

TUDO PALPITA E VIVE NO SEU PRÓPRIO ESPAÇO COM AMADEO DE SOUZÁ CARDOSO

MARIA J. MELO*
MÁRCIA VILARIGUES**
VANESSA OTERO***

Amadeo de Souza Cardoso promoveu, com profissionalismo e modernidade, as duas únicas exposições monográficas realizadas em vida sua; «expôs-se através do que hoje designamos como trabalho (e atitude) curatorial»¹, nas palavras de Raquel Henriques da Silva. Essa atitude curatorial reflecte-se nas múltiplas entrevistas e visitas guiadas que organizou, acessíveis agora no Anexo n.º 1, «Recortes de imprensa», do catálogo *Amadeo de Souza-Cardoso: 2016-1916. Porto-Lisboa*². As palavras de Amadeo, seleccionadas e transcritas pela imprensa da época, são aqui usadas para uma nova leitura dos resultados da investigação sistemática aos materiais e técnicas do artista. Investigação que iniciámos quando da edição do *Catálogo Raisonné*, no seio de uma equipa coordenada por Helena de Freitas³.

As palavras do artista são deixadas tal como reportadas na imprensa, com grafia actualizada, sendo a entrevista conduzida por Maria João Melo. O trabalho de investigação que lhe serve de suporte é apresentado em caixa.

* Departamento de Conservação e Restauro & LAQV-Requimte, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. mjm@fct.unl.pt.

** Departamento de Conservação e Restauro & VICARTE, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. mgv@fct.unl.pt.

*** Departamento de Conservação e Restauro & LAQV-Requimte, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. van_otero@campus.fct.unl.pt.

¹ SILVA, 2016: 13.

² *Recortes de imprensa*, 2016: 275-287; SOARES, 2016: 45-85.

³ MELO *et al.*, 2008: 81-104; FREITAS *et al.*, 2008: 11-15.

NOVA — A forma como usa a cor e os materiais da cor são uma das linhas de investigação mais estimulantes do Departamento de Conservação e Restauro da NOVA, e estamos gratas por esta oportunidade de o ouvir falar sobre a sua arte e técnica.

Amadeo — Estou encantado com esta conversa, pois estes assuntos sempre me interessaram muitíssimo, e fora do *métier*, são raros os interlocutores curiosos destes saberes; procurei *technica* depois de adquirir uma larga erudição, subindo sem os seguir aos mestres primitivos para aproveitar os fundamentos mais puros da arte e a técnica maravilhosa⁴. Desejei criar uma nova forma, uma nova arte. Para isso procurei as cores maravilhosas que nos trouxe a química moderna⁵. Em Paris era simples adquirir materiais de grande qualidade como os das firmas Lefranc, Bourgeois e ainda da companhia inglesa Winsor & Newton (Ver Caixa 1: A Paleta de Amadeo).

Caixa 1: A Paleta de Amadeo

A paleta de Amadeo é a paleta do moderno século XX, distinguindo-se «pelo uso de cores vibrantes e brilhantes para capturar a verdade do momento e a sua impressão»⁶.

A cor é na altura fabricada por firmas especializadas em materiais para artista, que vão surgir pela primeira vez como indústrias no século XIX. Exemplos de marcas que Amadeo utilizou são *Lefranc*, *Bourgeois* e *Winsor & Newton*, as duas primeiras francesas e a última inglesa. Estas marcas, das mais prestigiadas na época e que se mantiveram até aos dias de hoje, expressam uma combinação perfeita entre ciência e arte no século XIX.

Desde o início, os fundadores da Winsor & Newton reconheceram que a era da Química tinha chegado, obrigando-os a abandonar processos antigos em favor dos métodos mais rigorosos oferecidos pela experimentação da ciência moderna. Já no catálogo de c. 1870 publicitavam que as vantagens desta abordagem «foram evidentes na produção de cores muito diferentes das dos restantes fabricantes de cores. As cores antigas foram melhoradas e novas foram introduzidas»⁷.

A família de Amadeo guardou alguns dos materiais do artista, nomeadamente uma das suas paletas, ainda com tintas aplicadas, e tubos de tinta. Também o Museu Calouste Gulbenkian conserva uma paleta, e uma caixa de tintas que serve simultaneamente de paleta e suporte para cartões, muito prática para pintar ao ar livre. A análise destes materiais com técnicas espectroscópicas permitiu-nos desvendar a paleta molecular do artista que aqui deixamos ao leitor⁸.

⁴ *Recortes de imprensa*, 2016: 285, 2.ª coluna.

⁵ *Recortes de imprensa*, 2016: 285, 3.ª coluna.

⁶ GAGE, 1993: 223.

⁷ *Catálogo da Winsor & Newton*, c. 1870, p. 2-3.

⁸ MELO *et al.*, 2008; MONTAGNER, 2015.



NOVA — O «refazer» das suas duas exposições, «sobre o corpo de tantas pinturas que continuam a emocionar-nos»⁹, tem sido um sucesso junto do público. Celebrou-se o centenário das suas exposições na sede da Liga Naval Portuguesa e no salão de festas do Jardim Passos Manuel.

Amadeo — É gratificante saber desse reconhecimento geral, em 2016. Quando da minha exposição na sede da Liga Naval Portuguesa, em 1916, houve quem a descrevesse como «sala de leitura agora iluminada pelas côres berrantes dos seus

⁹ SILVA, 2016: 14.

quadros bizarros!»¹⁰. No salão de festas do Jardim Passos Manuel, a exposição foi também considerada por alguns de «bizarra». Mas, houve também quem escrevesse que «o colorido vivaz, estudante de alacridade, fere-nos a retina; o imprevisto das interpretações e os requintes da técnica, detêm-nos»¹¹. Antecipei essa primeira impressão de estranheza, junto do público; por isso, programei tão meticulosamente as duas exposições e procurei, nas entrevistas que dei e nas visitas guiadas, ajudar os especialistas e o público a penetrar na essência dos meus quadros¹².

Caixa 2: A Técnica de Amadeo

Os exames de superfície como radiografia e fotografia de infravermelho mostraram uma realização das obras *alla prima*, de uma vez só¹³. Da sua técnica destacamos a falta de sobreposições, a quase ausência de correcções e a utilização de pinceladas que definem as formas em vez de as preencherem; o desenho subjacente praticamente ausente, limitado a alguns traços orientadores. Este tipo de construção, juntamente com o recurso a manchas de cor, sem gradações subtis de claro-escuro, também são visíveis nas últimas obras. Nestas últimas pinturas, as manchas de cores, aplicadas em justaposição e muito saturadas, tocam os extremos do espaço colorimétrico¹⁴. Esta análise das coordenadas cromáticas traduz em números as palavras que Rui Mário Gonçalves usou para descrever a *Entrada*: «a grande força desta pintura vem da conjugação do máximo de energia das formas com o máximo da energia das cores»¹⁵.

A observação das superfícies pictóricas através do estereomicroscópio permite uma melhor apreciação da pincelada do artista, e da textura acentuada e expressiva que criou. A sua técnica, revela uma obra previamente imaginada; os efeitos da luz por absorção e reflexão nestas superfícies produzem efeitos cromáticos fortes criando uma sensação de movimento e energia.

Fotografias, como a da maquete conservada no espólio Amadeo na Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian (Fig. 2), são testemunho do estudo e planeamento das obras pelo artista, que resultavam numa ausência de sobreposição de cada mancha de cor e entre as formas que definem a composição (Fig. 2).

NOVA — Os nossos estudos mostram, como então salientado por Louis Vauxcelles, que a sua «técnica é segura e firme». Acrescentando ainda este que «os valores nem sempre justos, são estranhamente doseados...»¹⁶ (Ver Caixa 2: A técnica de Amadeo). Como comentaria esta última afirmação?

¹⁰ *Recortes de imprensa*, 2016: 281, 4.ª coluna.

¹¹ *Recortes de imprensa*, 2016: 278, 1.ª coluna.

¹² *Recortes de imprensa*, 2016: 286, 1.ª coluna.

¹³ MELO *et al.*, 2008.

¹⁴ MONTAGNER, 2015; MONTAGNER *et al.*, 2017.

¹⁵ GONÇALVES, 2006.

¹⁶ *Recortes de imprensa*, 2016: 276, 3.ª coluna.



Fig. 2. Exames de superfície da obra 92P209: à esquerda, fotografia luz visível, ao centro, radiografia digital. À direita, fotografia conservada no espólio Amadeo na Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian (cota ASC 09/16); nesta maquete são visíveis muitos elementos que aparecem tanto na pintura *Entrada* como em *BRUT*.

Amadeo — Ansiava por libertar-me dos velhos preconceitos, reatando a tradição, mas de forma a evoluir, buscando nos antigos os grandes segredos do *métier*¹⁷. Não imaginem que eu inventei os processos de técnica de que me sirvo. Não. Eu estou até actualmente estudando a técnica maravilhosa dos antigos frades pintores, que adaptada à química moderna, se pode usar hoje¹⁸.

Não entendo o que o Louis Vauxcelles deseja vincar com «os valores nem sempre justos, são estranhamente doseados...». Acredito que é necessário glorificar todas as formas de originalidade; e revoltar-se contra as tiranias das palavras harmonia e bom gosto¹⁹.

NOVA — Talvez Louis Vauxcelles esteja a antecipar o seu génio; a forma como usa a cor é de um artista não só extraordinariamente talentoso, virtuoso, como genial. Como nasceram os seus processos de Arte?

Amadeo — A minha técnica é como todas as outras. Tenho várias maneiras, como seja o óleo, o guache, a cera, etc. Acontece mesmo por vezes que uso mais de uma maneira num mesmo quadro, assim como pinto vários quadros simultaneamente, visto me ser completamente impossível trabalhar num só quadro. Mas, terei de confessar que pintar a óleo é o meu meio de eleição²⁰.

¹⁷ *Recortes de imprensa*, 2016: 281, 2.ª coluna.

¹⁸ *Recortes de imprensa*, 2016: 285, 3.ª coluna.

¹⁹ *Recortes de imprensa*, 2016: 281, 1.ª coluna.

²⁰ «[...] j'aime mieux l'huile, c'est plus dans mon tempérament [...]» *apud* FERREIRA, 1972: 133.

O pintor descreve, por meio de tintas, o movimento, o som, a febre da luta e o rumor da canção, com vigor, quase com delírio²¹. Por isso escolhi, por exemplo, as cores do cádmio, os seus amarelos e laranjas, que são maravilhosas, e o verde esmeralda, que nem sequer se encontra nos verdes profusos do Greco, e que os antigos não conheciam²². Repito, são cores que a química moderna criou (Ver Caixas 1 e 2).

NOVA — Na altura, houve quem escrevesse que «a sua estética vem colocá-lo em linha de combate face a face com os tradicionalistas»²³...

Amadeo — ... sim, sim. A nossa arte é uma explosão²⁴, em que o movimento e a luz destroem a matéria opaca nos corpos²⁵. A nossa arte não deve recuar, como não deve recuar a nossa imaginação sem limites²⁶. Tudo o que tenho feito é diferente do precedente e sempre mais perfeito²⁷ (Ver Caixa 3: Os materiais inéditos).

Caixa 3: Os materiais inéditos, «tudo que se move, que se agita, que nos impressiona, é belo»

Nas obras *BRUT*, *Entrada* e *Coty*, Amadeo experimenta o uso de materiais inéditos (Fig. 3), seja para criar novas texturas, como no caso de areia (esferas de quartzo) em mistura com a tinta, seja para criar uma nova superfície como no caso do uso de espelhos e de vidro²⁸. Os vidros são deixados transparentes ou pintados, como em *Coty*, onde Amadeo pinta a silhueta da garrafa do perfume e a palavra COTY. Ainda em *Coty* aparecem ganchos de cabelo e um colar à volta do pescoço da figura estilizada. 29,2% da área do quadro é ocupada por materiais «não-clássicos»²⁹. Por fim, nesta última fase passam a fazer parte da paleta novas cores: o dourado e o prateado obtidos com purpurinas de zinco com cobre e zinco com alumínio, respectivamente. Novo é também o uso do branco de zinco em substituição do branco de chumbo em *BRUT* e *Entrada*, este tema é discutido na Caixa 4. Em geral, os vidros e os espelhos encontram-se em boas condições, excluindo o espelho que aparece oxidado no canto inferior direito da obra *Entrada*. Um dos vidros pintados de azul na obra *Coty* apresenta destacamento da tinta. O vidro de dimensão maior, onde é representada a garrafa de perfume, é delimitado por uma massa amarelada, tipo massa de vidraceiro, de carbonato de cálcio e gesso onde foram

²¹ *Recortes de imprensa*, 2016: 286, 2.ª coluna.

²² *Recortes de imprensa*, 2016: 285, 3.ª coluna.

²³ *Recortes de imprensa*, 2016: 278, 3.ª coluna.

²⁴ *Recortes de imprensa*, 2016: 285, 4.ª coluna.

²⁵ *Recortes de imprensa*, 2016: 281, 1.ª coluna.

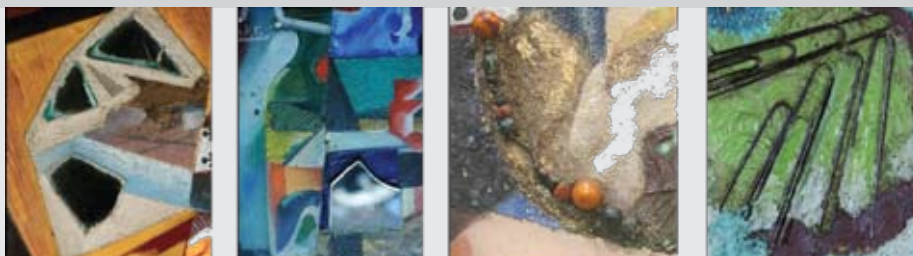
²⁶ *Recortes de imprensa*, 2016: 285, 3.ª coluna.

²⁷ *Recortes de imprensa*, 2016: 285, 3.ª coluna.

²⁸ Rui Mário Gonçalves atribui ao uso dos espelhos presentes na pintura *Coty* duas funções, a primeira ligada à «impossibilidade da pintura de reproduzir visualmente uma superfície espelhada» e a segunda à «criação de um espaço virtual, para além ou para além do plano da tela [...] também a uma vontade de subverter a posição de voyeur: o observador que acaba por se observar a si próprio», como nos três espelhos ao lado da cabeça feminina.

²⁹ MONTAGNER, 2015.

encontrados vestígios de purpurina dourada de zinco e cobre, que podem sugerir o douramento original da massa. Estes materiais representam enormes desafios à conservação: se os desejarmos preservar como originais.



Espelhos

Vidros

Colar

Ganchos

Fig. 3. Detalhes da pintura *Coty*, onde é visível a utilização de materiais do dia-a-dia como espelhos, colar e ganchos de cabelo.

NOVA — Pensamos que quando destas exposições, já estava a preparar um novo salto; em linguagem química-física, escreveríamos um salto quântico. Com *BRUT*, *Coty* e *Entrada* introduz alguns materiais que levantam grandes desafios à sua preservação, na sua forma original; materiais do quotidiano, como vidros, espelhos, colar de contas, caixa de fósforos e fósforos, bem como a experimentação nas texturas, usando areia e amido; nos «novos» brilhos, através da aplicação de «purpurinas», por exemplo (Ver Caixa 3).

Amadeo — Quis trazer para a minha obra a beleza da modernidade. Nós trazimos e sentimos como belezas idênticas os perfumes, os sons, as visões da natureza ou as fantasias sem limite do nosso cérebro. Tudo que se move, que se agita, que nos impressiona, é belo. O perfume acre do automóvel, o cheiro da engrenagem, o ruído dum motor, duma taberna de marinheiros, o bulício de guindaste de um grande porto de mar, tudo é belo, tudo merece reprodução pictural. Foi isso que desejei criar com estas obras de 1917. E quis trazer esse bulício, dinamismo, força, com os vidros, espelhos, fósforos: aquilo que ontem era natureza morta é hoje matéria viva, que palpita nestas obras³⁰. Os brilhos das purpurinas, as texturas criadas com o quartzo, criam objectos em movimento que se deformam em vibrações precipitadas no espaço que percorrem (Ver Caixa 3).

NOVA — Novo é também o uso do branco de zinco em substituição do branco de chumbo em *BRUT* e *Entrada*; o uso deste branco de zinco, em substituição do seu «clássico» branco de chumbo, surpreendeu-nos³¹. O que o levou a esta escolha? (Ver o novo branco de zinco, Caixa 4).

³⁰ *Recortes de imprensa*, 2016: 285, 4.ª coluna.

³¹ MONTAGNER, 2015; CAMPOS, 2010.

Amadeo — Experimentei essas tintas brancas modernas, fascinado pelo seu brilho único; imagine, as vibrações nocturnas dos arsenais sob as violentas luzes eléctricas³². O que se deve fixar na tela não é apenas o instante fixo do dinamismo universal, mas sim a própria sensação dinâmica³³.

Caixa 4: O uso de branco de zinco e os desafios à sua conservação

Em *BRUT* e *Entrada*, destaca-se o uso extenso de branco de zinco, um pigmento utilizado apenas pontualmente pelo artista em obras anteriores, e que nos traz apreensão a nível da sua estabilidade e conservação; o branco de zinco aparece como branco e em mistura com outras cores, especialmente azuis, amarelos e vermelhos.

Na Fig. 4, através da fluorescência do óxido de zinco sob luz ultravioleta, vemos o uso de dois brancos em *BRUT*, onde em metade da silhueta da guitarra temos branco de chumbo e na outra metade branco de zinco. O uso de dois brancos poderá dever-se às suas propriedades ópticas ou à disponibilidade dos materiais? Recordamos que na caixa de tintas de Amadeo não foi encontrado nenhum tubo de branco de chumbo, mas um de branco de zinco da Lefranc.

Tendo em conta a experimentação dos Delaunay à volta do brilho e da materialidade da cor, haverá que considerar a possibilidade de este branco de zinco ser do tipo «tinta de esmalte» como as das marcas Ripolin, Valentine, etc., produzidas em França e usadas por artistas como Picasso, Kandinsky, Picabia³⁴.

NOVA — Em *Coty* e *Entrada* tudo palpita e vive no seu próprio espaço. São obras que nos fazem recordar um imenso reclame luminoso. Talvez por isso encontremos um tão extensivo uso de colagem e integração de materiais inéditos? (Ver Caixa 3).

Amadeo — Imaginei que o mais belo quadro seria se eu conseguisse projectar sobre um écran, ao mesmo tempo, toda a iluminação eléctrica, todos os automóveis que passam com uma enorme garrafa de Champanhe ou anúncios de *chat noir*, numa grande capital do mundo³⁵.

NOVA — O moderno amarelo de crómio é um pigmento omnipresente na sua obra. Sabendo que na obra de Van Gogh este amarelo saturado se tem transformado num tom acastanhado, alterando profundamente a percepção e impacto das obras, estudamos com muito detalhe a estabilidade das tintas amarelas que usou à base de crómio³⁶ (Ver Caixa 5).

³² *Recortes de imprensa*, 2016: 281, 2.ª coluna.

³³ *Recortes de imprensa*, 2016: 280, 4.ª coluna.

³⁴ ANDRAL *et al.*, 2011; KING *et al.*, 2013; MCMILLAN *et al.*, 2013; STANDEVEN, 2013.

³⁵ *Recortes de imprensa*, 2016: 286, 2.ª coluna.

³⁶ OTERO *et al.*, 2017a; OTERO *et al.*, 2017b; OTERO, 2018.

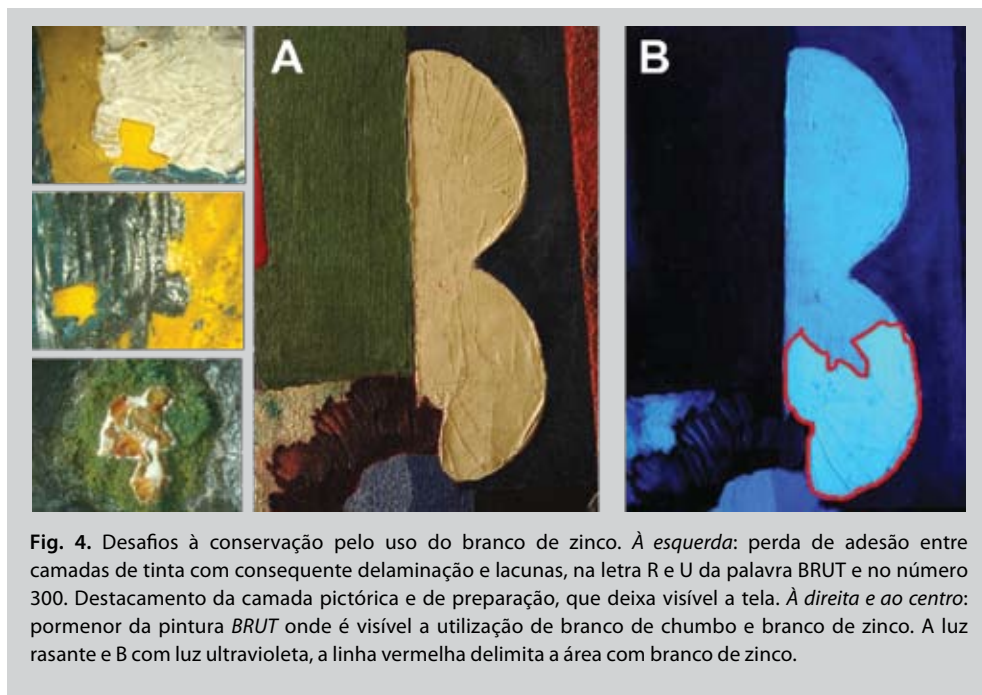


Fig. 4. Desafios à conservação pelo uso do branco de zinco. À esquerda: perda de adesão entre camadas de tinta com consequente delaminação e lacunas, na letra R e U da palavra BRUT e no número 300. Destacamento da camada pictórica e de preparação, que deixa visível a tela. À direita e ao centro: pormenor da pintura BRUT onde é visível a utilização de branco de chumbo e branco de zinco. A luz rasante e B com luz ultravioleta, a linha vermelha delimita a área com branco de zinco.

Amadeo — A que conclusões chegaram? Na maioria das minhas obras, e estando em Paris, escolhi sempre as melhores tintas para artista; tive possibilidade de o fazer.

NOVA — Todos os nossos dados apontam para a importância da formulação na estabilidade do amarelo de crómio; e assim, a sua escolha de marcas de grande qualidade, como a Winsor & Newton, revelou-se crucial. No entanto, julgamos aconselhável uma monitorização periódica, e para isso iremos desenvolver uma ferramenta de diagnóstico a nível molecular.

Caixa 5: Amarelo de crómio em obras de arte, uma questão de qualidade

Quando se entra no salão o que nos choca é a viveza das cores, com o seu excesso de amarelo, vermelho e verde.

(Recortes de imprensa, 2016, p. 283, 3.ª coluna)

O amarelo de crómio foi profusamente usado por Amadeo, sendo o seu principal pigmento amarelo. Nas obras de 1917, utilizou várias tonalidades de amarelo obtidas com amarelo de crómio puro e, em mistura, com amarelo de cádmio, ocre e com amarelo de cobalto.

Dentro dos amarelos de crómio existem vários tipos, tendo Amadeo usado um puro cromato de chumbo (PbCrO_4) e um cromato misto com sulfato de chumbo ($\text{Pb}(\text{Cr,S})\text{O}_4$).

Os valores das coordenadas CIEL*a* b* mostram que os amarelos de crómio puro apresentam uma componente no vermelho e os mistos no verde.

O amarelo de crómio tem importantes problemas de conservação e por isso foi analisado com particular atenção, incluindo no Laboratório Europeu de Radiação de Sincrotrão, em Grenoble. A investigação do amarelo de crómio parte da reprodução de receitas do século XIX, do arquivo da Winsor & Newton, permitindo usar estas referências para melhor caracterizar os resultados obtidos nas pinturas e estudar a sua fotodegradação. Foi, assim, possível confirmar que as formulações desenvolvidas pela Winsor & Newton, e usadas por Amadeo, são muito estáveis, quando comparadas com as tintas de Vincent van Gogh, que se degradam extensamente, transformando-se em castanho. Os compostos de referência produzidos estão a ser usados para a criação de um índice de susceptibilidade à degradação, que permitirá controlar, em tempo real, a estabilidade da cor.



NOVA — O nosso saber nos materiais e técnicas tem contribuído para a detecção de «falsos Amadeos». Tendo sido muito interessante verificar que as análises de laboratório, a nível molecular, convergiram com o olhar do *connaisseur*, da especialista na sua obra e historiadora da arte, Helena de Freitas. Como se na superfície da sua pintura estivesse preservada intacta a sua mão, a derradeira pincelada congelada no tempo, tanto a um nível macroscópico como do infinitamente pequeno da molécula.

Amadeo — Tudo isso é belo.

NOVA — O nosso grande objectivo final é, claro, poder preservar a matéria original da sua obra, para que as gerações futuras possam apreciar tudo o que nelas palpita e vive. Para conservar bem temos de conhecer bem a matéria de que é feita a obra.

Amadeo — Só posso esperar que os vossos estudos possam preservar aquilo que ontem era matéria viva para que não seja hoje matéria morta.



Fig. 5. Em cima, tubo histórico de amarelo de crómio da Lefranc (*jaune de chrome foncé*) encontrado na casa da família em Manhufe. Em baixo, pigmentos de amarelo de crómio, produzidos de acordo com processos do século XIX, da Winsor & Newton.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos o financiamento pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia/MCTES (UID/QUI/50006/2013, UID/EAT/007291/2013, PTDC/EAT-EAT/113612/2009, SFRH/BD/74574/2010).

Os autores agradecem ainda o generoso apoio da então Directora Isabel Carlos e curadoras Helena de Freitas e Ana Vasconcelos Melo do Museu Calouste Gulbenkian, da Directora Emília Ferreira e conservadora Maria de Aires Silveira do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, e da Directora Maria João Vasconcelos e conservadoras Ana Paula Machado e Elisa Soares do Museu Nacional Soares dos Reis. Os autores reconhecem ainda o trabalho fundamental desenvolvido por Cristina Montagner no âmbito da sua tese de doutoramento. Finalmente, agradecemos ao Doutor Luís Damásio a compreensão inexcelável, como editor das actas deste congresso.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRAL, Jean-Louis *et al.*, eds. — (2011) — *Picasso Express*. Antibes: Published by Musée Picasso.
- CAMPOS, Marta Félix (2010) — *The Study of Lead White Oil Paints: A Molecular Approach to the Whites of Amadeo de Souza-Cardoso*. Almada: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade NOVA de Lisboa. Dissertação de mestrado. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10362/5054>>.
- Catálogo da Winsor & Newton*, c. 1870, p. 2-3.
- FERREIRA, Paulo (1972) — *Correspondance de quatre artistes portugais. Almada Negreiros, José Pacheco, Souza Cardoso, Eduardo Viana, avec Robert et Sonya Delaunay*. Paris: PUF.
- FREITAS, Maria Helena de (2008) — *Amadeo de Souza-Cardoso: Catálogo Raisonné: Memória descritiva*. In FREITAS, Maria Helena de *et al.* — *Amadeo de Souza Cardoso: Catálogo Raisonné: Pintura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, vol. II, p. 11-15.
- GAGE, John (1993) — *Colour and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. 1.ª ed. Londres: Thames and Hudson.
- GONÇALVES, Rui Mário (2006) — *As grandes sínteses*. In *Amadeo de Souza-Cardoso: A ânsia de originalidade*. Lisboa: Caminho.
- KING, Annette *et al.* (2013) — *The Use of Ripolin by Picabia in the Fig Leaf (1922)*. «Journal of the American Institute for Conservation», vol. 52, n.º 4, p. 246-257.
- MCMILLAN, Gillian *et al.* (2013) — *An Investigation into Kandinsky's Use of Ripolin in his Paintings after 1930*. «Journal of the American Institute for Conservation», vol. 52, p. 258-277.
- MELO, Maria João *et al.* (2008) — *Uma mão cheia de cores, o século XX e o nascimento da arte moderna*. In FREITAS, Maria Helena de *et al.* — *Amadeo de Souza-Cardoso: Catálogo Raisonné: Pintura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, vol. II, p. 81-104.
- MONTAGNER, Cristina (2015) — *The Brushstroke and Materials of Amadeo de Souza-Cardoso Combined in an Authentication Tool*. Caparica: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade NOVA de Lisboa. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10362/14777>>. Tese de doutoramento.
- MONTAGNER, Cristina *et al.* (2016) — *Features Combination for Art Authentication Studies: Brushstroke and Materials of Amadeo de Souza-Cardoso*. «Multimedia Tools and Applications», 75, p. 4039-4063.
- ____ (2017) — *Supporting History of Art with Colorimetry: The Paintings of Amadeo de Souza-Cardoso*. «Color Research Applications», p. 1-7.
- OTERO, Vanessa *et al.* (2017a) — *19th Century Chrome Yellow and Chrome Deep from Winsor & Newton*. «Studies in Conservation», 62, p. 123-149.
- ____ (2017b) — *Barium, Zinc & Strontium Yellows in late 19th-early 20th Century Oil Paintings*. «Heritage Science», 5, p. 46.
- ____ (2018) — *A Little Key to Oxalate Formation in Oil Paints: From Chemical Reactor to Protective Patina?*. «Photochemical & Photobiological Sciences», p. 266-270.
- RECORTES *de imprensa* (2016). In AA. VV. — *Amadeo de Souza-Cardoso, Porto – Lisboa, 2016-1916*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/Blue Book, Anexo 1, p. 11-42.
- SILVA, Raquel Henriques da (2016) — *Celebrar Amadeo*. In AA. VV. (2016) — *Amadeo de Souza-Cardoso, Porto – Lisboa, 2016-1916*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/Blue Book, p. 11-42.

- SOARES, Marta (2016) — *As exposições de Amadeo de Souza-Cardoso no Jardim Passos Manuel e na Liga Naval Portuguesa*. In AA. VV. (2016) — *Amadeo de Souza-Cardoso, Porto – Lisboa, 2016-1916*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/Blue Book, p. 45-85
- STANDEVEN, Harriet A. L. (2013) — *Oil-based House Paints from 1900 to 1960: An Examination of their History and Development, with Particular Reference to Ripolin Enamels*. «Journal of the American Institute for Conservation», vol. 52, n.º 3, p. 127-139.

