

*Amadeo de Sousa Cardoso:
apanhado pela guerra*

Maria Teresa Amado/Ana Rita Rodrigues
Universidade de Évora - CHAIA



Amadeo de Sousa Cardoso: apanhado pela guerra*

Ana Rita Rodrigues**

Maria Teresa Amado***

Resumo:

De férias em Portugal, Amadeo foi surpreendido pela eclosão do conflito. Apesar de planear o regresso a Paris em 1915, a gripe espanhola apanhou-o poucos dias antes do cessar-fogo.

As marcas da guerra na pintura de Amadeu são explícitas, desde 1914, com a *Mulher Decepada*, e em 1917, nas pinturas *Zinc*, *Brut*, e *Entrada*. Mas são também implícitas, pela mudança de paleta de cor, pela desordem e fragmentação da composição, agora sem centro, pela ausência dos seus referenciais habituais: vitalidade e confiança, alegria e magia.

O quadro *Entrada*, que analisaremos, é uma obra ambiciosa e profundamente original, estética, conceptual e plasticamente. É uma pintura singular, porque a temática da guerra é praticamente ignorada pelos artistas portugueses durante o conflito, e excepcional, porque é um marco na história do abstracionismo europeu. Nessa época ainda era comum os pintores recorrerem à linguagem figurativa nas obras alusivas à guerra.

PALAVRAS-CHAVE: Amadeo de Souza Cardoso, Primeira Guerra Mundial, Modernismo, Pintura de Guerra, Abstracionismo.

Abstract:

Amadeo de Sousa Cardoso: caught by the war

While on holiday in Portugal, Amadeo was surprised by the start of the war. He had originally planned to return to Paris in 1915, but was eventually killed by Spanish Flu a few days before the ar-

* Este artigo resulta da comunicação das autoras no âmbito do Colóquio “A Primeira Guerra Mundial e a Sociedade Portuguesa, Evocar e Conhecer”, realizado em 12 de dezembro de 2014 e apoiado pelo Arquivo Distrital de Évora.

** Licenciada em Ciências da Cultura – especialização em Comunicação e Cultura, (F. Letras da Universidade de Lisboa, 2010). Mestre em Gestão e Valorização do Património Histórico e Cultural – Ramo de Património Artístico e História da Arte, com a dissertação *O Serviço Educativo Municipal da Autarquia de Serpa como meio de Salvaguarda, Dinamização e Valorização do Património Local*, pela Universidade de Évora, 2012. Doutoranda de História da Arte, CHAIA/ Universidade de Évora, desde 2013. Desenvolve investigação sobre a obra de Amadeo de Souza-Cardoso no contexto da modernidade europeia.

*** Licenciada em História, em 1982 (Faculdade de Letras, Lisboa); Mestre em História Moderna, em 1987 (Faculdade de Letras, Coimbra); e Doutorada em História, em 1997 (Universidade de Évora). Professora auxiliar no Departamento de História da Universidade de Évora. Membro do CHAIA. Tem desenvolvido trabalho na área da história da cultura, da iconografia e da história da arte.

mistice.

Clear references to the war in Amadeo's painting can be found from 1914, with the painting *Mulher Decepada*, as well as in the 1917 paintings *Zinc*, *Brut* and *Entrada*. Other changes in his paintings were more subtle: changes in the colour palette; a more disordered and fragmented composition, without a real "centre" and the absence of his familiar vitality, confidence, joy and magic.

The painting entitled *Entrada* which is the object of this study is an ambitious and highly original work in conceptual, aesthetic and artistic terms. It's a unique painting in that the war tended to be ignored by Portuguese painters in the period and a turning point in European abstract art, at a time where depictions of war were still mainly figurative.

KEYWORDS: Amadeo de Souza Cardoso, World War I, Modernism, War Paintings, Abstraction.

Este artigo trata dos efeitos da primeira guerra mundial na vida e na obra de Amadeo de Sousa Cardoso (1889-1918)¹. Preferimos a análise da pintura de guerra de Amadeo ao estudo das obras de Adriano Sousa Lopes porque considerámos que ela é pioneira no modernismo europeu e não tem o merecido reconhecimento².

1. Paris: tempo de absorção e aprendizagem

Para compreendermos as mudanças que o ambiente de guerra provoca em Amadeo temos de recuar à sua vivência em Paris, entre 1906 e 1914. Ela envolve pintores, escultores, músicos, escritores, coreógrafos de várias nacionalidades e formações, alguns vindos das periferias para o centro do mundo que Paris representava. Foi uma aprendizagem solta, feita com as diferentes correntes modernistas e boémias, desde Modigliani a Brancusi e Delaunay, passando por Rousseau, Chagall e Matisse, no ritmo da escrita e da poética de Apollinaire e da música de Satie e Stravinsky.

Amadeo, que pensara ser arquiteto, vai sentir as influências do modernismo como um grande desafio. Se, do ponto de vista artístico, da liberdade criativa e da rutura com a estética tradicional, ele adere de imediato às experiências de vanguarda, do ponto de vista dos valores socioculturais ele sente distância.

Temas como a mecânica e o seu dinamismo, o ruído, a velocidade e os movimentos sincopados da vida e da cidade moderna, o fascínio pela luz, pela técnica e pelo progresso não se integram de uma

¹ Agradeço reconhecida ao Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão/Fundação Calouste Gulbenkian a autorização graciosa da reprodução das pinturas de Amadeo de Souza-Cardoso.

² Adriano Sousa Lopes é o pintor português oficial do conflito. Em 1917, o general Norton de Matos aceita-o como voluntário para acompanhar o exército português na Flandres. Na frente desenha o álbum *Portugal na Grande Guerra*, águas fortes que relatam acções do quotidiano do Corpo Expedicionário Português. Posteriormente, já nos anos vinte, e também numa linguagem naturalista, fixa em pintura alguns desses instantâneos da guerra.

maneira linear na sua cosmovisão. Ele experimenta o modernismo em modelos arquétipos, recusando o tempo e recuando no Tempo. Amadeu em Paris era um jovem rural de valores aristocratas que buscava o seu próprio caminho. Tanto o fascinavam as formas de Modigliani e Brancusi e as cores de Leger, Severini, ou de Kandinsky, como os primitivos flamengos e a cromática dos vitrais medievais³. Os anos de Amadeu em Paris são anos de aprendizagem e absorção. As suas paisagens, as suas histórias, as suas figuras remetem para um mundo gracioso, de fantasia, fora do tempo. Afastando-se do realismo e da pintura como imitação, elabora obras que, embora figurativas, são de temática e ressonância onírica. Amadeu recorre a um desenho de traço e formas clássicas, mas que desconcerta o equilíbrio académico, para criar as suas próprias dimensões e proporções.



Figura 1. *Título desconhecido [Clown, Cavallo, Salamandra]*. 1911© CAM/F.C.G.

Na pintura, as formas criam dinamismo e impacto pelas manchas de cor (amarelo, verde, azul e vermelho), numa harmonia rítmica de cores alegres e de movimento. É uma pintura delicada e sofisticada, de poder sugestivo e memória arquétipa, que iconograficamente se distancia das temáticas modernistas. Pela cadência das linhas e das cores, o observador é envolvido na harmonia da música. É uma pintura muito sensorial, de emoções, que se afasta da lógica e da estética de construção cubista e futurista.

³ A força que os vitrais imprimiram em Amadeo é visível na maneira original como ele assimila e concretiza a sua experiência cubista entre 1912 e 1915: excessivo prolongamento das linhas, maior luminosidade e fragmentação das formas, jogo artificial de tons e de sombras. Técnica particularmente conseguida em *Barcos* e *A Menina dos Cravos*.

A aceleração, a estilização e o alongamento das figuras, a sua suavidade e delicadeza, associadas a movimentos e ritmos harmónicos e a um brilho intenso, produzem pinturas de grande beleza dominadas pelos jogos de cores e cadências. Sem romper com os modelos e a estética clássica, Amadeo cria um equilíbrio e uma harmonia, que não sendo ainda dissonante, os subverte.”Amplia a verdade pela sobreexcitação de intencionalidades”, eis como Jerome Doucet o caracteriza em 1912 na introdução aos Dessins (*XX DESSINS*,1983:s/p.).



Figura 2. *La Tourmente*. Desenho original para o Álbum *XX Dessins*.1912 © CAM/F.C.G.

As suas primeiras obras, os *XX Dessins*, diretamente inspiradas no álbum de Kandinsky, *Klänge-Sonoridades*⁴, desafiam logo o academismo. Nesse mesmo período, ilumina e transcreve um conto de Flaubert, *La vie de S. Julien l'Hospitalier*, num álbum à maneira dos ricos códices iluminados do início do renascimento⁵. O imaginário dos temas, o desenho e a cadência rítmica resultante, substanciam o diálogo que a literatura, a pintura, a escultura, a música e até o bailado mantêm neste princípio do século XX.

Neste mundo de descoberta e afirmação, o jovem Amadeu, que trabalhava com originalidade e sem

⁴ Os poemas, os desenhos e as gravuras da obra gráfica *Klänge* foram criados por Kandinsky entre os anos de 1908 e 1912, ano da publicação do Álbum em Munique.

⁵ *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier, de Flaubert, illustration de Amadeo Souza Cardoso*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2006. Edição de Maria Filomena Molder.

provocação as formas e as cores, é reconhecido não só em Paris, mas também em Berlim, Hamburgo, Londres, Nova Iorque e Chicago.

1913 é o ano da consagração do pintor Amadeu nos Estados Unidos e na Alemanha, é um ano de vitalidade explosiva em Paris, com a estreia de *A Sagração da Primavera* de Stravinsky, pelo Ballet Russo, *Les peintres cubistes* e *Alcools*, de Apollinaire.

Ao longo de todo o século XX, o nome de Amadeu ficará referido no modernismo europeu por estas obras de juventude⁶. O peso da guerra afastou-o física e culturalmente dos centros de divulgação. A sua obra de maturidade acabou por não deixar discípulos, nem fazer escola, nem em Portugal, nem no estrangeiro. Estas suas pinturas profundamente inovadoras e originais, quase desconhecidas, mesmo dos portugueses, até aos anos 80, permaneceram marginais ao movimento modernista europeu e português.

2. Portugal, isolamento e maturidade artística

Com o regresso a Portugal em 1914, Amadeu isola-se em Manhufe. Isolar não significa não ter correspondência, não receber jornais, não se manter informado. Significa ter de novo uma vivência não urbana, com ritmos naturais e formas de vida ancestral, ser testemunho da vida de uma comunidade rural absorta pela sobrevivência que o ritmo da natureza impõe. Este retorno acelera um processo de tensão, confronto e interiorização criativa. A sua vivência passa a ser a base que dá expressividade à sua criação pictórica.



Figura 3. *Força Amor Raiva*. 1913© CAM/F.C.G.

⁶ O crítico de arte americano Arthur Jerome Eddy no seu livro *Cubists and Post-Impressionism* reproduz quatro obras de Amadeu, considerando a sua pintura: « interessantes nas linhas e vibrantes nas cores ». Cf. *Cubists and Post-Impressionism*. Chicago, 1919, pg. 85 e 199.

A aguarela *Mulher Decepada* (1914) revela a intuição de uma mudança trágica que afetará toda a Europa. Embora integrada num conjunto humorístico de desenhos sobre amores frustrados, esta obra tem uma legenda inequívoca: *Brisement de la grâce croisée de violence nouvelle* (quebra da graça, marcada pela cruz de uma violência nova). Em relação às aguarelas da mesma série, *Amores Frustrados*, este desenho centra-se numa única figura feminina. É uma mulher jovem, com a aparência de uma boneca popular, decepada e atravessada no ventre por uma espingarda.



Figura 4. *Mulher Decepada* *brisement de la grace croisée de la violence nouvelle*. 1914© CAM/F.C.G.

O plano horizontal é reforçado pela cabeça pendente e pela mão direita que resiste. Na vertical, a blusa branca e o avental da saia definem a cruz formada com a linha horizontal. Esta grande cruz vem juntar-se às cruces mais pequenas e às gotas de sangue: consequência de violência, e aumentam a sensação de sofrimento e morte. As consequências da violência são ainda transmitidas pela destruição do ventre, símbolo da fertilidade. Toda a alegria da vida, comunicada pelas cores claras e fortes das vestes, é invadida pelas manchas pretas do fundo. O texto que acompanha a imagem não deixa margem para equívocos: a graça foi quebrada.

A partir de 1914 -15, os rostos e as máscaras rasgadas tornam-se uma obsessão para Amadeo. Olhos muito abertos e assustados que nos penetram e que penetram para além das aparências. Cabeças solitárias e sofridas, com marcas de violência e vencidas.



Figura 5. *Tête Ocean*. 1915 © CAM/F.C.G.

Os olhos na obra de Amadeo são uma presença constante, mesmo quando evoluem para janelas e, em obras mais abstratas, como *Zinc* para escondidos círculos sombrios.

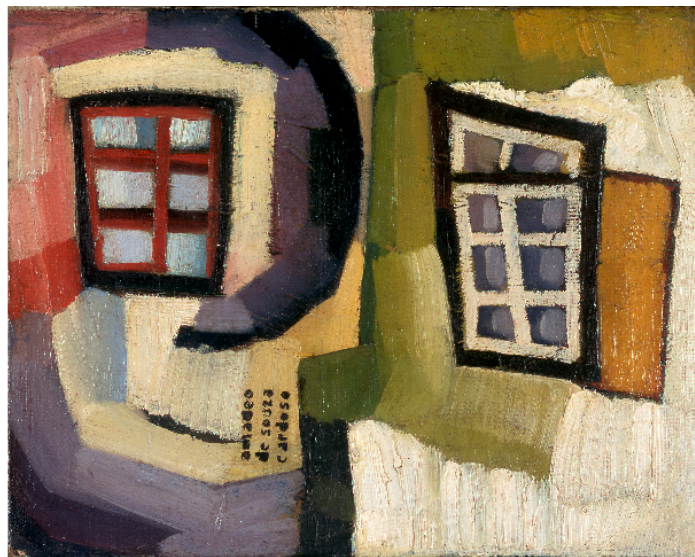


Figura 6. *Título desconhecido [Janelas do Pescador]*. 1915 © CAM/F.C.G.

Quando Amadeo pinta figuras em ligação expressiva com a natureza, formando um todo pictórico denso e com carga dramática de rudeza, essas personagens – a velha, o moleiro, o louco, o pastor, o tocador – são simbólicas. Os seus quadros, imersos e densos, deixam de contar histórias e transmitem diretamente um estado de alma em suspenso. Procuram imortalizar uma ruralidade ancestral, rude, penosa, solitária, pesada e disforme que atinge e contagia. Longe da suavidade e delicadeza

das formas e da alegria das obras de Paris, esta fase, de características expressionistas, corresponde à uma profunda procura interior de Amadeo.

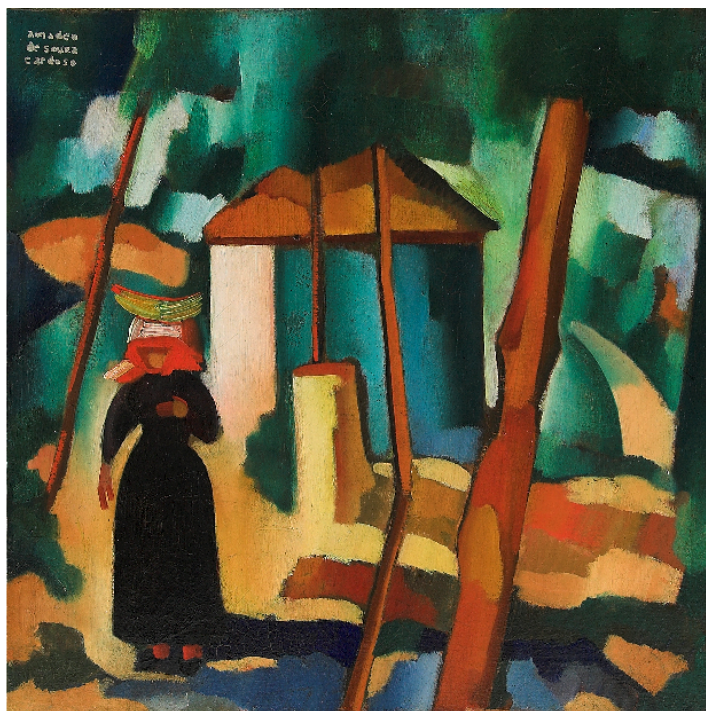


Figura 7. *Paysagem. Figura Negra*. 1914 © CAM/F.C.G.

Entre 1914 e 1916, o artista prepara 111 obras para exposição, em Portugal e nos Estados Unidos. A exposição teve lugar no Porto e em Lisboa e foi tão visitada quanto mal entendida. Do contraste entre o processo de maturação e a frustração da incompreensão artística explode a fase final, de grande maturidade e criatividade original. Os sinais da guerra são presentes e implícitos, pela mudança de paleta de cor e pela ausência dos seus referenciais: vitalidade e confiança, alegria e magia.

Do ponto de vista técnico, não há saltos bruscos na obra de Amadeo, o pintor é versátil e persegue um fio condutor íntimo: captar a «interior expressão das coisas»⁷, por outras palavras, caminhar para o abstracionismo. O ano de 1917 é de uma atividade frenética. Amadeo introduz novos materiais nas suas pinturas (vidro, madeira, ganchos, espelhos, areia, etc.) e as suas obras plásticas tornam-se extremamente complexas na composição. São obras de densidade cromática e tensão de movimento e formas. A fragmentação e a espessura cromática criam uma espessura temática que diferencia estas últimas pinturas de toda a sua iconografia anterior. Estranhamente, estes quadros criados em Manhufe revelam um cosmopolitismo e uma urbanidade que as pinturas de juventude em Paris não tinham.

Nos dois últimos anos da sua vida, o artista contrapõe às formas simples (caraterísticas da sua pintu-

⁷ Título de uma das suas pinturas de 1916.

ra anterior) grandes manchas de cor e de tons. Na procura do abstrato, ele ensaia sobreposição de planos, texturas e fragmentação de formas. Esta técnica de pintar a totalidade do espaço do quadro com tons vai ser usada como processo de criação típico do pintor quanto à sucessão de inúmeros planos e sentido de profundidade, por outras palavras, quanto ao fundo dos seus quadros. Nas múltiplas sobreposições de planos encontra-se uma nova dimensão da pintura de Amadeo. As formas e as cores mantêm-se, mas, no conjunto, encontram-se dependentes umas das outras, assim como da estrutura final da composição. Dito de outra maneira, há dois pilares – o da cor e da forma, e o da conceptualização do espaço. A composição plástica global do quadro torna-se a primeira finalidade. É esta a característica da pintura abstrata de Amadeo em 1917: *uma grande estruturação na organização do espaço e da cor*. Propositadamente, os quadros não têm centro, mas há centralidades, há núcleos organizadores na pintura. Esta desordem e fragmentação da composição é também uma marca implícita da vivência da guerra na pintura de Amadeu.

2.1. ENTRADA: a temática da guerra numa pintura abstrata

Cem anos depois, ao abrirem-se os olhos da memória com as fotografias e as pinturas da primeira guerra, é impossível deixar de sentir o horror daquela violência absurda. Para além da fixação documental do não-esquecimento, qual o sentido e o significado da arte deste tempo de guerra?

A celebração do centenário de 1914-18 tem disponibilizado em linha largas centenas de fotografias e de pinturas sobre facetas do quotidiano da guerra, bem como dos desenhos que ilustraram os principais periódicos internacionais.

Com poucas exceções⁸, e talvez porque tenhamos como memória referencial obras da segunda guerra, achamos que essas imagens representam importantes documentos, mas são recriações à distância, ou de experiência individual. Raramente tocam no âmago, deixam-nos de fora. Possivelmente por duas razões: por um lado, está-se perante um novo tipo de guerra, e por outro, o abstracionismo dá os seus primeiros passos enquanto poética com uma nova linguagem. O conflito de 14-18 transformou-se num massacre massivo e alargado, com submarinos, tanques e nova artilharia, gases, mutilações, e vida escondida na frente das trincheiras; uma guerra mecânica, sem rostos, que alastra a todos os pontos. No campo das artes, estes novos patamares de destruição e de domínio bélico exigem a criação de linguagens plásticas também de maior impacto, com uma iconografia em rutura com a tradicional. Caminho difícil, pois a temática da guerra sempre fora representada através de símbolos e de representações figurativas: o cavalo, a bandeira, o soldado, o herói. Os pintores de vanguarda mais sensíveis a uma estética abstrata - na maior parte dos casos mobilizados ou alistados voluntariamente e por isso diretamente envolvidos no confronto - dificilmente encontram na novíssima língua

⁸ Consideramos como obras excecionais: o quadro *Path of glory*, de Christopher Nevinson, pintor oficial do Reino Unido; *Gassed*, de Sargent Singer; o tríptico *A Guerra*, de Otto Dix; e o fresco da Capela de Sandham, de Stanley Spencer .

gem pitórica a energia e a maturidade capaz de exprimir a dimensão da tragédia. Entre 1914-18, Léger, Malevich, e os futuristas Severini e Boccioni, pela estética das colagens e do estilhaçar da luz, pela fragmentação geométrica das formas e das cores, pelo uso de letras e de números em cifra, são os que melhor ensaiam novos caminhos. As obras destes artistas alusivas à guerra irão influenciar a pintura de Amadeo, em especial *BRUT 300 TSF*.

A pintura de Amadeo de Souza Cardoso de 1917 organiza-se em duas temáticas: a temática musical e a temática da guerra. Elas têm elementos comuns: violas, guitarras, instrumentos musicais. Do ponto de vista iconográfico, o estilhaçar da guerra está explícito nas pinturas sem título [*Zinc*] e [*Brut 300 TSF*] e de uma forma indireta, mas muito mais elaborada na pintura [*Entrada*], todas de 1917. A análise comparativa destas três pinturas, e do estudo preparatório de *Entrada*, permite-nos observar o seguinte: uma sequência do simples para o complexo, quer em termos iconográficos, quer na composição e na técnica; a evolução de Amadeo para o abstracionismo; a força dos seus símbolos, que ganham vida na estreita relação entre eles e os objetos referenciais das obras.

Exemplificando, Amadeo pinta a palavra Zinc ao longo de todo um quadro dentro do quadro, por cima da cabeça do crucificado, um pobre soldado morto na guerra⁹. ZINC simboliza a coroa de espinhos ou o «Ecce homo». O zinco era usado nas armas de artilharia e, por isso o pintor o emprega como metáfora da morte. Posteriormente, na maquete da *Entrada*, ele escreve ZINC no canto inferior esquerdo; admitindo o simbolismo da morte, sentimos que ZINC é o recetáculo das tensões criadas entre os referenciais da maquete. No quadro *ENTRADA*, no mesmo canto inferior esquerdo, esta palavra é substituída pelo LA, seguido do nome do pintor. Sintetizando, na sequência lógica do simbolismo, a nota LA, que tradicionalmente harmoniza, tem a leitura da destruição da harmonia; o nome de Amadeo associado faz dele participante desta desarmonia. Concluindo, os passos construtivos de Amadeo obrigam-nos a um processo mental e emocional que passa da analogia à interiorização. A sua pintura abstrata, quase hermética, tem densidade e tensão, está grávida de todos os referenciais de guerra que ele foi depurando.

O quadro *ZINC* é diferente dos outros quadros de Amadeo, e é o quadro inicial desta séria. Está mais perto do figurativo. Amadeo está a procura da sua própria iconografia bélica e das formas adequadas de composição. A maior profundidade do quadro vem do *olhar-alvo* e *olhar-mira*, que nos penetra mas que também pode ser atingido. Com um fundo de cor homogéneo, e o uso de grandes formas, a composição simula uma colagem feita de quatro elementos: em primeiro plano, do lado direito do quadro, um grande retângulo retrata o crucificado; do lado esquerdo e em segundo plano, uma poderosa máscara de sorriso irónico, com dois enormes olhos-mira; o terceiro núcleo é preenchido por grandes guitarras deitadas em que o braço e a cabeça da guitarra são representados por um denso retângulo negro. Finalmente, no eixo central, na parte inferior, um cromático alvo tenta equilibrar a composição, concentrando o significado num detalhe: pequeno e limitado pelo negro, relembra uma

⁹ Coleção particular do Eng. Idílio Pinho (Porto).

ameaça. Podemos afirmar que nesta procura Amadeo encontra o negro como cor que tudo absorve e tudo pode destruir.

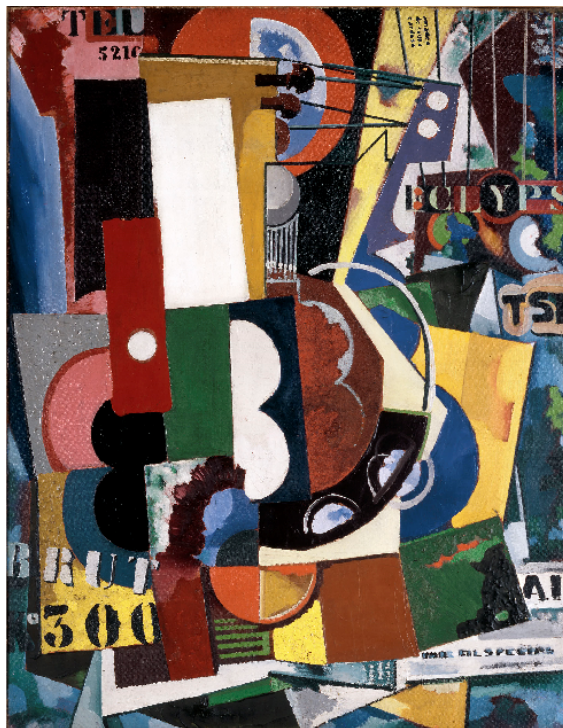


Figura 8. *Título desconhecido [Brut 300 TSF]*. 1917 1917© CAM/F.C.G.

BRUT 300 é o quadro mais explícito sobre o quotidiano da guerra. Ambiente presente numa múltipla fragmentação de objetos: a edição especial de um jornal, o tambor, ampliado até à hipérbole, de uma pistola, o leme e a proa metálica de um navio, a hélice de um avião, um olho aterrorizado, metade olho, metade alvo, um pêndulo prestes a incendiar o centro da composição, grades, fios elétricos, sombras humanas. Letras e números envolvem toda a composição: números de registo, por abstratos que sejam, evocam siglas de máquinas, naturalmente de guerra; TSF, telefonia sem fios e ÉCLYPSE à frente da fuselagem de um avião evocam o progresso, mas também o seu poder destrutivo¹⁰.

Há integração da composição, centralizada, organizada em torno do eixo central. O negro unifica e abraça as partes da composição. No centro, do lado esquerdo, as guitarras de Amadeo ganham forma definitiva. Como noutros quadros seus, por exemplo no *Trou de la serrure*, Amadeo cria profundidade do lado direito, sobrepondo planos e cores. A perceção de espaços leva-nos a um plano último, de abertura, vaporoso e labiríntico. Por aqui procuramos a saída, no entanto avião, um alvo-olho e

¹⁰ No ano de 1916 observou-se um eclipse total. Amadeo neste quadro nomeia-o simbolicamente, exprimindo o alastrar da desordem humana e social às forças cósmicas.

configurações metálicas vêm ao nosso encontro. Está encontrada a iconografia dos últimos quadros. Falta aperfeiçoá-la à sua estética.

Através do ambiente de guerra, Amadeo quer penetrar no interior da guerra e ensaia novos caminhos em termos plásticos e de composição. Comparando *BRUT 300* com a maquete da *Entrada*, observamos que há uma estrutura que se mantém: o conjunto de guitarras.

Também aparecem a referencia a *BRUT 300*, o jornal e as conhecidas configurações metálicas. A novidade consiste na procura da profundidade. O centro da maquete está num plano fundo, onde chegamos afastando os outros elementos e níveis mais superficiais. A composição da maquete apresenta uma estrutura fechada: não há saída por nenhum dos lados, há limitações que nos obrigam a encaminhar para o centro que é um buraco.

Geralmente, na obra de Amadeo, não há quase alterações do estudo preparatório para a obra final. O autor sabe o rumo que vai dar à obra. Os seus estudos preparatórios mostram quão meticoloso e rigoroso ele é. No entanto, a maquete da *Entrada* tem diferenças significativas em relação à obra final, na sua libertação para o desenvolvimento de uma linguagem abstrata.



Figura 9. Título desconhecido [*Entrada*]. 1917© CAM/F.C.G.

Entre as obras abstratas de 1917, *ENTRADA* é uma pintura singular pela temática, pelo cromatismo, pela construção das formas, que levam ao fechamento.

Amadeo inspira-se nas naturezas mortas cubistas¹¹ para criar numa linguagem abstracta uma pintura

¹¹ Cf. A obra de Picasso *Still life with compote and glass*, de 1914, com o recurso a texturas metálicas.

de guerra em que os elementos naturais, a vida, foi vitalmente destruída, mais do que morta, está irreconhecível, ausente. Refletir sobre os efeitos da guerra recorrendo ao género natureza morta no sentido modernista é, como se disse, profundamente original e ambicioso.

A conceptualização temática é feita pela associação de formas e objetos. Há uma predominância de cores escuras, frias, ácidas, embora a paleta de cor corresponda ao Amadeo deste período. Sucessivas formas horizontais dominam o quadro e sugerem o artificial de uma realidade encastrada, onde há poucos elementos de vida: frutas, mas em decomposição, insetos, mas presos ou mortos, um violoncelo que parece a sombra de um enforcado, uma pera com formas de corpo de mulher deitada e ensanguentada. Embora o quadro tenha uma grande unidade, diferenciamos três eixos verticais, em função da incidência da luz. Os frutos estão no eixo central, são todos torcidos, marcados pela podridão, metáfora da destruição e morte, que vem de dentro e os atinge. Os frutos que têm maior incidência da luz são colocados sobre branco, as cores aparentam alegria, mas são enganadoras. As sombras que envolvem os frutos retiram toda a naturalidade da luz. A presença dos fósforos acentua esta artificialidade envolvente. Os insetos estão encarcerados dentro de alguns dos círculos escuros. Tudo aponta para o centro do quadro, até porque as extremidades deste quadrado são compactas e opressivas. O centro corresponde a um grande círculo interior, tapado, no entanto, por um pano amarelo, lembrando uma bandeira esfarrapada. Uma vez que o centro está tapado, o olhar dirige-se para a *ENTRADA*, inscrição com letras pretas sobre o fundo branco, letreiro saliente que nos leva ao buraco escuro e absorvente, ou à mira de uma arma de fogo, ou a um túnel com grades. A sensação de perigo vem da serra vermelha sobre o amarelo forte, pintada em primeiro plano e sobreposta à *ENTRADA*. Uma espessa linha preta e cinzenta horizontal dá corpo a esta serra simbólica. Esta nova técnica de carregar os contornos com pinceladas largas e escuras, misturando tons de cinza, azul e preto, permite ao artista criar a dimensão de uma profundidade interior e sem limites. O túnel - círculo escuro - leva-nos a esse último plano, ameaçador e sem saída. Se associarmos a *ENTRADA*¹² ao periscópio que está por cima, à sombra do enforcado, à lâmpada elétrica, à janela escura, chegamos facilmente à imagem da ratoeira, e à imagem dos insetos presos em armadilhas. É uma linguagem simbólica, aberta a planos de leitura mais ou menos profundos, mais ou menos desconcertantes, mas que afunilam para a angústia e o sentido de perda.

A guitarra do lado esquerdo tem cordas agressivas, como bicos de pássaro, e é da cor do sangue; não toca, não traz harmonia, assim como o círculo amarelo por cima dela não é o sol e não consegue iluminar. Os focos de luz são artificiais e interiores, a luz dos fósforos não aquece, mas incendeia. A nota LA, frequente nas suas obras, está na parte inferior do quadro, ao lado do nome de Amadeo, como se ele quisesse provar que participa da angústia pela harmonia perdida. Um grande silêncio, e a falta de tudo que representava vida para o autor, e para os modernistas, toma posse do quadro. Amadeo continua a recorrer à sua iconografia base, mantendo a sua estética e a sua originalidade técnica. No

¹² O periódico francês *L'illustration* no número especial de 8 de Agosto de 1914 apelava à mobilização geral da França. Na primeira página Georges Scot desenhava um soldado francês a barricar o inimigo. A mensagem da imagem é reforçada pela legenda "Não Entrar". Em 1917 Amadeo sintetiza neste amargo trocadilho a trágica evolução do conflito.

entanto, neste quadro, guitarras, círculos, flores, frutos e insetos provocam um sentimento de ausência. Ausência de movimento, de ritmo, de tempo, de alegria. O efeito de surpresa aumenta, atingenos. O quadro sugere violência, medo, angústia, até morte. Mas, por ser uma pintura abstrata, não é diretamente associável ao conflito mundial. É uma reflexão interior sobre o poder da guerra.

A maquete preparatória do quadro pode esclarecer e permitir interpretações mais específicas ligadas ao conflito. Concretamente, como podemos ligar a maquete da *ENTRADA* à guerra? Pelas associações que as palavras criam: zinc, porque era um metal muito procurado para armas, *La Correspondência*¹³, título de um jornal militar e de um dos primeiros jornais diários informativos espanhóis, com a indicação de uma edição especial, Wotan, nome associado às atividades bélicas e às famosas lâmpadas elétricas recente industrializadas, o carimbo com o nome de Amadeo, várias vezes repetido - cardoso, cardoso, cardoso; as obsessões presentes nas suas obras de 1916 e 1917 – Brut 300, KK, 52. E a palavra destacada, em letras maiúsculas, conservada na pintura – *ENTRADA*, chave da leitura da maquete e do quadro. Numa primeira elaboração, as palavras têm o dom de explicitar, quando o autor as retira é porque ele conseguiu que os elementos estritamente pictóricos assumissem a sua força: cores, formas, texturas, sobreposições de planos e de níveis de profundidade transmitem violência, angústia, medo, insegurança e mesmo morte. Ao libertar-se do concreto, o sentido da obra torna-se mais profundo e universal e cria força empática que nos toca sem intermediário. Uma vez apreendido internamente (fixado) o sentido que ele quer dar à sua obra criativa, liberta-se do supérfluo.



Figura 10. *Estudo preparatório da pintura Entrada*. [1917] © CAM/F.C.G.

¹³ *La Correspondência Militar*, periódico espanhol militar, fundado no século XIX, assume durante a guerra de 1914-18 a defesa da posição germânica.

No centro da maquete um olho num rosto escuro indefinido observa-nos. Ao lado sobrepõe-se uma colagem com um reclame de lâmpada elétrica da marca Wotan – alusão ao deus germânico, guerreiro e rei. À volta do olho sobrepõem-se vários círculos que envolvem todo o espaço do quadro. Linhas quebradas, as célebres configurações metálicas em forma de zig-zag delimitam a composição, orientando-nos levemente para o núcleo central. Há bonecas, ou figuras humanas a brincar com círculos. A cara central que se advinha de perfil na maquete é tapada por uma bandeira amarela, rasgada, na pintura. Existe na maquete uma profusão de olhos e círculos escuros, buracos que atraem o olhar para as profundezas.

No quadro desaparecem as figuras humanas e a sensação de dor torna-se mais abstrata, porém muito mais asfixiante. A vida tem os seus representantes nos insetos e no reino vegetal, a morte marca a pintura e atinge-nos. Aparece um periscópio de um submarino a espreitar. A profundidade não surge da fragmentação e sobreposição das formas, as sobreposições são centros escuros que simulam túneis cavados para profundos e fechados interiores. A profundidade é criada por uma meticulosa mistura de densos azuis, pretos e cinzas, pela plasticidade das texturas e pelas largas pinceladas negras que contornam e sombreiam os elementos iconográficos do quadro.

Conclusão - Entrada: Requiem dos seus símbolos

A inovação, a riqueza e a complexidade destas pinturas revelam a força originária de Amadeo e a angústia criativa no seu processo interior e secreto de procura.

Como se disse, a análise destes quadros permite verificar a dificuldade de pintar a temática da guerra e expressá-la numa linguagem abstrata. Mas a linguagem abstrata em Amadeo tem uma força simbólica que, sem mostrar o horror, nos transmite o absurdo e a fragmentação de um fenómeno contra natura.

Estas obras de Amadeo, em especial a *ENTRADA*, estão ao nível das melhores pinturas de guerra que se criaram entre 1914 e 1918. A *ENTRADA* é um quadro ambicioso, muito elaborado do ponto de vista conceptual e plástico; com uma visão ainda atual e muito própria da guerra.

Passados cem anos da primeira guerra mundial, temos a obrigação de dar a conhecer e explicar o valor da obra de Amadeo no modernismo português e ocidental; e de consciencializar e relançar a sua mensagem de horror à violência. Vinte anos antes de Picasso, Amadeo associa à guerra a destruição da vida, da harmonia, da LUZ. Na perversão da guerra, a luz elétrica como símbolo do modernismo, pode ser convertido em vida artificial, logo não-vida.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1. *Título desconhecido [Clown, Cavalo, Salamandra]*. 1911© CAM/F.C.G.

Figura 2. *La Tourmente*. Desenho original para o Álbum *XX Dessins*.1912 © CAM/F.C.G.

Figura 3. *Força Amor Raiva*. 1913© CAM/F.C.G.

Figura 4. *Mulher Decepada brisement de la grace croisée de la violence nouvelle*.1914© CAM/F.C.G.

Figura 5. *Tête Ocean*. 1915 © CAM/F.C.G.

Figura 6. *Título desconhecido [Janelas do Pescador]*.1915 © CAM/F.C.G.

Figura 7. *Paysagem.Figura Negra*. 1914 © CAM/F.C.G.

Figura 8. *Título desconhecido [Brut 300 TSF]*. 1917 1917© CAM/F.C.G.

Figura 9. *Título desconhecido [Entrada]*. 1917© CAM/F.C.G.

Figura 10. Estudo preparatório da pintura *Entrada*. [1917] © CAM/F.C.G.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de Amadeo de Souza-Cardoso

1.1. Desenhos e Pinturas

Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão/Fundação Calouste Gulbenkian

Título desconhecido [Clown, Cavalo, Salamandra].1911.Desenho. Guache sobre papel. 31 x 23,8 cm. Inv.nº: 77DP345

La Forêt Merveilleuse, Desenho original para o Álbum *XX Dessins*, 1912. Desenho nº2. Tinta da china e guache sobre papel. 33,7 x 26,4 cm. Inv nº: DP 397

La Tourmente. Desenho original para o Álbum *XX Dessins*. 1911. Tinta da china e guache sobre papel. 33,7 x 26,4 cm. Inv nº: 92DP1548

Cristal Partido coração diamante.1913. Desenho. Aguarela sobre papel. 24 x 15,8 cm. Inv. nº: 92DP1109

Força Amor Raiva. 1913. Desenho. Aguarela sobre papel. 33,1 x 23,7 cm. Inv. nº: 77DP328

Mulher Decepada brisement de la grace croisée de la violence nouvelle. 1914. Aguarela sobre papel. 24 x 15,8 cm. Inv. nº: 92DP1109

Paysagem. Figura Negra. 1914. Pintura. Óleo sobre tela. 50 x 50 cm. Inv.nº: 86P23

Tête Ocean. 1915. Desenho. Aguarela sobre papel. 25,4 x 18,8 cm. Inv.nº: 77DP359

Título desconhecido [Janelas do Pescador].1915. Óleo sobre tela. 27,4 x 34,8 cm. Inv.nº: 77P16

Título desconhecido [Brut 300 TSF]. 1917. Pintura. Óleo e areia sobre tela. 66 x 58,6 cm. Inv.n: 77P20

Título desconhecido [Entrada]. 1917. Pintura. Óleo, espelho, madeira e areia sobre tela. 93,5 x 75,5 cm. Inv.nº: 77P9

1.2. Obra Gráfica

DOUCET, Jérôme (pref.) – *XXDESSINS*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1983.

MOLDER, Maria Filomena (ed.) - *La Legende de Saint Julien l'Hospitalier, de Flaubert, illustration de Amadeo Souza Cardoso*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2006.

1.3. Catálogos e Estudos

FRANÇA, José Augusto de - *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand, 1974.

FREITAS, Helena de (coord.). *Amadeo de Sousa Cardoso. Dialogo de vanguardas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Assírio & Alvim, 2006.

FREITAS, Helena de (coord.) ALFARO, Catarina (texto). *Amadeo de Sousa Cardoso. Fotobiografia. Catálogo Raisonné*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Assírio & Alvim, 2007-8, 2 vol.

LEAL, Joana Cunha –“ Uma entrada para Entrada. A historiografia e os territórios da pintura”. *Intervalo*. 2010. Nº. 4, p.138-158.