

RIVISTA DI STUDI PORTOGHESI E BRASILIANI

© Copyright by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

*Direzione*

ETTORE FINAZZI AGRÒ · SILVANO PELOSO

*Redazione*

SIMONE CELANI · LUIGIA DE CRESCENZO · MATTEO REI

*Comitato scientifico*

RAUL ANTELO · CLEONICE BERARDINELLI · ALFREDO BOSI  
HELENA CARVALHÃO BUESCU · FRANCISCO FOOT HARDMAN · JOSÉ LUÍS JOBIM  
PEDRO MEIRA MONTEIRO · HELDER MACEDO · ANTÔNIO CELSO ALVES PEREIRA  
CARLOS REIS · BEATRIZ RESENDE · CLARA CRABBÉ ROCHA · ARNALDO SARAIVA

*Direzione*

ETTORE FINAZZI AGRÒ · SILVANO PELOSO

Facoltà di Lettere e Filosofia  
Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali  
'La Sapienza', Università di Roma  
Piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma

*Segretaria di Redazione*

MARIA CATERINA PINCHERLE

«Rivista di studi portoghesi e brasiliani» is an International Peer Reviewed Journal.  
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A.

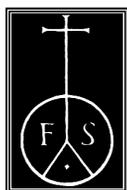
\*

La «Rivista di studi portoghesi e brasiliani» è edita con il patrocinio  
dell'Associazione Italiana di Studi Portoghesi e Brasiliani.

# RIVISTA DI STUDI PORTOGHESI E BRASILIANI

XXI · 2019

© Copyright by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.



PISA · ROMA  
FABRIZIO SERRA EDITORE  
MMXIX

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 28 del 30.12.1999  
Direttore responsabile: ALBERTO PIZZIGATI

\*

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

*Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.*

\*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2019 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.  
*Fabrizio Serra editore* incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,  
*Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,  
*Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

Stampato in Italia · Printed in Italy

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

\*

ISSN PRINT 1129-4205  
E-ISSN 1724-1529

## SOMMARIO

MARIAGRAZIA RUSSO, <i>Il Canzoniere cinquecentesco bilingue castigliano-portoghese di Luís Franco Correa: elementi paratestuali. Sulle tracce di un foglio di guardia</i>	9
BARBARA GORI, <i>Da Utopia a Utopia III: la ricerca del luogo ideale che non c'è</i>	17
MATTEO REI, <i>Tudo se há de concertar: ingredienti mitologici e condimenti esotici nelle Cortes de Jupiter di Gil Vicente</i>	29
MICHELA GRAZIANI, <i>Tribolazioni e consolazioni del popolo d'Israele in testi letterari e teatrali, portoghesi e italiani, di epoca moderna</i>	39
ROBERTO VECCHI, <i>Coração, cabeça e estômago: a novela camiliana ou da biografia como desfiguração</i>	51
SONIA NETTO SALOMÃO, <i>As versões italianas d'O Crime do Padre Amaro: por uma crítica da tradução</i>	59
MARIA TERESA AMADO, ANA RITA RODRIGUES, <i>O abstracionismo em Amadeo de Souza-Cardoso: 100 anos depois</i>	69
ENRICO MARTINES, <i>José Régio e o «preconceito do modernismo»: sétimo capítulo (abortado) de Literatura livresca e literatura viva?</i>	81
CARLA VALERIA DE SOUZA FARIA, <i>Tradução audiovisual em PB e PE: o que estudantes de ple podem aprender ao comparar as duas variedades em um corpus de pequena dimensão</i>	91
Note sugli autori	103

# O ABSTRACIONISMO EM AMADEO DE SOUZA-CARDOSO: 100 ANOS DEPOIS

MARIA TERESA AMADO · ANA RITA RODRIGUES

RESUMO · No centenário da primeira guerra mundial, é vitalizador olhar as pinturas de Amadeo de Souza-Cardoso. Este artigo gostaria de realçar o papel pioneiro do artista na criação do abstracionismo moderno. Recorrendo sobretudo à simbologia musical, Amadeo estrutura a sua obra não figurativa em torno de duas grandes temáticas: a música e a guerra. Saliente-se que, nesse período, as pinturas de temas alusivos aos conflitos militares eram ainda de carácter figurativo. Possivelmente por duas razões: está-se perante um novo tipo de guerra; e o abstracionismo dá os seus primeiros passos, enquanto poética com uma nova linguagem.

PALAVRAS CHAVE: Amadeo de Souza-Cardoso, Arte em Portugal, I Guerra Mundial, Abstracionismo, Música.

ABSTRACT · *The abstractionism of Amadeo de Souza-Cardoso: 100 years on* · On the occasion of the centenary of the Great War, it is inspiring to reappraise the paintings of Amadeo. This article underlines his pioneering role in the development of a contemporary abstract language. Drawing on musical iconography, the artist structures his non-figurative work around two great themes: music and war. During the period, it was still common for painters to employ figurative language in their works on war. A change came about for two possible reasons: a new type of warfare emerged and abstract art as a poetic art form with a new language was just taking shape.

KEYWORDS: Amadeo de Souza-Cardoso, Portuguese Art, Great War, Abstractionism, Music.

## 1. INTRODUÇÃO

Nas celebrações do centenário da primeira guerra mundial, é vitalizador apreciarmos as pinturas de Amadeo de Souza-Cardoso. Em 1918, no momento em que encontra a sua própria linguagem e a exprime com explosão criativa, é apanhado por um dos flagelos da guerra, a gripe espanhola (pneumónica). Amadeo morre a 25 de outubro, a poucos dias do cessar-fogo, com apenas 29 anos. O pintor não participa diretamente nos combates, no entanto, esses tempos de violência ferem a sua sensibilidade e deixam marcas na sua obra.

De férias em Portugal, a eclosão dos confrontos impede-o de regressar a Paris, para onde partira em 1907; viverá o decisivo período de maturidade artística, exilado na sua própria terra, a aldeia natal, Manhufe, no Norte de Portugal. Interrompendo bruscamente o processo de assimilação da linguagem e da estética modernistas, Amadeo volta a estar circunscrito a uma vivência não urbana, com ritmos naturais e formas de vida ancestral; volta a ser testemunho da vida de uma comunidade rural absorpta pela sobrevivência que o ritmo da natureza impõe. O retorno a Portugal acelera um processo de tensão, confronto e interiorização criativa. Um certo isolamento físico e artístico obriga-o a acelerar o seu amadurecimento humano e criativo. Esta sua vivência passa a ser a base que dá expressividade à sua criação pictórica.

Este artigo gostaria de realçar o papel pioneiro de Amadeo na elaboração de uma linguagem abstrata moderna. Recorrendo à iconografia musical (cavaquinhos, violas, guitarras), Amadeo estrutura a sua obra não figurativa em torno de duas grandes temáticas: a música e a guerra, criando assim a sua própria simbologia.<sup>1</sup> Numa primeira parte, veremos como

amado.teresa@gmail.com, CHAIA/CEHR - Universidade de Évora; anaritarodrigues\_8@hotmail.com, CHAIA - Universidade de Évora.

<sup>1</sup> Agradecemos reconhecidas ao Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão/Fundação Calouste Gulbenkian, a autorização graciosa da reprodução das pinturas de Amadeo de Souza-Cardoso.

Amadeo usa uma linguagem de cores e de formas, e como a vai depurando, num processo de intuição da sonoridade da cor e das formas, enquanto via de libertação do exterior e caminho de penetração para o interior. Finalmente, na pintura de guerra, analisaremos como os instrumentos musicais, profanados e trespassados, se transmutam em símbolos de desarmonia, morte e aniquilamento.

## 2. A VITALIDADE DA MÚSICA

A procura da musicalidade, dos sons, do ritmo das formas, da vibração das cores está presente desde os tempos de absorção e de aprendizagem que Amadeo passou em Paris. 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 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 sobre excitação de intencionalidades» eis como Jérôme Doucet o caracteriza em 1911 na introdução aos *xx Dessins* (*xx Dessins*, 1983, s/p.).

As suas primeiras obras, os *xx Dessins*, diretamente inspiradas no álbum de Kandinsky, *Klänge - Sonoridades*,<sup>1</sup> rompem com o estilo académico em pintura. 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.

Se a musicalidade e o ritmo são uma constante na obra do Amadeo, só a partir de 1915 os instrumentos musicais se tornam uma presença dominante nos seus quadros. Esta data coincide com o seu refúgio forçado em Portugal. Este artigo analisará uma seleção de pinturas deste período, obras que consideramos serem a chave da sua evolução no caminho da pintura abstrata. Seleccionámos um conjunto de cerca de dez obras de Amadeo, seleção que evidencia os passos deste caminho.

Como Bela Bartok, Stravinsky e outros artistas da sua geração, Amadeo faz recolha de canções, sabemo-lo da sua correspondência. O pintor recria nas suas telas o espírito da arte popular e dos seus artistas. O que Amadeo tenta captar é a transmissão simultânea de uma vivência e de uma memória cultural que ultrapassa a própria música. Surgem assim, entre 1915 e 1916, óleos, aguarelas, desenhos que se concentram no instrumento musical: mostram guitarras, violinos, cavaquinhos. Partindo da observação do objeto, Amadeo concentra a sua representação apenas nos elementos significativos da sua procura: cordas, cravelhas, punhos. E, na sua procura, seleciona um mínimo de elementos que retoma com infindas variações. Variações de cor e forma que são o processo de aprofundamento conceptual e que o levam a definir a sua família de símbolos dentro de uma linguagem formal própria. Ele usa esta sua linguagem formal para 'tocar' o que Kandinsky chama 'o instrumento de mil cordas': «A cor é um meio para exercer uma influência direta sobre a alma. A cor é a tecla; o olho o martelo. A alma, o instrumento das mil cordas. O artista é a mão que, ao tocar nesta e naquela tecla, obtém da alma a vibração justa. A harmonia das cores baseia-se exclusivamente no princípio do contacto eficaz. A alma humana tocada no seu ponto mais sensível responde. A este fundamento chamaremos o princípio da Necessidade Interior» (Kandinsky, 2013, p. 21).

Há um paralelismo que se pode fazer entre a evolução da música e da pintura neste princípio do século xx: a rutura com a tonalidade e o academismo e a procura da pureza da musicalidade e da abstração como formas de expressão do sentir mais íntimo, como necessidade fundamental.

*Vida dos instrumentos* é o título de, pelo menos, três quadros conhecidos de Amadeo. No primeiro, de 1915, existem duas figuras humanas que tocam dois instrumentos de cor-

<sup>1</sup> 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 *xx Dessins*, de Amadeo em Munique.

das.<sup>1</sup> De cores sombrias entrecortadas por linhas escuras, a composição centra-se nas personagens, a guitarra e o violino ficam subordinados. As expressões dos rostos e a forma como os corpos envolvem os instrumentos transmitem a procura da ancestralidade em Amadeo. As mãos, de uma beleza e uma perfeição clássica, testemunha dos estudos de desenho do artista. Elas orientam, direcionam a leitura para o sentir da vibração, para a importância sensorial do ato de tocar, ressonância da música no agora.

Nos desenhos e nas pinturas ulteriores, o espaço temático é ocupado por instrumentos musicais. As figuras humanas desaparecem, concentra-se a sensibilidade no mundo do som e da música. A sua pintura caminha num processo de libertação do figurativo.

Em 1916 Amadeo desenha e pinta, em óleos e aguarelas, várias composições com guitarras. Destaca-se um pequeno desenho em grafite, guache e aguarela, sem título (FIGURA 1). É uma composição simples de guitarras, composta de dois núcleos: a palavra MIL e as cordas das guitarras. As formas são depuradas e de cores irradiantes, as guitarras são quadriláteros de estabilidade, em que os círculos evocam profundidade. O grau de abstração desta pequena aguarela é o prenúncio de uma nova etapa. A imagem visual agrega a imagem sonora e sugere, pelas cores e formas, lembranças arquétipais, concentradas no centro azul, do primeiro plano. Este está em ressonância com o grande círculo azul do canto superior direito, que sugere vibração concêntrica, complementada pela forte pincelada vermelha, que induz abertura infinita. Com a palavra MIL, a pintura é o anagrama da pureza da emoção poética de uma alma sensível e desperta.

Não há saltos bruscos na obra de Amadeo, o pintor é versátil e persegue um fio condutor íntimo. Como ele mesmo afirma, pretende captar a «interior expressão das coisas».<sup>2</sup>

Entre 1915 e 1916 Amadeo pinta dois óleos de grandes dimensões em que ensaia as linhas mestras dos quadros que formam o objeto da presente análise. No quadro com o nome *Par Ímpar 1 2 1*,<sup>3</sup> surge, como eixo central, uma estrutura metálica em zig-zag que interceta três pontos vitais da figura humana (mão, coração, ouvido) e separa verticalmente a parte esquerda da parte direita, como se de um díptico se tratasse. O grafismo de 1 2 1 do título dado pelo autor indica a força organizadora da configuração metálica em três partes – longa, curta, muito longa. O braço mecânico articulado parece ter a finalidade de perfurar o superficial para chegar a um interior que Amadeo ainda procura.

*Arabesco dinâmico = REAL ocre rouge café Rouge, Zig zag, cantante, couraceiro, bandolim, Vibrações metálicas, (Esplendor mecano -geométrico)*<sup>4</sup> é o título de uma pintura de 1916, que pode

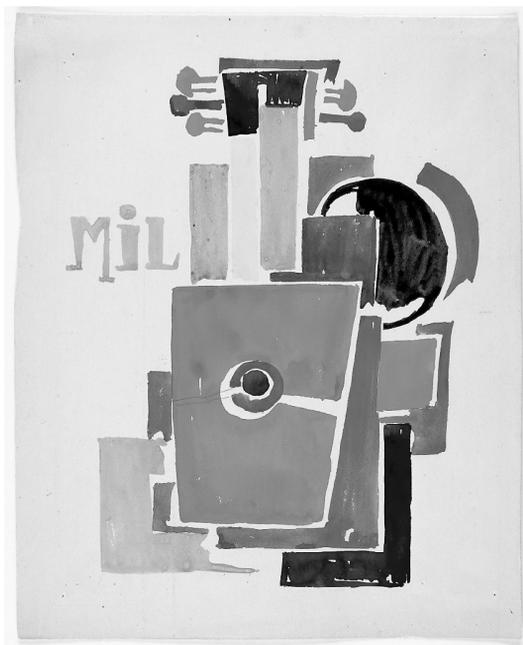


FIGURA 1. Sem título [MIL]. 1916. @ CAM/FCG.

<sup>1</sup> Título Desconhecido, 1915. Óleo sobre tela. 100x60cm. Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso. Referido como *Vida dos Instrumentos* (AMADEO DE SOUZA CARDOSO 1998, p. 51).

<sup>2</sup> Título de uma das suas pinturas de 1915.

<sup>3</sup> Óleo sobre tela, 100x 70 cm, Coleção Particular (Lisboa).

<sup>4</sup> Óleo sobre tela, 100x 60 cm, Coleção Particular (Porto).

ser facilmente ligada à anterior. Pelo título somos introduzidos no labirinto do quadro. A palavra arabesco designa formas geométricas evoluindo para formas orgânicas que, na arte islâmica, podem ser uma via da procura do infinito. Este longo título associa o dinamismo a esta via de procura do centro interior. O movimento das configurações vermelhas em zig zag acelera a sugestão de vibrações metálicas. *Real* é o processo de procura, penetrando o superficial. A figura humana surge neste quadro despersonalizada, um esboço de um robot, em que duas campainhas são olhos que choram e os ferrinhos marca a cara. O corpo e os braços estão na posição de um violinista, mas, no lugar do violino há um vazio ou uma indefinição, o que permite pensar na procura de um caminho, da necessidade interior. Esta pintura assenta ainda a sua composição num eixo de simetria, vertical e horizontal. A parte superior do quadro é a mais elaborada e rica de significados; é aqui que Amadeo ensaia diversos níveis de profundidade. A parte inferior tem formas mais indefinidas. Cordas, molas, configurações metálicas, tubos, sinos são formas que ganham um estatuto especial, de vida e autonomia nas composições de Amadeo.

No mesmo ano, o artista pinta dois óleos que intitula *Vida dos Instrumentos* (Amadeo, 2008, pp. 348, 352). A simbologia das Mil cordas está presente nesta tela, tal como nos outros quadros aqui apresentados. Observa-se uma grande semelhança nas formas e no alinhamento espacial entre o óleo da FIGURA 2 e a aguarela anteriormente analisada. Mas, integrando o instrumento numa composição, associamo-lo a uma nova dimensão, a um espaço com vários planos e profundidade. No entanto, a ilusão de tridimensionalidade é desconfigurada. Os objetos são mais instáveis e sem base de sustentação. A base do quadro é constituída por um conjunto de formas difusas e tons fluidos.

A partir de um eixo de simetria, Amadeo desloca o centro de gravidade do quadro para direita e para cima. As guitarras têm uma base mais estreita e, por isso, embora as cores contribuam para uma sensação de expansão, inspiram instabilidade. O contraponto está no círculo azul e violeta, que absorve luz, som ou talvez tempo. Também, do lado esquerdo e destacado, está o elemento dinâmico da pintura, elemento que é, aliás, um leitmotiv dos seus quadros: o zig-zag, ou o braço mecânico que comanda os instrumentos, já referido nos exemplos anteriores.

A sua verticalidade metálica é reforçada pela cor branca envolvente, estática. A extremidade do braço, uma mão mecânica ou um espelho, é direcionada para fora, absorve do exterior e comanda o núcleo de direita; interceta vários planos, criando extensão e profundidade.

Neste quadro Amadeo contrapõe às formas simples (caraterísticas da aguarela analisada na FIGURA 1) 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 paletas de tons vai ser usada posteriormente, em 1917, como processo de criação típico de Amadeo. É pelo preenchimento da totalidade do espaço que Amadeo pinta o fundo dos seus quadros; cria a ilusão de uma sucessão de inúmeros planos e do sentido de profundidade.

*Trou de la Serrure PARTO DA VIOLA Bon ménage Fraise avant garde* é o nome dado por Amadeo ao óleo da FIGURA 3 no catálogo da Exposição realizada no Porto e em Lisboa, em 1916.

*Trou de la Serrure* insere-se num conjunto de 5 telas, todas de 1916, de intensas e humorísticas sugestões, sinestésias; são pinturas aparentemente leves, brincalhonas, alegres e otimistas. *Viola e Morango*,<sup>1</sup> *Violino e Cereja*<sup>2</sup> podem ser considerados dois pequenos estudos do óleo *Luxúria do Violino*, IMAN, *Oscilação Vermelha Cá dentro e ao ar livre*.<sup>3</sup> São obras que transmitem a sugestão de sensações – som, cor, paladar, sensualidade – atraídas para o interior, pelo IMAN. Esta última pintura aproxima-se plástica e iconologicamente de *Trou de la*

<sup>1</sup> Óleo em cartão de 16,5 x 12 cm Coleção Particular (Porto).

<sup>2</sup> Óleo em cartão, Coleção Particular, atualmente desaparecido.

<sup>3</sup> Óleo sobre tela de 50 x 40 cm Coleção Particular (Lisboa).

*Serrure*. Quanto à tela *Pato Violino Inseto*,<sup>1</sup> ela ‘grita’ dissonantes e vibrações em contraponto com a musicalidade do violino.

Aparentemente *Trou de la serrure* PARTO DA VIOLA *Bon ménage Fraise avant garde* é uma obra que comunica alegria e despreocupação no seu movimento: através de simples sinestias cromáticas e sonoras a boa convivência chega-nos de dentro para fora, e talvez também em via contrária. A profusão do título e a tendência para o vanguardismo do autor prepara-nos para a abundância de sequências e de planos, que é uma característica desta grande composição. Pela força das palavras, ‘*trou de la serrure*’, obriga à orientação - O Buraco da Fechadura. Numa composição tão vasta e variada, focaliza-se o olhar e descobre-se o círculo de cor clara, quase branca, com um ponto escuro no centro, um olho no coração de um violino amarelo, instrumento que quer expandir-se, mas está limitado: pela grande espessura das linhas curvas vermelhas e pela abertura da caixa da viola, que permite ver o frio azul interior.

Neste contexto, o orifício central destaca-se. Num plano bem mais profundo, mais indefinido, mas em ressonância, ele espreita e encontra o olho interior, uma metáfora do buraco da fechadura. Há movimento, indicado pelas três linhas horizontais, cordas que intercetam este plano mais profundo.

Neste processo de espreitar, depara-se com três instrumentos fragmentados, em que um dos instrumentos sugere o algarismo três. Letras que formam a palavra SOL, um T e um R, talvez da palavra ‘*trou*’ assim como fragmentos de instrumentos mais pequenos justapõem-se sobre os tons, de predominância azul, de fundo. Toda a composição dirige-se para ‘o buraco da fechadura’, que dinamiza o lado direito do quadro. Em contraponto, o lado esquerdo é estático e acentua propositadamente a bidimensionalidade pictórica e a escuta interior: é um puzzle de pequenos quadros (polarizados em redor dos chamados ouvidos do violino, ou abertura acústicas), que remetem para objetos da cultura popular, e sugerem sensações auditivas, tácteis, de olfato e paladar. Destaca-se o vermelho de um maduro e delicioso morango em relevo. A alegria e a singeleza destes pequenos quadros (em que alguns elementos também surgem pintados nos óleos da temática *Canção Popular*<sup>2</sup> é associada à música popular com a sua estrutura linear e melodia única. *Trou de la Serrure* aponta para uma composição musical elaborada e complexa, orquestral, tendo o violino em destaque.



FIGURA 2. *Vida dos Instrumentos*. 1916. © CAM/F.C.G.

<sup>1</sup> Óleo sobre tela de 50 x 40 cm Coleção Particular (Cascais).

<sup>2</sup> Dentro do conjunto *Canção Popular* são conhecidas quatro telas. A primeira, sem título, datada de 1915-16, é uma composição muito simples: a figura da boneca ocupa quase todo o espaço pictórico. As outras são de 1916, *Canção Popular*, *Canção Popular e o Pássaro do Brasil*, e *Canção Popular a Russa e o Figaro*. Estas três pinturas já integram nas suas composições as características ‘janelas/olhos’ de Amadeu, revelando uma progressiva complexidade quanto à sua elaboração plástica.



FIGURA 3. *Trou de la serrure* PARTO DA VIOLA *Bon ménage Fraise avant garde*. 1917. © CAM/F.C.G.

Há um eixo branco e preto, cores estáticas segundo Kandinsky, uma parede que acentua a diferença entre o mundo exterior e o mundo interior mais abstrato. Aqui podem existir objetos carregados de simbolismo para a alma, assimilados e representados figurativamente no puzzle do lado esquerdo. Finalmente, junto aos ouvidos do violino e aos símbolos musicais do lado esquerdo também se encontram cordas ou pautas de música e um ‘pequeno olho’, uma deixa de Amadeo para o observador iniciar o caminho inverso, em que o ver e o ouvir se entrelaçam.

Comparando *Trou de la Serrure* com as pinturas integradas no conjunto *Canção Popular* acima referido, percebe-se a essencial inovação deste quadro. Naquelas obras, a temática musical tem um caráter sensorial. Amadeo agrega aos instrumentos musicais a representação de frutos, bonecas, objetos populares, etc., a força imagética da sobreposição de fragmentos concretos do quotidiano abafa a sugestão de musicalidade. Em *Trou de la Serrure*, a propositada bidimensionalidade desses elementos faz a ligação entre o plano sensorial e a busca da ‘emoção pura’, segundo as palavras do próprio Amadeo: «A Arte tal como a sinto é um produto emotivo da natureza. A natureza fonte de vida, de sensibilidade, de cor, de profundidade, de acção mental, de poder emotivo, etc.» (Pamplona, 1983, p. 37).

Neste sentido, analisaremos o quadro de *título desconhecido*, de 1917. Observando a presença de múltiplos instrumentos musicais, e a abundância de instrumentos de percussão, analisando a complexidade da composição e não esquecendo o pano de fundo dos movimentos artísticos da época, ousamos associar as duas artes numa sugestão de título, usando uma metáfora querida a esta geração: ‘o atelier de pintura de Gershwin’.

Trata-se de um espaço físico absorvido pelo ofício do pintor: tintas, mãos, quadros e telas, madeiras, fósforos. É uma composição densa, com múltiplas sobreposições de planos, com formas fragmentadas de objetos/elementos e com textura metálica de configurações que funcionam como principais agentes dinamizadores.

Trata-se de um espaço físico absorvido pelo ofício do pintor: tintas, mãos, quadros e telas, madeiras, fósforos. É uma composição densa, com múltiplas sobreposições de planos, com formas fragmentadas de objetos/elementos e com textura metálica de configurações que funcionam como principais agentes dinamizadores.

As formas evocam instrumentos musicais. No centro está uma guitarra. Nas múltiplas sobreposições de planos encontra-se uma nova dimensão da pintura de Amadeo. As formas e as cores são familiares, mas no conjunto, encontram-se dependentes umas das outras, assim como da estrutura final da composição. Dito de outra maneira, há dois pilares – o pilar da cor e o da forma; e o da conceptualização do espaço. A composição global do quadro torna-se a primeira finalidade. É esta a característica da pintura de Amadeo em 1917: uma grande estruturação na organização do espaço e da cor. Propositadamente, o quadro não tem centro, mas há centralidades, há núcleos organizadores na pintura, à volta de guitarras.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> «A composição grande pode ser formada por composições menores, completas em si mesmas, ainda que exteriormente possam parecer opostas, mas, mesmo através desta sua oposição, concorrem para o conjunto da grande composição, de que fazem parte integrante. Deste modo, os vários objetos de um quadro (reais, parcial ou total-

Na verticalidade, do lado esquerdo do observador, destacam-se dois planos de guitarras, de grande dimensão, possíveis violoncelos. Do lado direito, de evidente menor dimensão, reconhecem-se as guitarras de Amadeo. Pelas cores quentes sobre um quadro preto, pelo olho azul hexagonal, este núcleo deslocado para a direita ganha em profundidade. Mas no centro do quadro há uma abertura luminosa que equilibra as partes, intencionalmente deslocadas pelo artista (o 'coração' da guitarra).

Na horizontalidade, há estabilidade na parte superior do quadro. O canto superior direito transmite leveza pelas suas cores claras, que continuam, em movimento de translação, para o centro e para baixo.

As configurações metálicas percorrem o quadro e sugerem um espaço delimitado por elas. Há dinamismo e associação de variados sons metálicos. No canto superior esquerdo, uma alavanca parece sustentar todo este movimento rompante.

A fonte dos sons parece ser o quadrado branco superior direito, com agentes sonoros metálicos, com diapasão e a nota musical LA, tudo ampliado por uma caixa-de-ressonância. Tubos verdes, em forma de diapasão, ligam e trazem para o primeiro plano os instrumentos musicais; concedem-lhes ação, logo vida.

É conhecida a importância dos 'olhos' na pintura de Amadeo. Os 'olhos' do quadro são pontos vitais de concentração, eles atraem o olhar, interpelam e intimam o observador, coagem a direção do seu olhar.<sup>1</sup>

Um 'braço' mecânico surpreende por dominar e trespassar o amarelo. Ele evoca o braço do pintor, a ferir o belo superficial, em busca de um interior oculto. Uma outra mão, mecânica também, evoca a paleta do pintor ou a palheta do guitarrista, até uma caixa de fósforos.<sup>2</sup> Seja como for, o movimento é o mesmo, ardente, para o interior; a cor vermelha, misturada com tonalidades metálicas, agride o exterior. E o som é de percussão - ou por trespassar, ou por tamborinar numa caixa acústica.

Este *atelier de pintura* está repleto de telas em processo de experimentação e criação, de cores, formas, fragmentos e texturas diferentes. Contrasta com a organização dos três núcleos centrais das guitarras e dos três 'olhos' estruturantes. Sequências de números e de letras enquadram a composição. Esta organização espacial, por um lado coesa e por outro, fortuita e de sugestão, assemelha-se à improvisação e à liberdade sonora e criativa da mú-

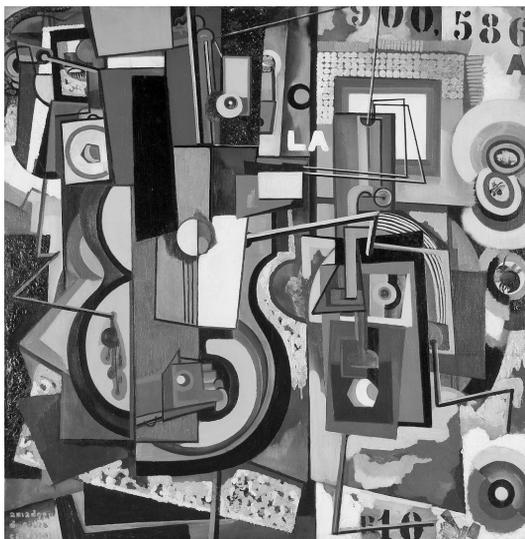


FIGURA 4. Título Desconhecido 1917. © CAM/EC.G.

mente abstratos) encontram-se dependentes de uma grande forma única. A transformação profunda que recebem submete-os a esta forma; eles serão esta forma. A ressonância de uma forma isolada enfraquece. Ela é apenas um dos elementos constitutivos da grande composição formal» (KANDINSKY 2013, p. 60).

<sup>1</sup> «No caso de um indivíduo altamente evoluído, o acesso à alma e de tal modo direto, a alma é tão aberta a todas as sensações, que qualquer excitação faz reagir instantaneamente o olho – reação que lembra o eco ou a ressonância de um instrumento de música cujas cordas estimuladas pelo som de um outro instrumento vibrem em uníssono. Homens com uma sensibilidade assim apurada são como bons violinos com muito uso, que ao mais pequeno toque vibra intensamente» (KANDINSKY 2013, p. 59).

<sup>2</sup> Há fósforos colados no canto inferior direito, sobre um pequeno pedaço de madeira e pintados de branco sujo, quase imperceptíveis – aliás, na mesma posição dos incendiários fósforos do quadro *Entrada*.

sica do seu tempo. Embora haja óbvia presença de guitarras, como o instrumento musical visualmente dominante, é o som da percussão que inunda o quadro. Não só dos ferrinhos como das trombetas - para Kandinsky o amarelo evoca justamente aquele som.

Do lado direito do quadro há três insetos encarcerados, talvez conservados dentro do metal. Transmitem vibração, dissonância, mas também o pulsar da vida primordial. Esta vibração irradiada do quadro não é só dissonância, mas também contraponto. Amadeo ensaia na pintura a associação de tons musicais e de tons coloridos, tal como Kandinsky afirma a propósito de experiências musicais de Scriabin.<sup>1</sup>

A profundidade deste quadro vai nascendo da sobreposição. O observador encontra sempre mais profundidades interiores. Nas camadas primordiais, as cores evocam o elemento ar, vaporoso. Neste caso, a profundidade é plasticamente e psicologicamente libertadora. As camadas e as sobreposições pictóricas de Amadeu criam no espaço uma ressonância de duração libertadora. Mais uma vez, associamos a procura de Amadeo às experiências musicais de vanguarda; o jazz ou a música sinfónica moderna tem a reputação de procurar esta ressonância libertadora no tempo.

A inovação, a riqueza e a complexidade desta pintura revelam a força originária de Amadeo e a angústia criativa no seu processo interior e secreto de procura. Como Amadeo afirma «não se faz uma obra de arte sem uma grande emoção» (Pamplona1983, p. 57).

### 3. O INTERIOR DA GUERRA

A temática militar é praticamente ignorada pelos artistas portugueses durante o conflito de 1914-18, com exceção de Amadeo e de Adriano Sousa Lopes. Os dois pintores são personalidades muito distintas, com atitudes e percursos de vida, caminhos interiores e sensibilidades quase opostas. Em Adriano, pintor oficial do governo português, que integrou o Corpo Expedicionário na Frente da Flandres, o horror à violência e o sentido de absurdo de um fenómeno contranatura é expresso numa linguagem figurativa e naturalista, recorrendo a um desenho de traço firme e incisivo.

Amadeu é uma sensibilidade ferida pela guerra. Exprime na pintura a profundeza das atrocidades interiores. Em *Entrada* parece atingir o amago da densidade destrutiva da guerra. Consideramos que os quadros de guerra em Amadeo são um marco na história do abstracionismo europeu. Em 1918, ainda era comum os pintores recorrerem à linguagem figurativa nas obras alusivas aos conflitos militares. Possivelmente por duas razões: por um lado, está-se perante um novo tipo de guerra, de uma violência massiva e capacidade destrutiva até agora inimagináveis. Por outro, o abstracionismo dá os seus primeiros passos, enquanto poética com uma nova linguagem.

Do ponto de vista iconográfico, o estilhaçar da guerra está explícito nas pinturas de Amadeo de 1917: *Zinc, Brut 300 TSF*, e de uma forma indireta, mas muito mais elaborada na pintura *Entrada*.<sup>2</sup> 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. *Entrada* é uma obra ambiciosa e profundamente original, estética, concetual e plasticamente: este quadro é singular pela temática, pelo cromatismo, pela construção das formas, que levam ao fechamento.

<sup>1</sup> «estabeleceu um método especial que permite copiar a musica a partir das cores da natureza, ver os sons nas cores e escutá-las musicalmente. (...) Scriabine, por seu lado, compôs de uma forma totalmente empírica, um quadro paralelo de tons musicais e de tons coloridos.(...) Scriabine aplicou o seu princípio no *Prometheus*» (KANDINSKY 2013, p. 60).

<sup>2</sup> Pinturas com título desconhecido, que, no entanto, nas fichas de identificação dos catálogos da Fundação Gulbenkian, são referenciadas, entre parenteses, com palavras retiradas dos quadros, elementos de identificação que assumimos neste artigo.

Amadeo inspira-se em instrumentos musicais (guitarra) e nas naturezas mortas cubistas<sup>1</sup> para criar, numa linguagem abstrata, uma pintura de guerra em que os elementos naturais são vitalmente destruídos. Não há tanto a presença da morte que nos choca, mais do que a morte, é a vida que 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 abstratas e de elementos concretos. Há uma predominância de cores escuras, frias, ácidas. A paleta de cor corresponde 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<sup>2</sup> ao periscópio que está por cima, à sombra do enforcado, à lâmpada elétrica, à janela escura, chegamos



FIGURA 5. Título desconhecido [ENTRADA]. 1917. © CAM/F.C.G.

<sup>1</sup> Cf. Picasso *Still life with compote and glass*, de 1914, em que utiliza texturas metálicas.

<sup>2</sup> 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 com este amargo trocadilho sintetiza a trágica evolução do conflito. Disponível em: < <http://illustration1914.com/turnjs4/samples/magazine/index.php?bloc=14/08-08-14#page/1> >. [Consultado em 19 junho 2017].

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 entanto, neste quadro, guitarras, círculos, flores, frutos e insetos são a desconstrução do figurativo e provocam um sentimento de ausência. Ausência de sensibilidade, logo de movimento, de ritmo, de tempo, de alegria. O efeito de surpresa aumenta, atinge-nos. O quadro sugere violência, medo, angústia, até morte. Pela reconfiguração simbólica e a recomposição plástica a qual ele foi submetido, o quadro ganha em abstração. 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 de 1914-18? Pelas associações que as palavras criam: *Zinc*, porque era um metal muito procurado para armas; *La Correspondência*,<sup>1</sup> 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 Amadeo as retira é porque 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.

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 adivinha 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.

<sup>1</sup> *La Correspondência Militar*, periódico espanhol militar, fundado no século XIX, assume durante a guerra de 1914-18 a defesa da posição germânica.

## 4. CONCLUSÃO

Concluindo, as obras de temática musical que analisamos escapam ao figurativo. A sugestão de música, e de sonoridades modernas, vem da vibração das cores, associada a linhas e texturas que criam a fragmentação de formas, em movimentada e reiterada sobreposição de planos. De grande vitalidade, despertam, uma emoção íntima que ultrapassa e aprofunda o ver e traz consigo a sugestão do som. Os instrumentos, símbolos pictóricos e musicais criados pela intencionalidade poética de Amadeo, dialogam com a ‘alma’ do seu criador e envolvem-nos densamente nesse confronto. Os quadros, com “círculos/olhos”, fragmentações, fissuras e frechas, deixam penetrar, mas têm autonomia. Também nos observam.

Finalmente, as pinturas analisadas revelam como a fragmentação rítmica das formas geométricas em jogos de cor, corporizados em composições de estrutura dinâmica e rigorosa, remetem para uma ordem essencial, para uma duração abstrata, unificadora da pintura e da música.

Em relação à temática militar, *Zinc, Brut*, e em especial a *ENTRADA*, estão ao nível das melhores pinturas de guerra que se criaram entre 1914 e 1918. A *ENTRADA* é, como se disse, um quadro ambicioso, muito elaborado do ponto de vista conceptual e plástico; com uma visão ainda hoje atual e muito própria do poder destrutivo do homem.

Passados cem anos da primeira guerra mundial, temos a obrigação de dar a conhecer e refletir sobre 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.

## FONTES E BIBLIOGRAFIA

## 1. Obras de Amadeo de Souza-Cardoso

## 1. 1. Desenhos e Pinturas

Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão-Fundação Calouste Gulbenkian.  
*Sem título [MIL]*. 1916. Desenho. Grafite, guache e aguarela sobre papel. 24 x 19,2 cm. Inv. n° 92DP1103.  
*Vida dos Instrumentos*. 1916. Óleo sobre tela. 70 x 50 cm. Inv. n° 88P160.  
*Trou de la serrure PARTO DA VIOLA Bon ménage Fraîse avant garde*. 1916. Técnica mista. Óleo e pochoir sobre óleo e tela, preparação e verniz. Carimbos. 70 x 58 cm. Inv. n° 68P17.  
*Título Desconhecido*. 1917. Técnica mista. Óleo e colagens sobre tela e madeira. 93,5 x 93,5 cm. Inv. n° 77P8  
*Título Desconhecido [ENTRADA]*. 1917. Técnica mista. Óleo e pochoir sobre óleo e tela, preparação e verniz. Carimbos. 93,5 x 75 cm. Inv. n° 77P9.

## 1. 2. Obra Gráfica

*XX DESSINS* (1983). Doucet, Jérôme (pref.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (1ª ed. Paris, 1912).  
*La Légende de Saint Julien L'hospitalier de Flaubert Illustration de Amadeo de Souza-Cardoso* (2006). Molder, Maria Filomena (ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.

## 1. 3. Catálogos e Estudos

*Amadeo de Souza Cardoso* (1998). Madrid, Fundación Juan March - Fundação Calouste Gulbenkian-Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.  
*Amadeo de Souza Cardoso. Diálogos de Vanguardas* (2006). Freitas, Helena de (coord.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/ Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Assírio & Alvim.  
*Amadeo de Souza-Cardoso Fotobiografia. Catálogo Raisonné*. Vol. 1 (2007). Freitas, Helena de (coord.),

- Alfaro, Catarina (texto), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Assírio & Alvim.
- Amadeo de Souza-Cardoso: *Pintura: Catálogo Raisonné*. Vol. II (2008). Freitas, Helena de (coord.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Assírio & Alvim.
- PAMPLONA, FERNANDO (1893). *Chaves da Pintura de Amadeo*, Lisboa, Guimarães.

2. *Estudos sobre o Modernismo: pintura e música*

- KANDINSKY, VASSILY (2013). *Do Espiritual na Arte*, Lisboa, D. Quixote (1ª ed. 1912).
- SHATTUCK, ROGER (1968). *The Banquet Years. The Origins of the Avant-Garde in France 1885 to World War I*, New York, Vintage.
- VERGO, PETER (2010). *The Music of Painting. Music, Modernism and The Visual Arts from the Romantics to John Cage*, London, Phaidon.

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA  
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.  
STAMPATO E RILEGATO NELLA  
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

*Dicembre 2019*

(CZ 2 · FG 13)



Tutte le riviste Online e le pubblicazioni delle nostre case editrici (riviste, collane, varia, ecc.) possono essere ricercate bibliograficamente e richieste (sottoscrizioni di abbonamenti, ordini di volumi, ecc.) presso il sito Internet:

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

Per ricevere, tramite E-mail, periodicamente, la nostra newsletter/alert con l'elenco delle novità e delle opere in preparazione, Vi invitiamo a sottoscriverla presso il nostro sito Internet o a trasmettere i Vostri dati (Nominativo e indirizzo E-mail) all'indirizzo:

[newsletter@libraweb.net](mailto:newsletter@libraweb.net)

★

Computerized search operations allow bibliographical retrieval of the Publishers' works (Online journals, journals subscriptions, orders for individual issues, series, books, etc.) through the Internet website:

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

If you wish to receive, by E-mail, our newsletter/alert with periodic information on the list of new and forthcoming publications, you are kindly invited to subscribe it at our web-site or to send your details (Name and E-mail address) to the following address:

[newsletter@libraweb.net](mailto:newsletter@libraweb.net)