela incorpora) como material-chave da pintura. Isto é, embora Amadeo expanda as possibilidades da pintura através da colagem de materiais (pedaços de vidro e espelhos e pequenos objectos como ganchos ou contas de colar) não partilha do vasto uso da aplicação de *papiers collés* nem em termos cubistas, nem futuristas (cf. Poggi 1992). Esta posição conduz Amadeo ao uso continuado de falsas colagens em 1916 e 1917. As suas colagens e *papiers collés* são na realidade fingidas, são representações de colagens feitas de tinta (como o papel decorativo com a grande flor em *Entrada*, ou os fósforos no limite inferior da composição). Interessa considerar esta posição do pintor com atenção, na medida em que parece ir contra a ruptura que a colagem impõe aos meios clássicos da pintura. As falsas colagens de Amadeo colocam o ênfase no medium da pintura, parecem insistir nas possibilidades da pintura em vez de procurar os seus limites, o ideal da sua superação.

Amadeo inverte o espírito de contrafacção dos *papiers collés* cubistas (Krauss 1998, 3-85), devolvendo a pintura à pintura. O movimento será porventura conservador. É todavia um movimento que replica engenhosamente o *em jogo* da representação e das expectativas de superação da pintura por via de uma subversão do sentido da falsificação, que recai agora sobre os elementos enganosamente assumidos como não-pintados.

*Entrada* permite-nos fixar esta ideia de uma subversão consciente do potencial dos *papiers collés* e da colagem, também porque Amadeo evoca directamente os *papiers collés* tal como aparecem na célebre tela de Pablo Picasso de 1913 *Taça com fruta, Violino e Copo de vinho* (col. Philadelphia Museum of Art). Concretamente, Amadeo transforma a imagem das pêras coladas por Picasso em frutos putrefactos e ao mesmo tempo força estas citações contrafeitas e putrefactas dos *papiers collés* a dialogar com os discos coloridos de Delaunay, que por seu turno aparecem infestados de insectos... Ou seja, a conjugação de dois universos de abordagem da pintura incompatíveis sob a observação de um terceiro, parece ser a matéria de que *Entrada* também é feita.

\*

O deslocamento a que a pintura nos compele, no sentido profundo que Hubert Damisch confere a este movimento (Damisch 2005, 159-160), não pode dar-se se constrangimentos teóricos ou preconceitos naturalizados nos impedem de ver a pintura. O caso de *Entrada* tem, pois, sobretudo, a ver com a cegueira comum na história da arte (Arasse 2000). Por certo, o facto de Amadeo não ter posto de parte o prazer de contar histórias, o facto de não ter desistido do seu lugar de narrador – em pinturas onde, no entanto, a sua assinatura aparece apenas inscrita a *pochoir*, e onde por isso a marca de autenticação e a função aurática do nome surge mitigada – demonstra-nos que a paisagem diversificada do modernismo vai para além de qualquer divisão centro-periferia.

Por último, valerá a pena notar que as superfícies, as técnicas e as texturas em que as cores adquirem densidade (através do empasto ou da mistura de areia) varia nesta tela segundo uma lógica de acumulação que não deixa qualquer vazio, ainda que permitindo cortes, desdobramentos e sobreposições entre as superfícies. As relações positivas e as oposições entre estas superfícies e os signos permanece na órbita do cubismo que, portanto, Amadeo não assimilou como um mero estilo, mas como uma interrogação dos meios e das possibilidades da representação e da pintura. O deslocamento das pinturas-colagem de Amadeo responde afinal essa interrogação decisiva, sublinhando-a aos olhos da historiografia da arte de hoje enquanto condição vital do modernismo. ●

## Bibliografia

ALFARO, Catarina. 2010. *Amadeo de Souza Cardoso*. Matosinhos: Quidnovi

ALMEIDA, Bernardo Pinto de. 2002. *Pintura Portuguesa do século xx*. Porto: Lello Editores, pp. 13-42.

ARASSE, Daniel. 2000. *On n'y voit rien: Descriptions*. – Paris: Folio.

- BARATA, André, Pereira, António Santos; Carvalheiro, José Ricardo (org). 2011. *Representações da Portugalidade*. Lisboa: Caminho.
- BOURDIEU, Pierre. 1989. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel.
- BUCKBERROUGH, Shery. 1982. *Robert Delaunay: The Discovery of Simultaneity*. Mich.: UMI Research Press
- CLARK, T.J. 1999 [1984]. *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and His Followers*. Princeton: Princeton University Press.
- CROW, Thomas. 1996. *Modern Art in the Common Culture*. New Haven: Yale University Press.
- CRUA, Catarina. 2011. *Revistas Córnio: Modernidade e Discurso Crítico na Cultura Portuguesa da Primeira Metade do Século XX*. Lisboa: FCSH-UNL (dissertação de mestrado).
- DAMISCH, Hubert. 2005. "Hubert Damisch and Stephen Bann: a conversation". *Oxford Art Journal*, vol. 28, n. 2.
- FERREIRA, Paulo. 1972. *Correspondance de quatre artistes portugais*. Paris: PUF.
- FERRO, António. 1925. "Os artistas do salão de Outono", *Diário de Notícias* (16 Dez).
- FOUCAULT, Michel. 1998 [1966]. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa: ed. 70.
- FRANÇA, José-Augusto. 1956. "Il faut être absolument moderne, Rimbaud". *Pentacórnio*. Lisboa.
- FRANÇA, José-Augusto. 1985 [1957]. "Amadeo de Souza-Cardoso, o Português à Força". *Amadeo & Almada*. Venda Nova: Bertrand.
- FRANÇA, José-Augusto. 1968. "Amadeo (e Santa Rita) 1918-1968". *Colóquio: revista de artes e letras*, N. 51 (Dez).
- FREITAS, M. Helena. 2006. "Amadeo de Souza-Cardoso, Diálogo de Vanguardas". *Diálogo de Vanguardas*. Lisboa: FCG-CAM.
- FREITAS, M. Helena (ed). 2007. *Catálogo Raisonné Amadeo Souza Cardoso: Fotobiografia – Volume I*. Lisboa: FCG.
- FREITAS, M. Helena (ed). 2008. *Catálogo Raisonné Amadeo Souza Cardoso: Pintura – Volume II*. Lisboa: FCG.
- GLEIZES, A., Metzinger, J. 1968 [1912]. "Cubism". *Theories of Modern Art* (ed. Herschel B. Chipp). Berkeley: University of California Press, pp. 209-210
- GOMBRICH, Ernst. 1984 [1960]. *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon.
- GONÇALVES, Rui Mário. 1988. *História da Arte em Portugal – Pioneiros da Modernidade* (vol 12). Lisboa: Alfa, 49-96
- GONÇALVES, Rui Mário. 2006. *Amadeo de Souza-Cardoso: A ânsia de originalidade*. Lisboa: Caminho.
- GREENBERG, Clement. 1961. "Modernist Painting". *Arts Yearbook* (4).

- KRAUSS, Rosalind. 1996 [1985]. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.
- KRAUSS, Rosalind. 1998. "The Circulation of the sign". *The Picasso Papers*. London: Thames and Hudson, pp. 25-85
- LAPA, Pedro. 1999. "A Modernist Through the Memory of a Distant Present". *At the Edge: A Portuguese Futurist*. Lisboa: GRI, Corcoran Gallery.
- LEAL, Joana Cunha. 2010. "Uma entrada para *Entrada*. Amadeo, a historiografia e os territórios da pintura". *Intervalo*. Lisboa: Vendaval, N.º 4, pp.133-153.
- LOURENÇO, Eduardo. 1981. *O Espelho Imaginário. Pintura, anti-pintura, não pintura*. Lisboa: IN-CM.
- O'NEILL, Rosemary. 1999. "Modernist Rendez-vous: Amadeo de Souza Cardoso and the Delaunays". *At the Edge: A Portuguese Futurist*. Lisboa: GRI, Corcoran Gallery.
- PERLOFF, Marjorie. 2003 [1986]. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- POGGI, Christine. 1992. *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*. New Haven: Yale University Press.
- PINHARANDA, João. 2009. "O Modernismo I: Expressão, Estilização, Disciplina". *Arte Portuguesa* (coord. Dalila Rodrigues). s.l.: Fubu Editores, pp. 33-40
- SANTOS, Mariana Pinto dos. 2011. "'Estou atrasado! Estou atrasado!' – Sobre o atraso da arte portuguesa diagnosticado pela historiografia". *Representações da Portugalidade* (org. André Barata et al.). Lisboa: Caminho, pp. 231-242.
- SANTOS, Rui Afonso. 1999. "Entrada", *At the Edge: A Portuguese Futurist*. Lisboa: GRI, Corcoran Gallery.
- SILVA, Raquel Henriques da. 1999. "Os anos do Orpheu e de Portugal Futurista". *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira). Venda Nova: Círculo de Leitores, vol. 3, 370-377
- WÖLFFLIN, Heinrich. 1999 [1915]. *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Espasa Calpe.