

A pintura de paisagem – lugar de síntese

Óscar Almeida

**Relatório de Projeto para a Obtenção do Grau de Mestre em Artes Plásticas
Especialização em Pintura**

Orientador
Professor Doutor Domingos Loureiro

Porto, 2024

AGRADECIMENTOS

Este relatório de Projeto de investigação resulta de uma vontade de melhor compreender o universo teórico da pintura e a sua articulação com a prática, e ainda de um esforço pessoal de compatibilização do querer com o poder transformativo do conhecimento que adquiria ao longo do tempo. Mas neste processo, é imprescindível reconhecer a colaboração de pessoas que em momentos especiais me apoiaram, impulsionaram e ajudaram a superar obstáculos que foram surgindo no percurso.

O caminho que fiz foi de constante aprendizagem, onde as ações, viagens e visitas a exposições me foram abrindo perspectivas e os momentos de supervisão constituíram marcos essenciais para a prossecução do trabalho. Foi um caminho de construção de conhecimentos e de laços, sempre compensadores.

Agradeço ao Professor Doutor Domingos Loureiro por toda a inspiração que me deu, orientação durante todo este percurso académico e, acima de tudo, pelo contributo prestado no Estudo das Artes em Portugal. Agradeço toda a sua generosidade, orientação, disponibilidade e confiança que sempre depositou no trabalho que fizemos de forma concertada.

À minha família em especial a minha esposa Helena e filhos Nuno e Susana que sempre acreditaram em mim e nos momentos mais difíceis tiveram uma palavra de alento e carinho.

Para todos o meu mais profundo agradecimento.

RESUMO

Este Relatório de Projeto de Investigação explora a pintura de paisagem enquanto género artístico e lugar de síntese, abordando enquadramentos teóricos e práticos. O relatório apresenta fundamentos conceituais e dimensões teórico-práticas, cuja aplicação prática se configura sob forma de um projeto expositivo.

A revisão de literatura, conduz-nos à análise do conceito de pintura de paisagem e da importância da síntese no seu desenvolvimento. Coloca-se em evidência a sua dualidade conceptual, e a importância da síntese de formas, cores e emoções, no processo de representação do mundo natural, e discute-se como a síntese serve de ponto de confluência entre a observação direta da natureza e a abstração artística.

Decorre da análise de como artistas, ao longo da história da arte, foram utilizando a síntese para criar obras que não retratam apenas a natureza, mas também expressam uma visão pessoal e única do mundo. Neste contexto, procede-se à discussão detalhada de exemplos, identificando autores e obras que tiveram um impacto significativo na evolução da pintura de paisagem. Paul Cézanne, Henri Matisse, Piet Mondrian, Theo Van Doesburg e Richard Diebenkorn são exemplo de contributos internacionais analisados. A nível nacional foram considerados os exemplos de António Palolo e Fernando Lanhas.

O Relatório de Projeto integra ainda uma “Proposta de Projeto Expositivo”, com a análise de um estudo de caso específico que serve de ponto de partida para a exploração artística: “As Buracas do Casmilo”, uma formação geológica única em Portugal, na região de Coimbra.

Palavras-chave:

Pintura de paisagem; Síntese; Investigação em Arte; Interpretação; Buracas do Casmilo.

ABSTRACT

This Research Project Report explores landscape painting as an artistic genre and a synthesis place, addressing theoretical and practical frameworks. The report presents conceptual foundations and theoretical-practical dimensions with practical application as an exhibition project.

The literature review leads to the analysis of the concept of landscape painting and the importance of synthesis in its development. The report highlights its conceptual duality and the importance of synthesising forms, colours, and emotions in representing the natural world. It also discusses how synthesis is a point of convergence between direct observation of nature and artistic abstraction.

The analysis reveals how artists throughout art history have used synthesis to create works that depict nature and express a personal and unique vision of the world. In this context, a detailed discussion of examples follows, identifying authors and works that significantly impacted the evolution of landscape painting. Paul Cézanne, Henri Matisse, Piet Mondrian, Theo Van Doesburg, and Richard Diebenkorn are examples of international contributions analysed. On a national level, the examples of António Palolo and Fernando Lanhas were considered.

The Project Report also includes an "Exhibition Project Proposal," analysing a specific case study that serves as a starting point for artistic exploration: "As Buracas do Casmilo," a unique geological formation in Portugal in the Coimbra region.

Keywords:

Landscape painting; Synthesis; Art Research; Interpretation; Buracas do Casmilo.

ÍNDICE

Introdução	6
Parte I – Enquadramento Teórico e Prático	
1. Conceito de paisagem e de síntese	9
1.1. A pintura de paisagem	9
1.2. A importância da síntese no desenvolvimento da pintura de paisagem	15
2. A síntese na pintura	18
2.1. Paul Cézanne e a Montanha Sainte-Victoire	18
2.2. Henri Matisse e o processo de síntese na obra <i>Nú Cor-de-Rosa</i>	26
2.3. Piet Mondrian e a árvore como objeto de estudo de síntese	36
2.4. Theo Van Doesburg e a simplificação da forma	45
2.5. Richard Diebenkorn e a simplificação do território	48
2.6. António Palolo e a forma simplificada	56
2.7. Fernando Lanhas da paisagem à abstração	63
Parte II – Proposta de Projeto Expositivo	
3. Desenvolvimento do Projeto Prático	80
3.1. Metodologia: Primeiras pesquisas	80
3.1.1. Série A: Estudos Monocromáticos	80
3.1.2. Série B: Exploração Policromática	94
3.1.3. Série C: Experiência com Tinta a Óleo	111
3.1.4. Série D: A Árvore como tema	113
3.2. Um Estudo-de-Caso: As Buracas do Casmilo	133
Exposição	142
Conclusão	149
Bibliografia	151

Introdução

Este relatório de projeto de investigação em contexto de mestrado em Artes Plásticas tem como objetivo explorar a pintura de paisagem enquanto um lugar de síntese, abordando tanto os enquadramentos teóricos quanto os práticos. O relatório, estruturado de forma clara e hierárquica, apresenta os conceitos e as dimensões teórico-práticas, fundamentando a aplicação prática na forma de um projeto expositivo.

A primeira parte deste relatório, intitulada "Enquadramento Teórico e Prático", apresenta uma investigação aprofundada sobre a pintura de paisagem e o seu papel como um lugar de síntese. Esta seção começa com uma análise abrangente sobre a natureza da pintura de paisagem, discutindo como ela serve como um ponto de confluência entre a observação direta da natureza e a abstração artística. A ideia central é mostrar como a paisagem, enquanto género artístico, tem sido historicamente um campo fértil para a experimentação e inovação, permitindo aos artistas sintetizar diversas influências e técnicas.

Analisando primeiramente a “Pintura de Paisagem” para entender a dualidade inerente à pintura de paisagem: por um lado, a representação fiel do mundo natural e, por outro, a capacidade de transcender essa representação através da síntese de formas, cores e emoções. De seguida, em “A importância da síntese no desenvolvimento da pintura de paisagem”, avalia-se como a síntese decorre no desenvolvimento da pintura de paisagem, analisando como artistas, ao longo da história da arte, a têm utilizado para criar obras que não apenas retratam a natureza, mas também expressam uma visão pessoal e única do mundo.

O relatório avança então para uma análise detalhada de um grupo de exemplos, com uma componente teórico-prática, enumerando obras e autores que tiveram um impacto significativo na evolução da pintura de paisagem. Cada subsecção dedicada a um artista fornece uma visão geral do seu trabalho e da sua contribuição para o género. Paul Cézanne, por exemplo, é discutido pela sua abordagem inovadora à forma e à cor, enquanto Henri Matisse é reconhecido pelo seu uso vibrante da cor e da luz. Piet Mondrian e Theo Van Doesburg são explorados pelas suas contribuições ao movimento De Stijl e pela sua busca pela abstração pura. Richard Diebenkorn é incluído pela sua capacidade de fundir elementos da abstração e da paisagem em composições harmoniosas e contemplativas. Finalmente, foca-se os exemplos de António Palolo e Fernando Lanhas,

dois artistas portugueses que, cada um à sua maneira, contribuíram para a evolução da pintura de paisagem em Portugal. Palolo é conhecido pela sua abordagem abstrata e pelo uso de cores vibrantes, enquanto Lanhas se destaca pela sua exploração geométrica e quase científica da paisagem. De salientar que, neste grupo de autores, nem sempre são escolhidos exemplos relacionados com a temática da paisagem, como ocorre com Matisse, mas que esclarecem sobre o processo utilizado pelo autor inerente à busca pela ideia de síntese de uma forma. No caso de Matisse, a existência de um relato contínuo das diferentes etapas na obra 'Nú cor-de-rosa' torna-se um documento essencial para compreender o modo de pensar e de aceder à síntese utilizado pelo artista. Assim, mais do que falarmos exclusivamente do tema paisagem, conseguimos perceber o processo subjacente à prática da síntese, que poderemos extrapolar para obras de outros temas realizadas por Matisse.

A segunda parte do relatório, intitulada "Proposta de Projeto Expositivo", apresenta um estudo de caso específico: "As Buracas do Casmilo". Esta seção é dedicada à aplicação prática dos conceitos discutidos na primeira parte do relatório. A escolha das Buracas do Casmilo, uma formação geológica única em Portugal, na região de Coimbra, serve como ponto de partida para a exploração artística. A metodologia utilizada para desenvolver este projeto expositivo é detalhada, incluindo as abordagens teóricas e práticas que orientaram a investigação. A subseção "Trabalhos práticos" descreve os processos e técnicas utilizadas na criação das obras, bem como os desafios enfrentados e as soluções encontradas ao longo do caminho.

Ao estruturar o relatório desta forma, pretende-se não só fornecer uma análise teórica robusta da pintura de paisagem e da síntese, mas também demonstrar como esses conceitos podem ser aplicados na prática artística.

Em resumo, este relatório de projeto de investigação procura não apenas explorar a pintura de paisagem enquanto género artístico, mas também contribuir para o entendimento da síntese como um processo vital na criação artística. Ao investigar tanto artistas internacionais como nacionais, e ao aplicar esses conceitos num projeto expositivo concreto, o relatório oferece uma visão abrangente e integrada do tema, proporcionando uma base sólida para futuras investigações e práticas artísticas.

The painting is a landscape scene by Jean Baptiste Corot. It depicts a lush, green valley with rolling hills. In the foreground, a group of four figures, including a man in a red shirt and a woman in a dark dress, stand on a grassy slope. To their right, a dark brown cow stands facing left. The middle ground shows a dense line of trees and shrubs. In the distance, a small church with a tall spire is visible on the horizon. The sky is filled with soft, white clouds, and the overall atmosphere is serene and pastoral. The text 'Parte I – Enquadramento Teórico e Prático' is superimposed over the center of the image.

Parte I – Enquadramento Teórico e Prático

1. Conceito de paisagem e de síntese

1.1 A pintura de paisagem

De acordo com o Artigo 1.º da Convenção Europeia da Paisagem (Conselho da Europa, 2000)¹, a “Paisagem designa uma parte do território, tal como é apreendido pelas populações, cujo carácter resulta da ação e da interação de fatores naturais ou humanos” e, por conseguinte, o padrão da unidade de paisagem resulta da ação e da interação dos fatores naturais (componente objetiva) e culturais (componente subjetiva). A paisagem sintetiza a história, a cultura, a ecologia e a economia de um lugar, funcionando como um ponto de encontro entre a natureza e a ação humana. A paisagem apresenta, assim, um carácter e uma identidade próprios, pelo que a sua definição mais complexa, remete para

(...) um património comum, um valor social relacionado com o lazer, o ambiente, a qualidade de vida, a cultura, etc...um bem que temos direito a desfrutar e o dever de proteger – Orientações Curriculares – Geografia/Ministério da Educação. (Câmara, et al. 2002, p.7)

O tema da paisagem tem sido objeto de estudo e de intervenção em vários domínios, desde a geografia, à antropologia, sociologia e arte. Artistas de diferentes épocas e culturas têm explorado a paisagem como um tema central, refletindo suas visões do mundo e suas interações com o ambiente. Ao longo da história da pintura (Janson, H.W., e Anthony F. Janson, 2004), o conceito de paisagem evoluiu de um simples pano de fundo para uma narrativa principal, para um género autónomo que explora a natureza, a luz, a emoção, e a abstração. A paisagem na pintura pode ser entendida como a representação artística de um ambiente natural ou criado, que reflete não só a realidade física, mas também as ideias, emoções e conceitos culturais do artista e de sua época.

¹ *Tratado internacional proclamado pelo Conselho da Europa reunido em Florença em 2000 para a protecção, gestão e planeamento das paisagens europeias.* A Convenção Europeia da Paisagem (CEP), proclamada pelo Conselho da Europa reunido em Florença em 2000, constitui um tratado para a proteção, gestão e ordenamento das paisagens europeias. É o primeiro tratado internacional exclusivamente dedicado à paisagem. Portugal ratificou a CEP em Fevereiro de 2005 (Decreto n.º 4/2005, de 14 de Fevereiro). <https://www.forumdascidades.pt/content/convencao-europeia-da-paisagem-0>, Acedido em 22 agosto 2024.

O entendimento científico do termo paisagem surgiu, na área das Artes, entre os séculos XIV e XV. De acordo com Salgueiro (2001, p. 37-53), esta simultaneidade não é uma mera coincidência. Este termo surgiu e desenvolveu-se, como consequência, entre outros fatores, de uma forte rutura com a visão teológica medieval, quando velhas certezas idealistas foram ultrapassadas por novas descobertas científicas que deram corpo ao projeto da modernidade e sua nova materialidade (Ferreira, 2021).

Sob a perspectiva geográfica, a paisagem corresponde a um suporte biofísico e é influenciada por fatores geomorfológicos e climáticos, responsáveis por sua conformação ao longo do tempo (Grigoriev, 1986, in Araújo, 2018). Porém, a paisagem pode ser definida como uma área composta por associação de formas, ao mesmo tempo físicas e culturais. Ao contrário do olhar geográfico, que deixa escapar todo o significado da paisagem humana ao reduzi-la a forças naturais, a paisagem pode ser vista como uma dimensão simbólica do espaço (Figoli, 2004², 2007).

Como afirma Monteiro (2016), citando Garrido (2003, p.124):

A paisagem é simultaneamente objeto e representação: é o lugar real que podemos percorrer ou modificar e é a representação que nasce do ponto de vista do artista ou do técnico. Monteiro (2016), citando Garrido (2003, p.124)

E,

não é nem natureza nem cultura, mas uma terceira região ontológica. É certo que existe pela presença do homem que a identifica e nomeia, não como seu criador; é relacional e resguarda a ligação à subjetividade de quem a habita, celebra e cuida. Há um modo de ser específico da paisagem, que é sujeito e objeto, permanência e movimento, mutabilidade

² Trabalho apresentado no XIII Ciclo de Estudos sobre o Imaginário, em outubro de 2004, em Recife (PE). Versões preliminares foram apresentadas na XXIV Reunião da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), em Recife (PE), em junho de 2004, e no seminário Cultura Contemporânea: Imbricações e Híbridos, na Unesp, em Araraquara, em outubro de 2004.

e persistência. Material, propicia todas as sensações, sem deixar de ser intangível. (Serrão, 2011, p.34)

Esta concepção é igualmente defendida por Besse (2016) que considera que a paisagem é produto das interações, das combinações entre um conjunto de condições e de restrições naturais (geológicas, morfológicas, botânicas etc.) e um conjunto de realidades humanas econômicas, sociais e culturais. Por sua vez, refere que, o quotidiano da sociedade a partir da utilização dos recursos naturais para sua alimentação e atividades que deixam marcas visíveis na paisagem, reafirmam a singularidade e a importância da Terra para o florescimento e subsistência da vida humana.

Segundo Simmel (1988, in Bartalini, 2013), para termos consciência de que vemos a paisagem, tanto é preciso que os elementos da natureza, singulares do campo de visão, cativem, atraiam o nosso espírito, como também é preciso apreender um conjunto, uma unidade, não apenas sua justaposição sobre uma porção de solo terrestre. Para este autor, a paisagem nasce quando a existência do ser, a “pulsção da vida” é separada da homogeneidade da natureza, pela percepção e pelo sentimento, e não se pode perceber a sua atmosfera sem se “querer ver”. Ritter (1997, in Bartalini, 2013 p. 52-55) concorda com esta afirmação quando diz que a paisagem “só encarna a natureza para aquele que ‘sai’ em direção a ela [...] para [...] participar do Todo que está presente nela”. Dando continuidade à evolução do pensamento, a paisagem, assim caracterizada, só surge para aquele que ultrapassa os limites utilitários da natureza em busca da livre contemplação, como defende o autor, “para fruir livremente do seu espetáculo e para estar ele próprio no seio da natureza, sem visar finalidades práticas”. Para que a natureza assuma o estatuto de paisagem é preciso que o olhar seja contemplativo, independente do lugar e da sua aparência, onde tudo “se torna belo, grande, sublime, se torna objeto estético, paisagem” (Araújo, 2018, p. 65-66).

Ainda segundo Andreia Araújo, quando a natureza, na sua totalidade, deixa de ser encarada como conceito científico, é a impressão sensível que fornece a imagem e linguagem estéticas para representá-la. A mediação estética cria a possibilidade de uma relação entre o homem e a natureza, pois permite perceber e exprimir essa coexistência por meio da representação artística, promovendo a condição de sujeito e objeto. O homem

é libertado da totalidade da natureza como ser constituinte, mas faz uso da arte, da percepção sensorial, da forma estética da arte para manter a sua presença; é o surgimento da paisagem a ser contemplada pelo sujeito, o homem (Araújo, 2018, p. 68).

A ‘identidade’ da paisagem é formada sob determinado prisma que, com o movimento, pode ser confirmada ou alterada, e neste caso, a visão é reestruturada. Assim, a noção de paisagem surge da percepção, pois a totalidade que nela se estabelece tende a fortalecer a totalidade do campo visual. Desse modo, a paisagem acontece “entre” sujeito e objeto, a mediação entre o homem e o ambiente. Berque (in Serrão, 2011) aborda a ‘mediância’ como o movimento que acontece entre o mundo subjetivo (representado pelo ser humano, pela sociedade, pela cultura) e o mundo físico e objetivo, onde atuam as relações de ordem simbólica, ou seja, uma realidade trajetória que não corresponde somente a natureza, nem meramente subjetividade potencial.

Não se trata de uma avaliação somente sob o ponto de vista geomorfológico, dado objetivo, ou simplesmente uma ilusão subjetiva. O ambiente vai registrar objetos e costumes de sentimentos, de visão comum entre membros de um mesmo grupo, que vão compor uma identidade coletiva. (Araújo, 2018, p. 69)

Desde o Renascimento, foi entendida como criação racionalmente ordenada, ligada a uma maneira de harmonizar o mundo. Mais que um território que a natureza apresenta ao observador, é produto de uma maneira de ver o espaço externo, um cenário que supõe um espectador, que se traduz num olhar particular sobre o mundo externo. A paisagem é um relato, um desenho, uma representação, território recortado por uma “janela”, apreciado a partir de um ponto de vista único e singular, muitas vezes artístico, envolvendo uma série de técnicas particulares desenvolvidas para representá-lo e transformá-lo em imagem cultural pela atribuição de um significado.

Essa evolução reflete mudanças na forma como os artistas e as sociedades percebem a natureza, o mundo ao seu redor e a própria arte. A pintura de paisagem integra e faz a síntese de diversos elementos, tais como: a) Elementos naturais e humanos: Uma pintura de paisagem pode reunir diversos elementos naturais como montanhas, rios, árvores, e o

céu, sintetizando diferentes aspetos do ambiente natural em uma única visão. Muitas vezes, essas paisagens também incorporam elementos da presença e intervenção humana, como casas, pontes ou caminhos, integrando a relação entre o ser humano e a natureza;

b) Síntese Temporal: capturando, explorando e expressando momentos do dia e momentos históricos. A luz e a cor em uma pintura de paisagem podem sintetizar diferentes momentos do dia ou até mesmo das estações do ano, capturando uma sensação específica do tempo e do clima. Algumas paisagens podem representar uma síntese histórica, mostrando como um lugar evoluiu ao longo do tempo, seja através de vestígios arqueológicos ou mudanças na vegetação;

c) Estados emocionais e experiência estética: a atmosfera de uma pintura de paisagem pode refletir uma variedade de emoções ou estados de espírito, como tranquilidade, melancolia, alegria ou solidão. Neste caso, o artista sintetiza sua percepção emocional do local na obra. A combinação de cores, formas e texturas cria uma experiência estética unificada, onde o observador pode sentir-se imerso na paisagem;

d) Influências culturais e estéticas: podendo sintetizar diferentes tradições artísticas, como influências do impressionismo, realismo ou do romantismo, criando uma obra que reflete diversas abordagens estilísticas. Por vezes, a paisagem serve como uma síntese de símbolos culturais ou mitológicos, integrando narrativas que vão além do visual;

e) Fusão do real com o ideal: uma paisagem pode sintetizar tanto aspetos reais do mundo quanto elementos idealizados ou imaginários, criando uma visão que é ao mesmo tempo familiar e única.

Nesse sentido, a pintura de paisagem atua como um espaço onde diversas ideias, emoções e influências se fundem em uma representação visual coesa. Ela não capta apenas um cenário natural, mas sintetiza uma vasta gama de experiências e conhecimentos numa única obra de arte.

Durante o Renascimento, a paisagem começou a ganhar destaque como um elemento importante nas pinturas. Com a criação da pintura de cavalete, a paisagem configura-se como cenário da narrativa, a partir da invenção da perspectiva, como espaço construído, de forma homogênea e ilusionista, distante da natureza dada. Como refere Kern (2011, p.2), “nesse momento, concretiza-se a ficção do olhar monocular que rege essa noção de espaço, que não é natural e nem imutável, mas permeado pelo avanço da geometria e pelas fundamentações filosófica e estética (Jakob, 2009, p. 31-40)”.

Artistas como Leonardo da Vinci (1452-1519) e Albrecht Dürer (1471-1528) usaram a paisagem para criar cenários realistas e detalhados, integrando elementos naturais e arquitetônicos para refletir a harmonia entre o homem e a natureza. A perspectiva linear, desenvolvida nesse período, permitiu a criação de paisagens mais realistas. Mesmo assim, a paisagem geralmente continuava sendo o cenário de uma narrativa principal, como em pinturas de temas bíblicos e mitológicos.

A partir do século XVII a pintura de paisagem consolidou-se como gênero autônomo, especialmente na Holanda, onde artistas como Jacob van Ruisdael (1628-1682) e Jan van Goyen (1596-1656) criaram cenas naturais que não precisavam de uma narrativa explícita. A paisagem tornou-se um meio para explorar o espaço, a luz, e a atmosfera. Nesse período, a paisagem pastoral, a marinha e as vistas urbanas também ganharam destaque.

A paisagem barroca e clássica, representada por artistas como Nicolas Poussin (1594-1665) e Claude Lorrain (1600-1682), enfatizava a grandiosidade e a harmonia da natureza, muitas vezes idealizando a paisagem para refletir conceitos filosóficos e estéticos da época. Nessas obras, a paisagem podia representar uma ordem cósmica ou um estado idealizado do mundo.

No século XIX, o Romantismo trouxe uma nova abordagem à paisagem, enfatizando a expressão emocional e a subjetividade do artista. A natureza começou a ser retratada como um reflexo do estado emocional humano, com ênfase na grandiosidade, no sublime, e às vezes no trágico. Artistas como Caspar David Friedrich (1774-1840) e William Turner (1775-1851) exploraram a paisagem como uma forma de introspecção e como uma metáfora para sentimentos profundos, para explorar temas de sublime, melancolia e transcendência, muitas vezes retratando a natureza como uma força poderosa e misteriosa. Neste período, a paisagem tornou-se um meio de expressar emoções e estados de espírito.

O Impressionismo (final do século XIX), com artistas como Claude Monet (1840-1926) e Camille Pissarro (1830-1903), trouxe uma abordagem mais direta e experimental à paisagem. O foco passou a ser a captura da luz, da cor e da atmosfera em momentos específicos. A pincelada solta e as cores vibrantes eram usadas para sugerir a impressão de uma paisagem em vez de uma representação detalhada e fiel da mesma. Os

impressionistas sintetizaram a experiência visual do momento, usando pinceladas rápidas e cores vibrantes para transmitir a sensação de estar imerso na natureza.

No século XX, com a chegada do Modernismo, a paisagem foi reinterpretada através de várias lentes, incluindo o Cubismo, o Expressionismo e o Surrealismo. Artistas como Paul Cézanne (1839-1906), Vincent van Gogh (1853-1890), Wassily Kandinsky (1866-1944) e Salvador Dalí (1904-1989) exploraram a paisagem que ia para além do realismo, buscando expressar estruturas, emoções e conceitos abstratos.

Na arte contemporânea, a paisagem continua a ser um tema importante, mas muitas vezes é abordada de maneira crítica ou concetual. Os artistas exploram a relação entre natureza e sociedade, questões ambientais, e a paisagem como uma construção cultural e social. Na contemporaneidade, a paisagem continua a ser um tema relevante, mas com abordagens mais diversas e experimentais. Artistas como Andy Goldsworthy (1956) e Olafur Eliasson (1967) exploraram a relação entre a paisagem e a intervenção humana, muitas vezes criando obras que interagem diretamente com o ambiente natural.

1.2. A importância da síntese no desenvolvimento da pintura de paisagem

A expressão “paisagem como lugar de síntese” é utilizada para designar a ideia de que a paisagem é um espaço onde se encontram, se integram, combinam e harmonizam diversos elementos e dimensões, tanto naturais quanto humanos, ultrapassando, desse modo, uma conceção de paisagem simplista que a traduz como um conjunto de elementos que compõem um puzzle mais ou menos humanizado. A perspetiva de “lugar de síntese” considera que a paisagem é um sistema dinâmico, complexo e abrangente que integra aspetos concetuais, visuais, ambientais, sociais, culturais, emocionais e económicos. Este é um paradigma que engloba o conceito de literacia da paisagem, que ensina e capacita a pensar concetualmente a paisagem não apenas como uma realidade objetiva, mas também

subjetiva dependente do seu valor intrínseco, da percepção individual e coletiva e, ainda, da sua apropriação por parte das populações³.

A síntese desempenha um papel fundamental no desenvolvimento da pintura de paisagem, tanto em termos técnicos quanto conceituais. Através da síntese, os artistas conseguiram condensar e harmonizar elementos diversos da realidade natural, emocional e formal, criando obras que transcendiam a mera representação visual para capturar a essência de um ambiente. Podemos identificar vários tipos de síntese: síntese formal e técnica; síntese emocional e espiritual; síntese de espaço e tempo.

No que concerne a *Síntese Formal e Técnica*, ela pode ser obtida através tanto da redução e abstração da paisagem como do uso da cor e da luz. Muitos artistas buscaram sintetizar a complexidade do mundo natural em formas simplificadas e abstraídas. Paul Cézanne, por exemplo, foi pioneiro na redução da paisagem a suas formas geométricas essenciais (esferas, cilindros e cones), que ele acreditava serem as bases estruturais de toda a natureza. Essa síntese formal permitiu a Cézanne capturar a sua "verdade" por trás das aparências visuais, contribuindo para o desenvolvimento de movimentos como o Cubismo. A síntese de cor e luz é outro aspeto crucial no desenvolvimento da paisagem. Artistas como Claude Monet exploraram como as variações de luz ao longo do dia poderiam ser sintetizadas numa paleta de cores que capturasse a impressão fugaz de um momento específico. Essa abordagem ajudou a transformar a paisagem num meio para explorar a percepção sensorial e o efeito da luz sobre a cor, elementos centrais no Impressionismo. Na Arte Moderna, a síntese na paisagem foi crucial para a transição da arte tradicional para a modernidade, com a radicalização dos processos de síntese, em substituição dos elementos visuais que caracterizavam a paisagem. Artistas como Kandinsky ou Piet Mondrian (1872-1944), utilizaram a síntese para desafiar as normas de representação e explorar distintas maneiras de ver e representar o mundo. Essa abordagem teve um impacto duradouro, influenciando movimentos como o Cubismo, o Fauvismo, o Expressionismo, o Abstracionismo e o Minimalismo, entre outros.

³ Esta visão mais ampla é fundamental na tomada de decisões de sustentabilidade ambiental que suportem ações de gestão, proteção e ordenamento do território orientado para a defesa de um bem comum.

A pintura de paisagem expressa ainda uma *Síntese Emocional e Espiritual*, isto é, revela sentimentos, tanto do mundo subjetivo do pintor bem como da sua interação com a natureza e o território. Na pintura, a paisagem não só reflete o ambiente natural, mas também a emoção e a subjetividade do artista. No Romantismo, a paisagem tornou-se um meio de expressar sentimentos profundos, como a melancolia, o sublime e a espiritualidade. Caspar David Friedrich, por exemplo, sintetizava a vastidão e a solidão da natureza para transmitir uma sensação de transcendência espiritual. A síntese entre a natureza e a intervenção humana na paisagem também é significativa. Os artistas sintetizaram a relação entre o ser humano e o ambiente natural, muitas vezes representando essa interação de maneira harmoniosa ou crítica, como se pode apreciar na obra de artistas do movimento Realismo, no século XIX, que refletiam sobre a expansão urbana e a industrialização.

Há ainda a referir a *Síntese de Tempo e Espaço*, obtida através da representação do tempo e do espaço abstrato. A síntese de diferentes momentos do dia ou estações do ano numa única obra é outra forma utilizada pelos artistas para capturar a essência de um local. Cézanne, ao pintar a Montanha de Saint-Victoire, procurava sintetizar a experiência contínua do espaço e do tempo em suas representações, tornando a paisagem num meio de explorar o fluxo temporal. Movimentos modernos como o Cubismo e o Expressionismo Abstrato sintetizaram o espaço na paisagem, fragmentando e reconfigurando-o para expressar realidades múltiplas ou subjetivas. Para isso, representavam o espaço a partir de diferentes pontos de vista, bem como em distintos momentos do dia, evidenciando a alteração da luz, caracterização objetiva da passagem do tempo.

Interessa-nos avaliar como estes processos decorrem na obra de alguns artistas, de forma a tornar evidentes as relações estabelecidas entre o processo de construção de uma síntese e a sua ligação com o território e com o tema da paisagem.

2. A síntese na pintura

2.1: Paul Cézanne e a Montanha Sainte-Victoire

Paul Cézanne, nascido em 1839 em Aix-en-Provence, França, é amplamente reconhecido como uma das figuras mais influentes da pintura moderna. A sua contribuição fundamental para o desenvolvimento da arte foi reconhecida por muitos contemporâneos e críticos, incluindo Picasso (1881-1973) e Matisse (1869-1954), que, ao referirem-se a Cézanne por altura do seu falecimento, o apelidaram de “pai de todos nós”, sublinhando a sua importância como precursor do cubismo e das inovações modernistas. Cézanne faleceu em 1906 na sua cidade natal, tendo a sua obra um forte impacto que perdurou muito além da sua vida.

Desde a infância, Cézanne aspirava a ser pintor, mas o seu percurso artístico foi marcado por vários obstáculos. Após superar diversos entraves familiares, muda-se para Paris em 1860 para estudar pintura. Não tendo sido admitido na *École des Beaux-Arts*, frequentou academias privadas, como o “Père Suisse” onde conheceu artistas como Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) e Camille Pissarro.

Em finais de 1872, Cézanne muda-se para Pontoise, onde trabalhou ao lado de Pissarro. A influência deste último será visível na transição estilística de Cézanne para o Impressionismo. Durante este período, Cézanne passou a aplicar cores mais claras e técnicas de pinceladas curtas, características da pintura deste movimento.

A pintura de Cézanne, caracterizada por usar cores escuras e tons de terra, neste período 1872-1874 sofre uma mudança sob a influência de Pissarro, chamada “viragem impressionista” (Düchting, p.71-72). O método de trabalho de Pissarro, segundo o autor baseava-se em dois princípios:

uma paleta clara de um colorido essencialmente derivado de cores primárias e secundárias, clareadas de branco e uma técnica de pincel caracterizada por pontos e traços curtos, com os quais reproduzia a atmosfera de reflexos luminosos coloridos. (Düchting, p.71-72)

Mais, acrescenta Düchting que, Pissarro para obter o efeito de profundidade servia-se de um esquema de composição que consistia em ligar o primeiro e últimos planos por linhas

de perspectiva divergentes, isto é, com um ponto focal único, semelhante ao que se passava com a fotografia. Adianta, ainda, que a integração da figura humana na paisagem vem transmitir ao observador a sensação da união do homem com a natureza pondo em destaque que, apesar de a vida no campo ser uma vida dura e trabalhosa é muito mais saudável do que a vida da cidade.

Por outro lado, segundo DÜCHTING, para Cézanne, a escolha do campo e do motivo da paisagem é como se fosse um refúgio para se curar da sua rejeição artística e humana de que foi vítima por parte dos seus companheiros e amigos, salvaguardando alguns jovens pintores impressionistas que muito apreciavam o seu trabalho.

Durante o tempo em que Cézanne e Pissarro trabalharam juntos, as suas abordagens técnicas divergiam significativamente. Enquanto Pissarro utilizava pinceladas curvas, Cézanne aplicava a tinta com linhas diagonais, criando uma estrutura de cor mais definida e complexa. A diferença técnica entre os dois pintores resultava em interpretações distintas das mesmas paisagens, refletindo as suas respetivas visões e estilos.

Neste sentido, as obras realizadas neste período mostram a aproximação e ao mesmo tempo o afastamento do trabalho de Cézanne relativamente a Pissarro e aos artistas do Impressionismo, onde os planos de cor assumiam um papel distinto dos apresentados pela maioria das obras dos outros artistas do movimento Impressionista.

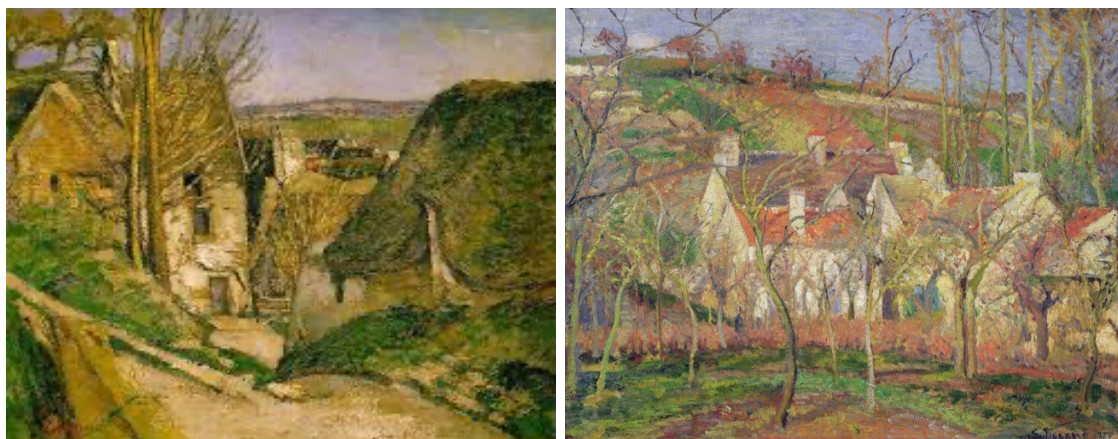


Fig.1 Paul Cézanne **Fig.2** Camille Pissarro

Em “A Casa do Enforcado em Auvers” (Fig. 1), de Cézanne, e “Os telhados vermelhos, ou canto de aldeia” (Fig. 2), de Pissarro, fica evidente esta relação e distanciamento.

Cézanne procura jogar com os elementos da paisagem para encontrar a perspectiva, ou seja, a disposição das casas, o caminho e os arbustos vão conferir a ilusão da profundidade numa superfície plana. Ao contrário de Pissarro que usa um só ponto de fuga, Cézanne utiliza os que achar necessários mesmo que tenha de introduzir distorções resultantes de um novo ponto de fuga, desde que esse artifício conduza a uma melhoria da composição e ao equilíbrio da ligação entre os elementos. O que o liga ao impressionismo é efetivamente a paleta de cores que é semelhante.

Cézanne participou na primeira exposição impressionista em 1874, mas percebe que os seus objetivos artísticos eram distintos dos do grupo. Cézanne não participa na segunda exposição em 1875, regressando apenas na 3ª exposição, ao lado de Pissarro, em 1877, onde enfrentou críticas negativas, o que o levou a distanciar-se do grupo e a refugiar-se na sua terra natal para continuar a explorar os temas da paisagem.

Apesar das críticas, Cézanne continuou a desenvolver o seu estilo, caracterizado por uma busca constante pela forma e pela estrutura na pintura. A sua abordagem à perspectiva e à composição variava da dos impressionistas e Cézanne passou a focar-se na exploração individual dos elementos naturais, longe da influência dos seus colegas parisienses.

A primeira exposição individual de Cézanne ocorreu em 1895, organizada por Ambroise Vollard (1866-1939), seguindo conselhos de figuras como Pissarro, Renoir, Monet e Guillaume (1891-1934). Apesar do apoio de seus contemporâneos, a reação pública e crítica foi negativa, com críticas severas sobre a qualidade do seu trabalho. A imprensa, incluindo o *Le Journal des Artistes*, publicou críticas agressivas, exacerbando o isolamento de Cézanne.

Düchting considera que essa mágoa ficou bem patente na carta que Cézanne escreveu a Gasquet em que se referia àqueles que, a troco de alguns francos, escreviam um artigo a injuriá-lo, referindo que atraíam desse modo *todas as atenções sobre si*.

Trabalhei durante toda a vida para conseguir ganhar a vida, mas julguei sempre que podia ser um bom pintor, sem atrair as atenções sobre a minha vida privada. Não há dúvida de que um artista deseja subir o mais possível, intelectualmente, mas o homem deve manter-se na obscuridade.
(Düchting, 1999, p.194)

Cézanne sentia que a sua arte deveria falar por si mesma, sem a necessidade de atrair atenção para a sua vida pessoal.

Após a morte da sua mãe em 1897, Cézanne mergulhou numa profunda depressão, encontrando escape na pintura. Isolou-se ainda mais, procurando locais remotos e difíceis de aceder nos arredores de Aix-en-Provence para trabalhar. No período compreendido entre 1895 e 1899, Cézanne encontrou na pedreira abandonada de Bibémus, local ermo e árido, o cenário ideal para se isolar e desenvolver a sua arte. A paisagem é composta por escombros de pedras e rochas interligadas por vegetação que se desenvolveu entre as suas fendas.

Cézanne pinta uma série de quadros em que o amontoado desordenado de rochas aparece transformado num conjunto harmonioso de planos pictóricos coerentes. No quadro, *A Pedreira de Bibémus* (Fig. 3), as formações rochosas dispostas num único plano criam uma barreira que trava o olhar do observador. O horizonte é delimitado por pequenos afloramentos de rochas salientes e sobrepostos, deixando ver uma parte do céu. As rochas em tons alaranjados, contrastando com os verdes-escuros da vegetação e com o azul do céu, conferem a esta obra o seu aspeto dramático e grandioso.

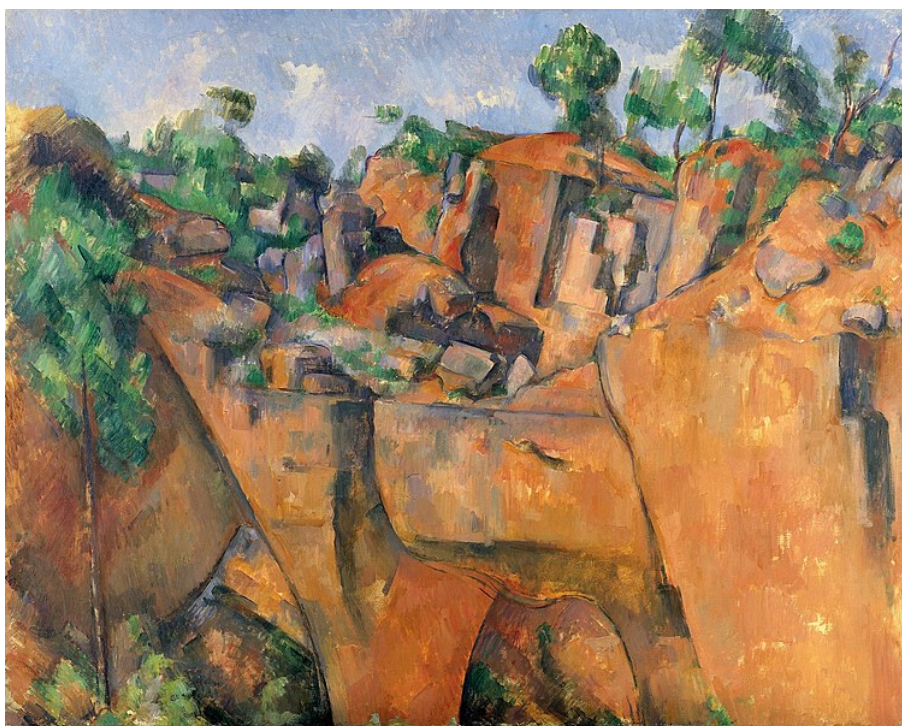


Fig.3 Paul Cézanne, *A Pedreira de Bibémus*. (<https://artsandculture.google.com/asset/la-carrière-de-bibémus-the-quarry-at-bibémus-paul-cézanne/zgF9Ga2noHbGZw?hl=en>)

Na obra “A Montanha Sainte-Victoire, Vista de Bibémus” (Fig 4), Cézanne combina dramatismo e solidão. A montanha aparece imponente atrás da pedreira, e Cézanne usa linhas de força para definir a composição e preencher os planos com precisão. As cores são aplicadas de forma a criar uma sensação de profundidade e estrutura, refletindo o seu desejo de fundir os elementos da paisagem em uma unidade fundamental.

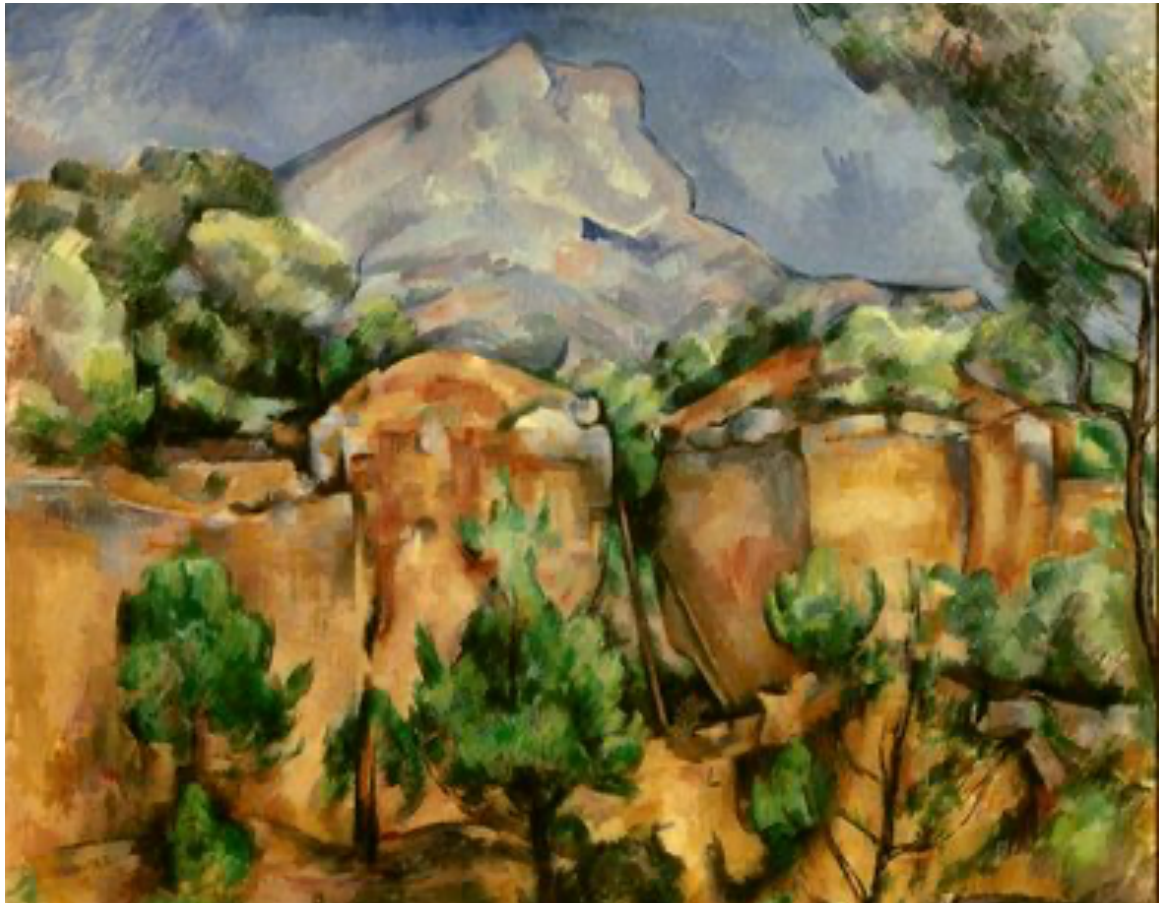


Fig.4 Paul Cézanne, *A Montanha Sainte-Victoire. Vista de Bibémus*
(<https://www.meisterdrucke.pt/artista/Paul-Cézanne/6.html>)

A partir dessas linhas orientadoras, Cézanne começava a preencher cuidadosamente com pequenas pinceladas os planos definidos dos elementos da paisagem. Desta forma vai desenhando com o pincel os pormenores das rochas, árvores, ervas, montanha e céu. Quando necessário utilizava manchas para preencher as superfícies maiores e obter planos que definissem os volumes e formas dos objetos. As cores laranja e ocre reservava-as para pintar as rochas, para as árvores utilizava vários matizes de verdes e a

montanha com cores cinzenta, bege e tons claros de azul para o céu. Toda a superfície da tela era tratada com o mesmo cuidado e minúcia. Para Cézanne todos os planos mereciam o mesmo tipo de pormenorização.

Düchting (Ibid, p.194) refere que o único desejo de Cézanne é fundir as pedras e vegetação, céu e terra numa unidade fundamental,

é como se ele se identificasse com as suas paisagens, como se ele depositasse ali todas as angústias, todos os seus desejos, todos os seus sonhos e ideias. E mesmo quando, nas suas paisagens, não se vê vitalma, elas parecem, no entanto, ter vida e ter a sua própria existência secreta, existência essa que não deve nada aos homens, mas sim a uma fonte de energia vinda das profundezas da natureza. Düchting (Ibid, p.194)

O estilo de pintura que Cézanne desenvolveu, consistia em tratar todos os planos de uma paisagem com a mesma riqueza de cores e uma composição de forma que todos os elementos do quadro tivessem o mesmo destaque. No caso da montanha Sainte-Victoire, elimina a perspectiva atmosférica e, graças ao reforço da iluminação solar que sobre ela incide, trá-la para o plano central da composição. Os restantes elementos considerados secundários como pinheiros e a planície, que compõem a paisagem, funcionam como orientadores do olhar do observador para a montanha que é o centro da obra.

Henri Perruchot na monografia sobre os quadros de Cézanne descreve-os com tal relevo que não deixa indiferente Düchting, tendo em conta a riqueza de cores da composição. Refere ainda que no quadro, “*A Montanha de Sainte-Victoire, Vista de Lauves*”, pode-se observar que

o perfil anguloso da montanha assenta sobre uma cadeia de brilhantes contrastantes das cores laranja, verde e ocre que, no centro inferior do quadro, terminam numa outra sequência colorida de escuras tonalidades azul-violeta, elas próprias reflexo das cores mais claras que são características para a montanha. As correspondências de cores fundindo-se umas nas outras, transformam este motivo num tecido colorido, num jogo livre de cores que leva a esquecer a origem figurativa do quadro. (Düchting,1999, p.199-200)

Este efeito reluzente tal como cristais, referido por Düchting, é obtido por Cézanne com pinceladas separadas, que aliadas ao contraste das cores e luminosidade incidente, criam uma estrutura colorida e abstrata.



Fig. 6 Paul Cézanne, *A Montanha de Saint-Victoire* <https://smarthistory.org/cezanne-mont-sainte-victoire/>

Cézanne admirava muito as aguarelas de François Marius Granet (1777-1849), um pintor provençal. Mas para Granet a montanha aparecia apenas no último plano, como que a delimitar a linha do horizonte. Ao contrário Cézanne pretendia destacar a monumentalidade da montanha. Para isso eliminou a perspectiva atmosférica, dando outro destaque à montanha, deixando esta de ser tratada como um elemento do plano de fundo para passar a ser o motivo principal da paisagem. Esse efeito visual é obtido através da cor e realce dos pontos iluminados. Os outros elementos que compõem a paisagem servem para direcionar o olhar do observador para a montanha que brilha com todo o seu esplendor.

Cézanne, aplicou esta técnica nas aguarelas que produziu sobre o mesmo tema. Neste caso, o papel é coberto por camadas muito transparentes de tonalidades de cores que se

sobrepõem, resultando em uma estrutura manchada de cor com diferentes matizes onde, de início, apenas se distinguem as camadas claras e escuras. Pela observação mais atenta destas camadas de cor temos a percepção mais figurativa dos elementos que as compõe e no centro do quadro aparece o monte de Sainte-Victoire.

Cézanne apelidou esta forma de pintar *modulação* (Düchting), por considerar que se podia assemelhar à música, pois tal como a música mudava de tom, também as cores podiam variar.

Sobre o tema da montanha de Sainte-Victoire, Cézanne pintou trinta óleos e quarenta e cinco aguarelas e só não pintou mais por ter morrido precocemente vítima de uma pneumonia que contraiu quando pintava, tendo sido surpreendido por uma tempestade e socorro tardio.

Apesar das críticas e da resistência que enfrentou durante a sua vida, Cézanne deixou um legado duradouro na arte moderna. A sua abordagem inovadora à perspectiva, à cor e à estrutura da paisagem influenciou profundamente os artistas que vieram após ele. Cézanne fez a ponte entre o Impressionismo do final do século XIX e o Cubismo do início do século XX, moldando o caminho para novas formas de expressão artística.

Apesar de ter sido amplamente ignorado e criticado durante a sua vida, é agora reconhecido como um dos pilares da arte moderna, cuja influência e inovação continuam a ser celebradas e estudadas.

2.2: Henri Matisse e o processo de síntese na obra *Nú Cor-de-Rosa*

Henri Matisse nasceu em 1869, em Le Chateau-Cambrésis, França, filho de um comerciante abastado. Em 1887, foi enviado para Paris para estudar Direito, formando-se e trabalhando como administrador judicial na sua terra natal. Em 1890, após uma apendicite que resultou em hospitalização, recebeu um estojo de pintura da sua mãe, o que despertou nele uma paixão pela arte. Abandonando a carreira jurídica, Matisse voltou a Paris em 1891, matriculando-se na Academia Julian e, posteriormente, estudando no estúdio de Gustave Moreau (1826-1898), um pintor liberal que incentivava a criatividade dos seus alunos. Durante esta fase inicial, Matisse realizou cópias de quadros expostos no Museu do Louvre.



Fig. 7 Henry Matisse, *A Criada Bretã* **Fig. 8** Henry Matisse, *A mesa do Jantar*

Em 1896, Matisse visitou John Russell na Belle Île, onde foi introduzido às obras de Van Gogh e ao estilo impressionista e à teoria da cor. A partir dessa influência, o seu estilo mudou drasticamente, abandonando as cores de terra por paletas mais brilhantes, como se observa na sua obra "A Criada Bretã" (Fig.7). Nesse mesmo ano, Matisse expôs no *Salon da Société Nationale des Beaux-Arts*, onde vendeu duas das cinco obras expostas, ao Estado Francês. Em 1897, volta a participar no Salon e, apesar de uma crítica desfavorável à sua obra "A Mesa de Jantar" (Fig. 8), conheceu Pissarro e aprofunda os seus estudos sobre pintura impressionista. Em 1898, viajou para Londres para estudar as pinturas de William Turner, cujo uso da cor influenciou fortemente o seu trabalho.

Para Matisse a cor assumia uma importância central, e na sua obra desenvolve o seu estudo até ao mais pequeno pormenor. Objetivamente, o que lhe interessava era simplificar a pintura o mais possível, deixando só o mais importante representado na tela, ou seja, passava de uma técnica mais tradicional para outra, anulando o modelado e subtraindo luz e sombra em favor de uma concepção de superfícies em que as cores em camadas mais lisas nos remetem para figuras mais geometrizadas e com alguma abstração.

Matisse não se dedicou em exclusivo ao tema da paisagem, embora no seu percurso tenha realizado trabalhos sobre esta temática. Podemos dar como exemplo o quadro: “Paisagem em Coullioure, 1905” em que Matisse diz a André Marchand (pintor) em 1947 que quando a pintou:

Eu era muito novo, sabe, julgava que isto não era bom, mal acabado, não construído, enfim, um esboço sem importância; pois bem, em ponto pequeno, ali, na fotografia, repare: tudo está equilibrado, a árvore ligeiramente inclinada para a direita; veja outra fotografia ampliada. No fundo, não fiz mais do que desenvolver esta ideia, só se tem uma ideia como sabe, nasce-se com ela, durante toda a vida desenvolve-se essa ideia fixa, faz-se com que ela respire. (Matisse, 1947, in Néret, 2006, p. 12-13).

Matisse estava profundamente interessado na cor e dedicou-se a simplificar a sua pintura, eliminando elementos supérfluos e focando-se na geometrização das formas e na abstração.

O estudo da cor por Matisse intensificou-se durante o verão de 1904 em Saint-Tropez, onde pintou com Paul Signac. As cores vibrantes e a luz do Mediterrâneo refletiram-se em obras como "Luxo, Calma e Volúpia" (1905) (Fig. 9), que utilizava a técnica do pontilhismo para criar efeitos cintilantes e foi um marco na arte moderna. O movimento Fauvista, do qual Matisse foi uma figura central, surgiu em 1905 e durou até 1908, mas a sua influência prolongou-se por mais de uma década.



Fig. 9 Henry Matisse, *Luxo, Calma e Volúpia*

Nos anos 1911 e 1912, Matisse fez várias viagens a Marrocos, na companhia dos pintores Marquet e Camon. que resultaram numa série de pinturas marroquinas expostas na casa Bernheim-Jeune. A partir dos anos 1930, retoma o tema do erotismo, vendo na sensualidade feminina uma expressão de puro amor. Este interesse pela feminilidade refletia-se na forma como abordava o modelo, buscando capturar não apenas a beleza física, mas um aspecto mais espiritual.

Em 1935, Matisse contratou Lydia Delectorskaya como assistente e posteriormente como modelo a tempo inteiro, relação que foi além do profissional, conforme sugerem alguns indícios. Lydia foi fundamental na documentação dos processos criativos de Matisse, incluindo a elaboração de "Nu Cor-de-Rosa" (1935) (Fig. 10). Este trabalho passou por vinte e quatro estados, além de inúmeros desenhos a carvão, num processo meticuloso de despojamento e simplificação do modelo. As fotografias a preto e branco destes estados não permitem análise detalhada da cor ou das técnicas aplicadas, mas mostram a evolução do trabalho.

Lydia registou momentos cruciais e as dúvidas que Matisse expressava durante o processo criativo. O método de Matisse envolvia uma interação contínua entre construção e destruição, usando a fotografia para avaliar o progresso. Este processo permitiu-lhe ver o desenvolvimento da obra como um filme em câmara lenta, verificando se estava a alcançar o rigor desejado. O registo continuado das etapas da obra, documentado de forma singular no percurso de Matisse, serve-nos de forma crucial como objeto de análise para compreender como se desenvolve o pensamento e a prática de Matisse, em direção à ideia de síntese, a partir de um motivo. Conscientes de que não se trata de uma paisagem, podemos inferir que os processos estarão interligados, com a variação do motivo, mas não totalmente do processo metodológico para a sintetização das formas. Desta forma, quando questionado pelo poeta e crítico de arte Aragon, sobre a necessidade do modelo, Matisse respondeu que o modelo era essencial para que pudesse afastar-se dele e criar a sua própria interpretação. “Henry Matisse peintures de 1935-1939” (1986).

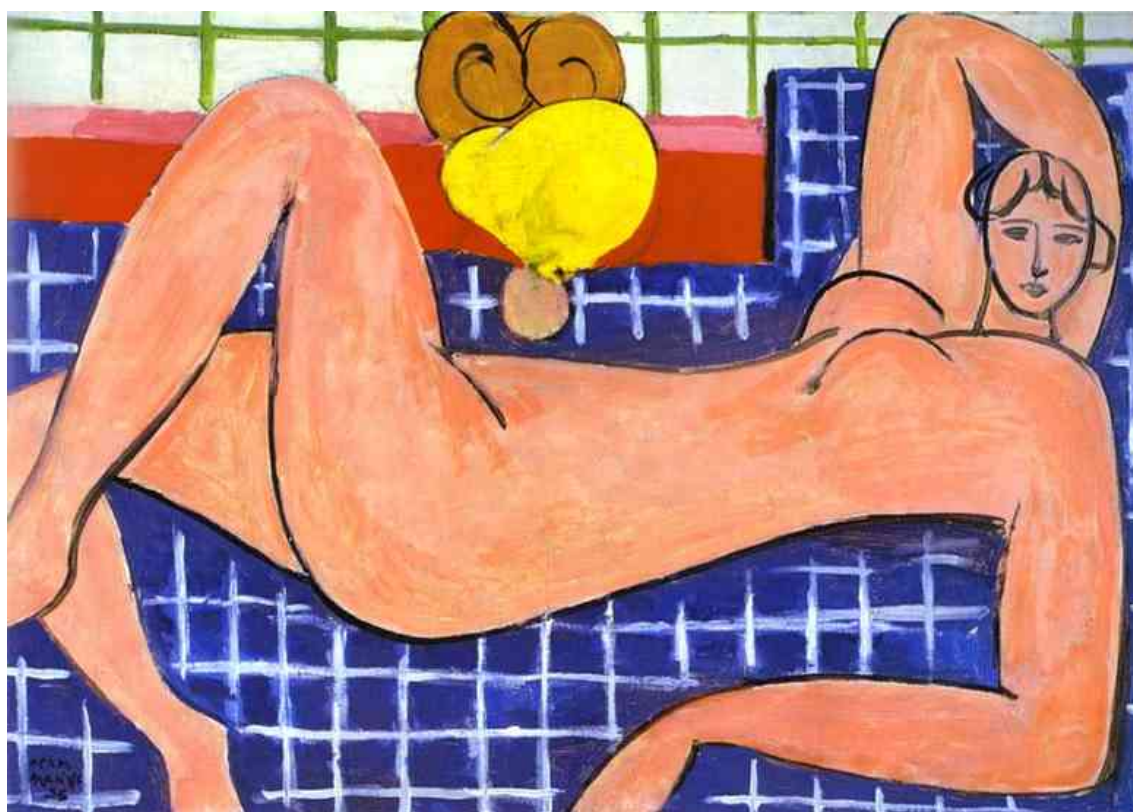


Fig. 10 Henry Matisse, *Nu Cor-de-Rosa*, 1935. Óleo sobre tela, 66x92 cm.

The Baltimore Museum of Art

Lydia Delectorskaya, no seu livro "Relações Privilegiadas", descreve como Matisse capturava poses autênticas, como a de "O Sonho" (1935), onde a naturalidade da pose de Lydia inspirou Matisse a desenhá-la imediatamente.

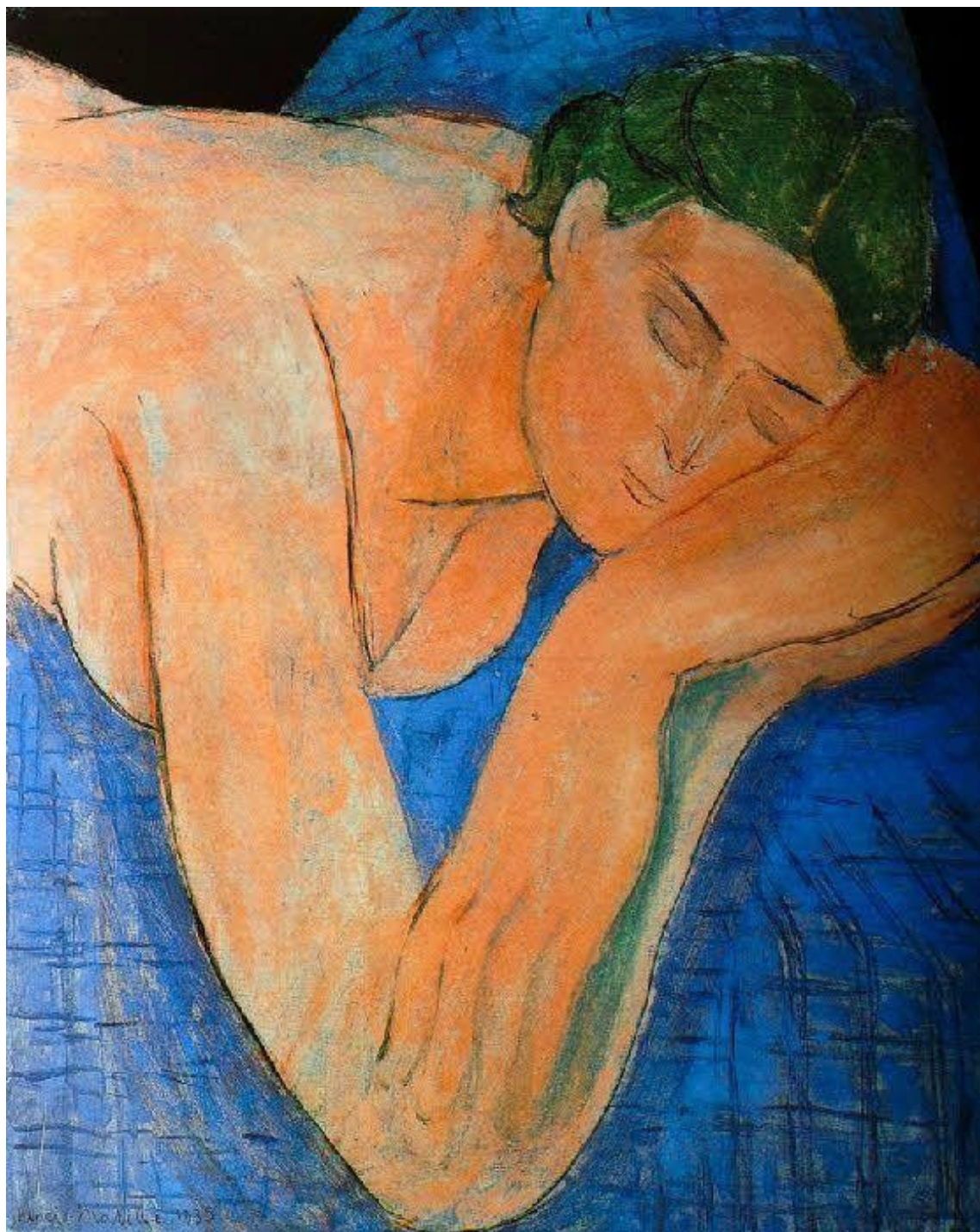


Fig. 11 Henry Matisse, *O Sonho*, 1935. Óleo sobre tela, 80x65 cm. Museu Nacional de Arte Moderna, Centro George Pompidou, Paris

Neret (2006) observa que "O Sonho" (Fig. 11) representa uma etapa do "Nu Cor-de-Rosa", com uma similaridade nas cores e na busca de um arabesco que recorta e diferencia a figura num fundo unificado. A utilização do grande plano em Matisse dava outra dimensionalidade ao trabalho, com figuras que ocupavam todo o espaço da tela, conferindo-lhe um efeito visual desejado.

O Sonho constitui como que uma etapa do Nu Cor-de-Rosa: o mesmo tecido aos quadrados no sofá, a mesma harmonia de um azul com um cor-de-rosa, a mesma busca de um arabesco que recorte e diferencie a figura num fundo unificado, e sobretudo despojamento total que atinge, ao passar de um quadro para o outro, uma quase abstração que terá por termo o Nu Cor-de-Rosa Sentado (Neret, 2006, p.172)

Para a realização do “*Nú Cor-de-Rosa*” há a assinalar vinte e quatro registos fotográficos (estados), além de inúmeros desenhos a carvão que descrevem o caminho seguido pelo autor no sentido de obter um total despojamento do modelo, conforme era seu desejo. Os registos existentes são fotografias a preto e branco e por isso não permitem analisar as diferenças existentes em termos de cor nem dos tipos de técnicas aplicadas. No prefácio da referida monografia, Monod-Fontaine a propósito dos diferentes estados das obras de Matisse, refere como é perfeitamente identificável a atualidade e os temas das obras, seguindo uma descrição do método utilizado. Podendo-se salientar, ainda,

a pose dos primeiros estados - o modelo está estendido sobre um sofá, com a cabeça deitada numa almofada, a perna traçada por cima da outra, um ramallete de flores posto atrás, à altura do joelho – faz parte dos materiais mais familiares de Matisse. (Monod-Fontaine, 1989, citada por Neret, 2006, p.166)

Os estados de "Nu Cor-de-Rosa" mostram a progressiva abstração e despojamento, onde Matisse procurava transformar a presença carnal em meros desenhos e cores. Os desenhos realistas eram menos importantes do que as transformações introduzidas através de novas formas.

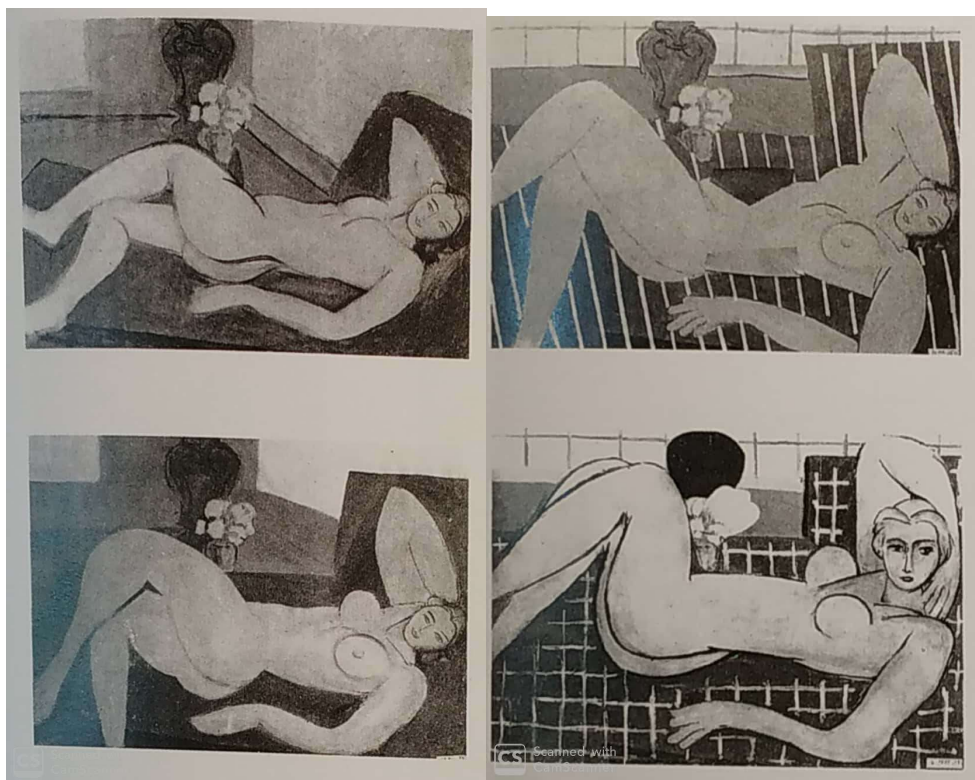


Fig. 12, 13, e 14 Henry Matisse, Cinco estados sucessivos do Nu Cor-de-Rosa, 1935

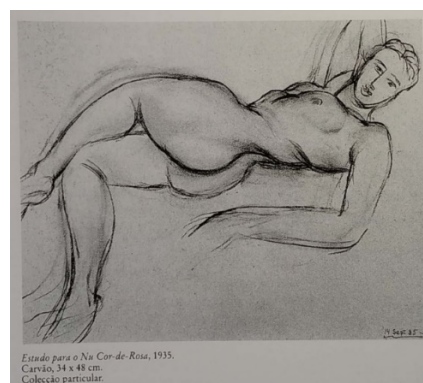


Fig. 16 Henry Matisse, Estudo para o Nu Cor-de-Rosa, 1935. Carvão, 34x48 cm

A utilização do grande plano é desenvolvida por Matisse para dar outra dimensionalidade ao seu trabalho, pois as telas utilizadas não eram de grandes formatos. As figuras de Matisse ocupavam todo o espaço do quadro como que querendo ultrapassar os limites da tela ou da folha de papel, atingindo deste modo o efeito visual que queria. Delectorskaya acrescenta nas suas notas que, à medida que Matisse ia desenvolvendo o trabalho, este passava por diferentes estados que registava por meio de fotografia e lhe permitia melhor ajuizar do desenvolvimento do trabalho e qual o caminho a seguir de forma a verificar se as modificações que ia acrescentando lhe traziam algo de novo. Estes estados de destruição/construção permitiam-lhe verificar se o trabalho evoluía de forma positiva. Com este procedimento observa as suas telas como se estivesse a desenrolar um filme e a vê-lo em câmara lenta. Este método permitiu a Matisse verificar se estava a aproximar-se do resultado pretendido no que concerne ao rigor do seu trabalho ou se pelo contrário o estava a destruir. Ora, como refere Néret (2006, p.176) “se o propósito do pintor era esvaziar a presença carnal dos nus que ele representa para que não fossem mais que desenho e cor e apenas isso, poder-se-ia dizer que a experiência se malogrou”.

Na verdade, a obra de Matisse é carregada de erotismo tratado com uma subtileza admirável. O modelo que inspira Matisse não é do género dos modelos que inspiraram, Degas, Renoir ou Rembrandt. Matisse procura um tipo de modelo que represente a mulher, alta, elegante e jovem, dentro género daquelas que frequentavam o meio burguês e rico da sociedade da época. O que Matisse pretende dos seus modelos é a sua nudez para servir de ponto de partida para o seu trabalho. Os desenhos realistas pouco lhe interessam, antes pelo contrário, partir de uma figura realista e introduzir-lhe alterações através de novas formas afastando-se do modelo para chegar ao resultado que procura. O seu trabalho é feito por etapas, construindo e destruindo o que lhe parece supérfluo e tendo sempre em conta o que cada alteração contribui para o “exacto objectivo” que pretende.

No texto "L'Ideal féminin d'un grand seigneur", San Lazzaro destaca que Matisse procurava modelos altos, elegantes e jovens, típicos do meio burguês. O objetivo era usar a nudez como base para o seu trabalho, partindo de uma figura realista e introduzindo alterações que resultassem numa obra final simplificada e esteticamente harmoniosa.

(...) a figura de mulher que inspira este grande senhor não é a bailarina de Degas, ou a jovem criada de Renoir. É, muito simplesmente, sinal dos

tempos e do meio burguês que é o de Matisse, o manequim cujo papel erótico e social acaba de ser descoberto. A sua função é a de vestir os trajes da moda ou puerilmente eróticos, algumas vezes também ostentar jóias, tendo como plano de fundo interiores ricos. (Lazzaro in Neret, 2006, p.177)

Nos anos 1930, Matisse deixou de vestir os seus modelos como fazia com as odaliscas, focando-se apenas no corpo, como em "Nu Cor-de-Rosa" (1935), "Nu Cor-de-Rosa Sentado" (1935) e "Nu Estendido" (1936). Esta abordagem reflete a busca contínua de Matisse pela síntese e simplificação na sua obra.

Em resumo, Henri Matisse, através da sua obra "Nu Cor-de-Rosa", exemplifica o processo de simplificação e abstração que caracterizou a sua abordagem artística. Consegue-se perceber que as suas pinturas de paisagem também poderiam estar representadas, como se poderá compreender pela sequência de obras que apresentamos de seguida. Todavia, em nenhum dos exemplos, encontramos registo dos estágios sucessivos que originaram a imagem final, como ocorre na obra 'Nu cor-de-rosa', razão pela qual a selecionamos para esta reflexão.

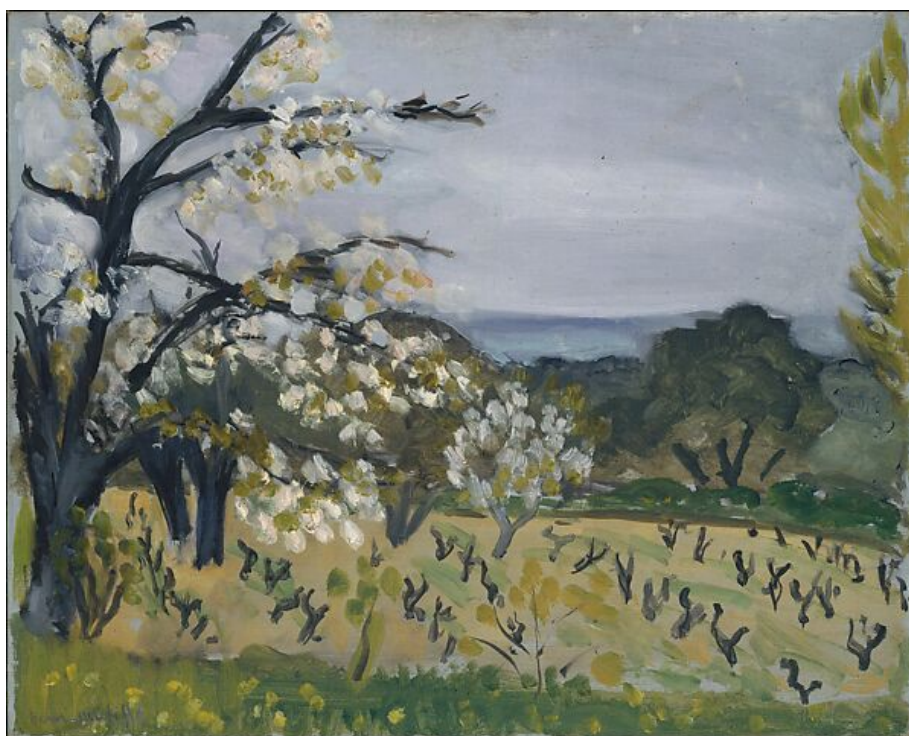


Fig. 17 Henry Matisse, *Paisagem de Nice*

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483322>



Fig. 18 Henry Matisse, *Paisagem*, 1909 <https://www.artchive.com/artwork/landscape-henri-matisse-1909/>



Fig. 19 Henry Matisse, *Landscape near Collioure (study for The Joy of Life)*. 1905
<https://www.moma.org/audio/playlist/308/3980>

2.3: Piet Mondrian e a árvore como objeto de estudo de síntese

Piet Mondrian nasceu a 7 de março de 1872, em Amersfoort, na Holanda. Filho de uma família protestante, a sua educação religiosa influenciou profundamente a sua carreira artística. Desde tenra idade, Mondrian teve contacto com a arte através do seu pai, que era professor de desenho numa escola primária local, e do seu tio, que pintava paisagens dos arredores da sua residência em Winterswijk. No entanto, o pai de Mondrian desejava que ele seguisse uma profissão diferente, acreditando que a pintura, sob o ponto de vista religioso, poderia ser um caminho para o pecado. Para contornar este obstáculo, Mondrian decidiu estudar artes com o objetivo de se tornar professor, o que lhe permitiu equilibrar as expectativas familiares com a sua paixão pela pintura.

Entre 1892 e 1894, Mondrian frequentou a Academia de Belas Artes em Amesterdão a tempo integral e, posteriormente, entre 1896 e 1897, a tempo parcial. Durante este período, iniciou a sua carreira como professor, enquanto continuava a pintar. Contudo, rapidamente verificou que a sua insatisfação com o ensino aumentava e decidiu dedicar-se exclusivamente à pintura. Para justificar esta decisão, encontrou na Teosofia um apoio filosófico e espiritual, uma doutrina que promovia a evolução pessoal e que, segundo Mondrian, se alinhava com os princípios da arte.

Os primeiros trabalhos de Mondrian incluem naturezas-mortas e paisagens pintadas de acordo com as técnicas naturalistas ou impressionistas. As suas paisagens geralmente apresentavam moinhos de vento, campos e rios, elementos típicos das paisagens holandesas. Embora inicialmente influenciado pelo impressionismo holandês da Escola de Haia, Mondrian começou a explorar outras técnicas e movimentos de vanguarda europeus do início do século XX, como o Pontilhismo e o Fauvismo. Esta fase inicial é caracterizada por uma abordagem mais figurativa e descritiva da realidade e reflete-se nas suas obras no período até 1905, como podemos ver nas figuras seguintes.



Fig. 20 Piet Mondrian, Estudo preliminar. 1872-1900



Fig.21 Piet Mondrian, Estudo preliminar. 1872-1900



Fig.23 Piet Mondrian, *Willow Grove: Impressão de Luz e Sombra*, c.1905, óleo sobre tela, 35x45 cm, Museu de Arte de Dallas.

Entre 1905 e 1908, Mondrian começou a introduzir um certo grau de abstração nas suas obras. Este período é marcado por pinturas que retratam árvores refletidas em águas calmas e casas representadas de forma difusa. Embora ainda fossem identificáveis, esses elementos mostravam uma tendência crescente para a abstração. Em 1908, criou "Evening: The Red Tree" (Fig. 24), uma obra influenciada pelas pinturas de árvores de Van Gogh, onde utilizou as três cores primárias (vermelho, azul e amarelo) para construir a imagem, demonstrando uma clara tentativa de abstração.



Fig. 24 Piet Mondrian, *Evening: The Red Tree*, c.1908-1910, óleo sobre tela, 69,5x98,5 cm.

No início do século XX, Helena Petrovna Blavatsky lançou o movimento teosófico nos Estados Unidos, que rapidamente se espalhou pela Europa. Mondrian inscreveu-se no ramo holandês da Sociedade Teosófica em 1909. A Teosofia, que promovia a busca pelo essencial e pela compreensão das leis inexplicáveis da natureza, teve um impacto profundo na sua arte. Mondrian começou a incorporar princípios teosóficos nas suas obras, buscando uma expressão artística que refletisse a sua evolução espiritual.

Durante este período, Mondrian passou por uma fase simbolista, que foi crucial para o desenvolvimento da sua abstração. Segundo Zaleski Filho,

Mondrian na sua fase simbolista busca o essencial, o que nos leva a fazer leituras teosóficas de suas pinturas desse período. Investigar as inexplicadas leis da natureza, parte do terceiro objetivo da Teosofia, era a sua principal meta. (2018, 69).

Esta busca pelo essencial levou Mondrian a simplificar gradualmente as formas e cores nas suas pinturas, aproximando-se cada vez mais da abstração pura.

Em 1911, Mondrian visitou uma exposição cubista em Amsterdão, onde teve contato com trabalhos de Georges Braque (1882-1963) e Pablo Picasso. Esta exposição marcou uma mudança radical na sua abordagem artística. Inspirado pelo Cubismo, Mondrian começou a experimentar com a fragmentação das formas e a criação de espaços planos e ambíguos. A obra "The Grey Tree" (Fig. 26), criada em 1911, exemplifica esta transição. Nesta pintura, Mondrian entrelaçou os elementos do plano de fundo com as formas das árvores do primeiro plano, criando uma composição cubista onde as formas ovalizadas se destacam, onde deixa que os elementos do plano de fundo e as formas das árvores do primeiro plano se entrelacem, criando espaços planos e ambíguos ao estilo do Cubismo. A árvore é assumidamente ovalizada na forma, seguindo a prática desenvolvida por Picasso e Braque. A paleta de cores é reduzida e discreta, remetendo para a fase do cubismo Cézanniano. A obra "The Grey Tree" parte de um esboço preparatório captado na natureza que vai sofrendo alterações de modelação através de pinceladas sucessivas até atingir o efeito desejado dentro do estilo cubista.



Fig. 25 Piet Mondrian, Esboço preparatório para “Grey Tree”.



Fig. 26 Piet Mondrian, *The Grey Tree*, c.1911, óleo sobre tela, 78,5x107,5 cm.

Outra obra significativa deste período é "Macieira em Flor" (1912) (Fig. 27), onde a simplificação das formas vegetais e a utilização de cores claras transmitem uma impressão suave e lírica da árvore florida. Mondrian continuou a explorar o tema das árvores, criando muitos desenhos e pinturas onde os aspetos cósmicos da árvore, representados pelo entrelaçado dos seus dois eixos principais, se tornavam cada vez mais aparentes e difusos.



Fig. 27 Piet Mondrian, *Macieira em Flor*, c.1912, óleo sobre tela, 78x106 cm

Neste trabalho, a simplificação das formas vegetais da árvore, assim como um apontamento ténue das cores utilizadas nos pequenos ramos e nas folhas pretendem deixar uma leve indicação sobre o objeto representado. O pintor passa para segundo plano o que possa interferir com uma maior descrição do objeto, deixando o essencial plasmado na tela. As cores claras transmitem uma impressão suave e lírica de uma macieira florida. Neste trabalho, o pintor também se serviu de um referente captado na natureza, mas que não interferiu com o grau de abstração que queria representar.

Mondrian traça o seu próprio caminho de investigação, em direção a uma maior abstração. Trabalhando ao longo de um período de cerca de cinco anos, o tema das árvores, criou muitos desenhos e pinturas nos quais os aspetos cósmicos da árvore representados pelo entrelaçado dos seus dois eixos principais se tornam cada vez mais aparentes e difusos. A árvore torna-se um padrão cubista de linhas e planos, com ensaios de curvas.



Fig. 28 Piet Mondrian, *Estudo para as árvores I*, 1912

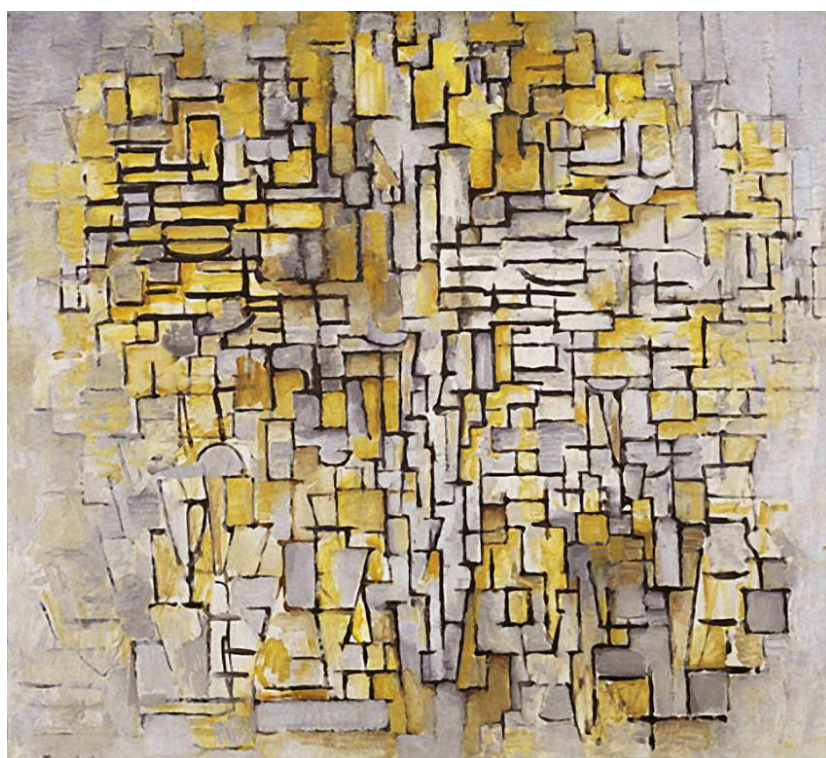


Fig. 29 Piet Mondrian, *Tableau n.º.2, Composição n.º. VII*, 1913, Óleo sobre tela, 104,4x113,6 cm, Solomon R Guggenheim Museum, New York.

Com o início da Primeira Guerra Mundial em 1914, Mondrian permaneceu na Holanda, onde conheceu Bart van der Leek (1876-1958) e Theo van Doesburg (1883-1931). Ambos os artistas estavam também a explorar o caminho da abstração. Van der Leek, que utilizava exclusivamente cores primárias nos seus trabalhos, influenciou Mondrian significativamente. Em 1917, Mondrian e Van Doesburg fundaram a revista "De Stijl", que se tornou o principal veículo para a divulgação das suas ideias sobre a arte abstrata.

No contexto da revista "De Stijl", Mondrian desenvolveu e formalizou a sua teoria do neoplasticismo. Esta teoria defendia o uso de linhas verticais e horizontais e cores primárias (vermelho, azul e amarelo) para criar uma arte universal e pura, livre de referências ao mundo natural. Mondrian acreditava que a arte deveria refletir a estrutura essencial do universo e que a simplificação das formas e das cores era o caminho para alcançar essa essência.

A partir de 1917, Mondrian começou a criar obras que se tornaram ícones do Neoplasticismo. Uma das mais conhecidas é "Composição com Vermelho, Amarelo e Azul" (1921) (Fig.30). Nesta pintura, Mondrian utilizou linhas pretas retas para dividir a tela em áreas distintas, preenchendo algumas dessas áreas com cores primárias e deixando outras em branco. Esta abordagem criava um equilíbrio cromático e estrutural que Mondrian acreditava ser uma representação da ordem universal.

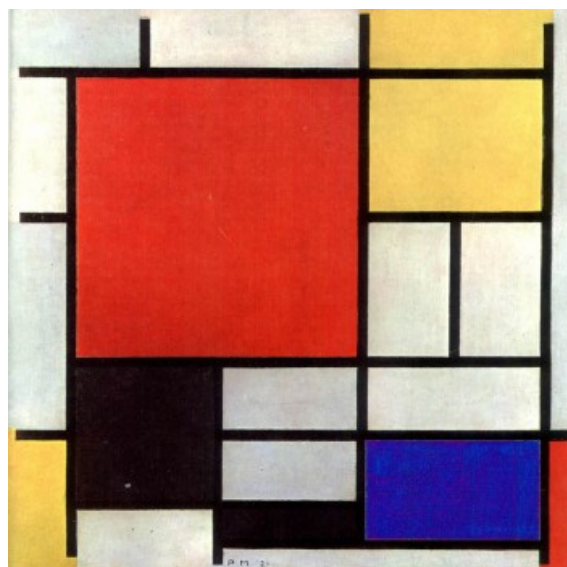


Fig. 30 Piet Mondrian, *Composição com Vermelho, Amarelo e Azul* (1921), Óleo sobre tela, 59,5x59,5 cm, Museu Escher, Haia, Holanda

Mondrian continuou a explorar e a refinar a sua abordagem neoplasticista ao longo das décadas de 1920 e 1930. As suas pinturas tornaram-se cada vez mais abstratas, reduzidas a composições de linhas e cores primárias. Este estilo, que Mondrian preferia chamar de "neoplasticismo", tornou-se uma referência para muitos artistas e designers da época, influenciando movimentos como o Bauhaus e a Escola de Ulm.

Em 1940, com o início da Segunda Guerra Mundial, Mondrian mudou-se para Nova York. Em Manhattan, continuou a desenvolver a sua arte, explorando novas formas de abstração. A mudança para os Estados Unidos trouxe uma nova vitalidade ao seu trabalho, que se tornou ainda mais dinâmico e vibrante.

Uma das obras mais significativas deste período é "Broadway Boogie Woogie" (1942-43) (Fig. 31). Inspirada pela energia e pelo ritmo de Nova York, esta pintura reflete a evolução do estilo de Mondrian, incorporando elementos de movimento e dinamismo que não estavam presentes nas suas obras anteriores. "Broadway Boogie Woogie" é composta por uma rede de linhas horizontais e verticais interrompidas por pequenos quadrados de cores primárias, criando um efeito pulsante que captura a essência da vida urbana.

Mondrian continuou a trabalhar em Nova York até à sua morte a 1 de fevereiro de 1944. Apesar da sua carreira ter sido interrompida, o impacto das suas obras e ideias perdurou, influenciando gerações de artistas e designers.

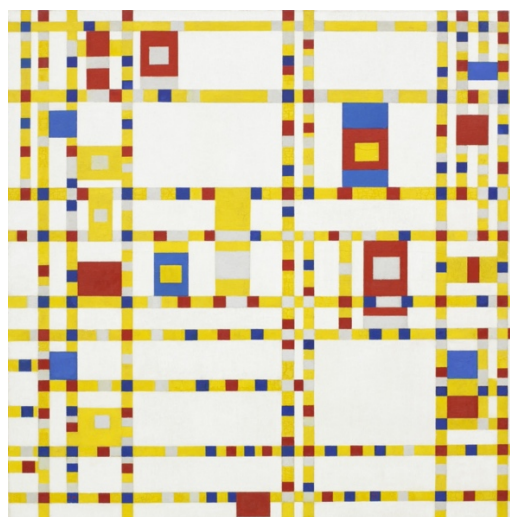


Fig. 31 Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942-43

A sua abordagem inovadora à abstração e ao neoplasticismo abriu novos caminhos na arte moderna. As suas teorias sobre a simplificação das formas e das cores influenciaram não só a pintura, mas também a arquitetura, o design gráfico, a moda e a cultura visual em geral.

2.4: Theo Van Doesburg e a simplificação da forma

Christian Emil Marie Küpper, mais conhecido como Theo Van Doesburg, nasceu em 1883, em Utrecht, na Holanda, filho de Willelm Küpper e Henrietta C. Margadant. Após a morte do seu pai biológico, a mãe casou-se com Theodorus Doesburg, a quem Theo considerava como verdadeiro pai, adoptando assim o seu nome. Theo Van Doesburg destacou-se como um dos principais fundadores do movimento artístico De Stijl, além de desenvolver atividades nas áreas de pintura, design, escrita, poesia e arquitetura.

Apesar de ter iniciado por estudar canto e teatro, a sua paixão pela pintura revelou-se mais forte. Em 1901-1902, decidiu aprender a técnica e o conhecimento necessários para a prática da pintura, formando-se mais tarde em Grootens. A sua primeira exposição ocorreu em Haia, em 1908, onde os seus trabalhos seguiam o estilo impressionista de Amsterdão, revelando uma clara influência de Vincent Van Gogh, tanto na técnica como nos temas abordados.

A partir de 1912, Doesburg começou a escrever para revistas e jornais, divulgando a sua arte e pensamentos. Embora se considerasse um pintor moderno, a leitura da autobiografia de Wassily Kandinsky, intitulada "Rückblicke" (1913), fez com que percebesse que a pintura contemporânea estava a alcançar um nível mais espiritual, originando-se na mente e não apenas na observação dos factos do quotidiano. Esta perceção levou-o a estudar Teosofia e a concluir que, só através da abstração poderia responder a essa necessidade de espiritualidade na arte.

Durante cerca de uma década, Doesburg dedicou-se ao desenvolvimento do processo de abstração. Partindo da observação de cenas do quotidiano, de objetos ou outros referentes identificáveis, ele iniciava com esboços que correspondiam à realidade e, através de simplificações sucessivas das formas e redução de pormenores, evoluía até alcançar o grau de abstração desejado.

A "Composição VIII (A Vaca)", de 1916 (Fig. 35), é um exemplo representativo do seu trabalho abstrato. Este tipo de arte, na sua essência, não identifica qualquer assunto específico ou apresenta objetos reais, resultando em imagens compostas por manchas de cor com formas geométricas. Doesburg, observando uma vaca a pastar, desenvolveu o seu estudo em várias etapas. O primeiro esboço mostra claramente a forma e a estrutura do animal. Em etapas subsequentes, as linhas curvas foram transformadas em retas e adaptadas a formas geométricas que se enquadravam nas características musculares e esqueléticas do animal.

Entretanto, iam-se definindo as formas geométricas, simplificando as cores. Como se pode ver na figura pintada com fundo verde, o corpo definido com figuras geométricas a preto e a cabeça composta por um retângulo violeta, focinho preto e boca vermelha e uma faixa vertical amarela que pode ser uma orelha, apesar das transformações operadas ainda se pode reconhecer o referente.



Fig. 32, 33 e 34 Theo van Doesburg, estudos para Composition (The Cow), 1917

Finalmente, a imagem inicial transformou-se numa composição de quadrados e retângulos harmoniosamente dispostos, resultando numa obra totalmente abstrata. Esta progressão ilustra a distinção na arte moderna entre arte abstrata e arte abstrata pura. A arte abstrata de Doesburg evoluía de um referente reconhecível, enquanto a arte abstrata pura não se baseava em nenhum referente natural.

Agora é possível ver a *Composição VIII* como representando uma Vaca. Efetivamente as catorze figuras geométricas pela forma como estão dispostas assim o sugerem. Assim, temos um quadrado amarelo central, rodeado por treze retângulos de várias dimensões, nomeadamente quatro pretos, quatro verdes, três azuis e dois vermelhos. A colocação em volta do quadrado central resultou das sucessivas etapas de estilização, tentando respeitar ou representar a forma inicial do modelo. O autor teve o cuidado de ocupar toda a tela de forma a sugerir o contorno do referente e criar harmonia no seu conjunto.

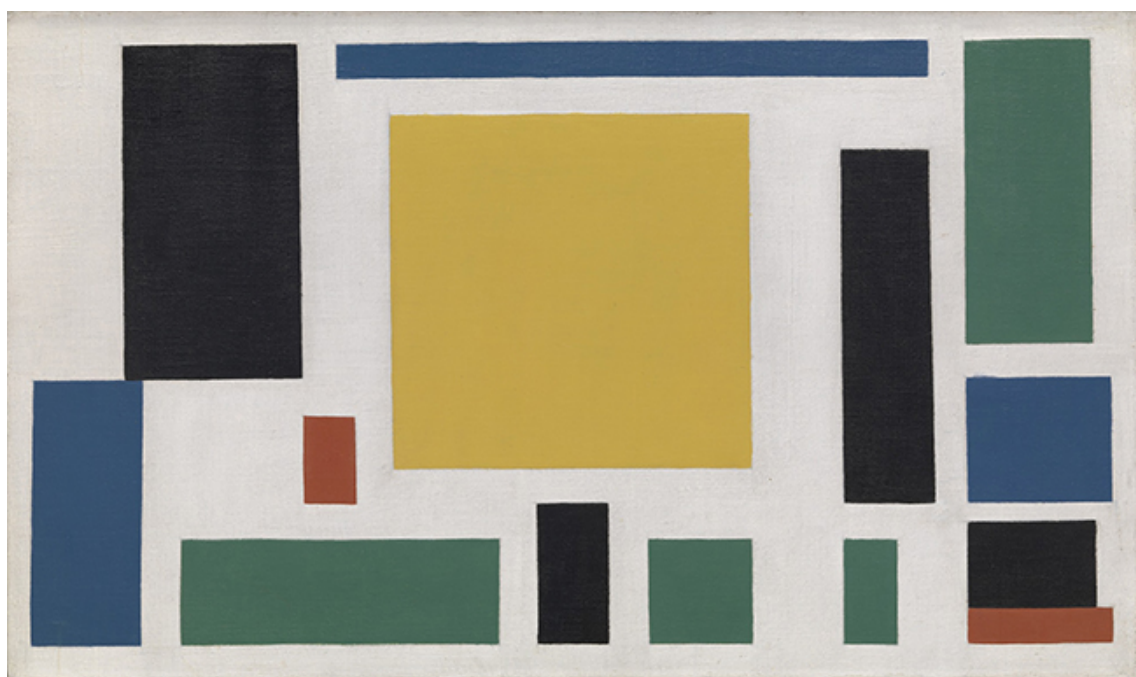


Fig. 35 Theo van Doesburg, *Composição VIII (A Vaca)*, 1918, óleo sobre tela,
37,5 x 63,5 cm, (MoMA)

Em 1915, enquanto revia um texto sobre uma exposição de Mondrian, Doesburg ficou fascinado pelos trabalhos deste artista, que personificavam a abstração pura que ele tanto almejava. Em 1916, fundou duas associações: De Anderen, para promover os interesses

artísticos e sociais dos artistas plásticos modernistas, e De Sphinx, para fomentar a cooperação entre arquitetos e artistas plásticos.

Em 1917, entrou em contato com Mondrian e, juntamente com Bart van der Leek, Antony Kok (1882-1969), Vilmos Huszár (1884-1960) e Jacobus Oud (1890-1963), fundou a revista De Stijl. A revista, que teve uma duração de 14 anos, foi crucial na divulgação dos objetivos do movimento com o mesmo nome. Doesburg tornou-se a figura principal na representação e promoção do movimento, através de publicações e conferências que delineavam as aspirações artísticas do grupo.

A amizade com Mondrian começou a deteriorar-se em 1924, devido a divergências sobre a direção do movimento De Stijl. Doesburg defendia a introdução de linhas oblíquas no manifesto do movimento, enquanto Mondrian acreditava que isso desvirtuaria os princípios estabelecidos. A separação entre os dois artistas levou Doesburg a lançar um novo conceito, o Elementarismo, caracterizado pela inclusão de linhas diagonais que competiam com as linhas horizontais e verticais do Neoplasticismo de Mondrian.

Theo Van Doesburg faleceu em Davos, a 7 de março de 1931, vítima de um ataque cardíaco. O seu legado foi fundamental para o desenvolvimento da arte moderna, especialmente na promoção da cooperação entre a arquitetura e o design. As suas ideias e obras influenciaram profundamente a prática profissional de muitos arquitetos, que não existiria sem esta cooperação.

2.5. Richard Diebenkorn e a simplificação do território

Richard Diebenkorn, nascido em 1922 em Portland, Oregon, emergiu como um dos mais proeminentes pintores norte-americanos do século XX, particularmente no contexto da pintura de paisagem enquanto um lugar de síntese. A sua trajetória artística é marcada por uma evolução contínua e por um profundo diálogo com os mestres modernistas europeus, nomeadamente Henri Matisse, cuja influência é uma constante ao longo da sua obra.

Desde muito jovem, Diebenkorn demonstrou uma propensão para as artes. Em 1940, foi admitido na Universidade de Stanford, onde estudou pintura e história de arte. Em 1943, ainda estudante, visitou Sara Stein, cunhada de Gertrude Stein, onde teve o primeiro

contacto com obras de mestres modernistas europeus como Cézanne, Matisse e Picasso. As obras de Matisse, em particular, deixaram uma impressão duradoura que influenciaria profundamente o seu percurso artístico.

Com o advento da Segunda Guerra Mundial, Diebenkorn alistou-se no Corpo de Fuzileiros Navais dos Estados Unidos em 1943, interrompendo os seus estudos em Stanford. Apesar da interrupção, manteve-se dedicado ao estudo da arte, aproveitando oportunidades para aprofundar os seus conhecimentos sobre o modernismo europeu, frequentando a Universidade de Berkeley. Posteriormente, foi transferido para a base da Marinha em Quântico, na Costa Leste, onde visitou regularmente museus de arte, como a Coleção Phillips em Washington, DC, onde teve a oportunidade de observar e estudar “O Estúdio de Matisse, Cais de Saint-Michel” (1916) (Fig. 36).



Fig. 36 Henri Matisse, *Studio, Quai Saint-Michel*, 1916, óleo sobre tela. The Phillips Collection, Washington, DC

Também visitou o Museu de Arte de Filadélfia e o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Assim pode estudar pessoalmente as pinturas de Georges Braque, Pierre Bonnard, Joan Miró, Pablo Picasso e naturalmente Henri Matisse. Durante esse período aproveitava para realizar esboços figurativos das obras que ia conhecendo, “e que constituem seu trabalho de tempo de guerra”. (Livigston, 2010).

Após a guerra, em 1945, Diebenkorn regressou a casa e, em 1946, inscreveu-se na California School of Fine Arts (CSFA). Aqui, conheceu outros pintores contemporâneos, entre os quais David Parker, que desempenhou um papel importante no desenvolvimento do seu trabalho. No pós-guerra, o foco da arte mundial deslocou-se da Escola de Paris para os Estados Unidos, mais especificamente para a Escola de Nova Iorque, onde os artistas vanguardistas desenvolviam o expressionismo abstrato. Em 1946, Diebenkorn obteve uma bolsa de estudo para Woodstock, Nova Iorque, integrando-se neste movimento emergente.

Entre 1947 e 1950, Diebenkorn lecionou na CSFA, sendo já reconhecido como um importante expressionista abstrato na Costa Oeste. Em 1950, inscreveu-se na Universidade do Novo México, onde obteve o mestrado em 1952, e começou a lecionar na Universidade de Illinois em Urbana. Foi durante este período que visitou uma exposição retrospectiva de Matisse em Los Angeles, onde se deparou com obras significativas como "Goldfish and Palette" (1914) (Fig. 37) e "Interior em Nice" (1919) (Fig. 38), que influenciaram profundamente a sua paleta e composição, como é visível em trabalhos como "Urbana #5" (1953) e "Urbana #6" (1953).

Em 1953, Diebenkorn estabeleceu-se em Berkeley, onde residiu até 1966. Durante este período, a sua obra transitou para um estilo mais figurativo, integrando influências de Matisse e do expressionismo abstrato, originando um novo género de pintura figurativa. Este movimento, conhecido como Bay Area Figurative Movement, incluía artistas como Elmer Bischoff, Henri Villierme, James Weeks e David Park.

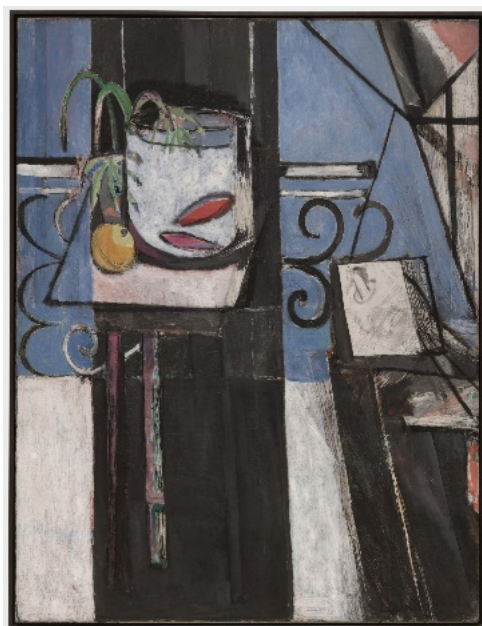


Fig. 37 Henri Matisse, *Goldfish and Palette* (1914); Óleo sobre tela
 Presente e legado de Florene M. Schoenborn e Samuel A. Marx
 Museu de Arte Moderna (MOMA), Nova York, NY, EUA
 © 2021 Succession H. Matisse / Artists Rights Society (ARS), Nova York



Fig.38 Henri Matisse, *Interior at Nice*, 1919; óleo sobre tela; o Art Institute of Chicago,
 presente da Sra. Gilbert W. Chapman; © Succession H. Matisse / Artists Rights Society (ARS),
 Nova York.



Fig. 39 Richard Diebenkorn, *Urbana # 5 (Beach Town)*, 1953; óleo sobre tela; coleção de Joann K. Phillips; © Fundação Richard Diebenkorn



Fig.40 Richard Diebenkorn, *Urbana # 6*, 1953; óleo sobre tela; Museu de Arte Moderna de Fort Worth, compra do museu, Fundo de Doação da Fundação Sid W. Richardson; © Fundação Richard Diebenkorn

Em *Urbana #5* (Beach Town) (Fig. 39) é perceptível a semelhança da estrutura da composição com a obra de Matisse, *Interior at Nice*, 1919, (Fig. 38). Embora as imagens sejam bastante diferentes, o que as une são as pequenas manchas vermelhas na obra *Urbana #6*, 1953, que nos remete para os peixes dentro do aquário na obra de Henri Matisse, *Goldfish and Palette* (1914) (Fig. 37).

No verão de 1961, enquanto professor a tempo parcial na Universidade da Califórnia, Los Angeles (UCLA), Diebenkorn aprendeu a técnica de gravura a ponta-seca (Fine, 1997, p.7) e, em 1962, completou um conjunto de gravuras no Tamarind Lithography Workshop em Hollywood. Até 1992, continuou a trabalhar regularmente com gravuras, colaborando frequentemente com a Crown Point Press.

Em 1963, foi nomeado o primeiro artista residente na Universidade de Stanford, onde produziu uma série de desenhos expostos pela universidade. Entre 1964 e 1965, viajou pela Europa e visitou museus na União Soviética, onde estudou de perto as obras de Matisse. Esta experiência culminou em obras como *Recollections of a Visit to Leningrad* (1965) (Fig. 41) e *Large Still Life* (1965) (Fig. 42), que homenageiam diretamente Matisse.

Segundo Eitner (1965), em setembro de 1963, Diebenkorn foi nomeado o primeiro artista residente em Stanford University em Palo Alto, California, durante o período de sua residência artística a tarefa que tinha era produzir arte. A Universidade disponibilizou-lhe um estúdio, que podia ser visitado pelos alunos, durante horários programados. Diebenkorn produziu poucas pinturas, mas executou uma enorme série de desenhos que depois foram expostos pela Universidade de Stanford, quando terminou o contrato em junho de 1964.

Livingston (1998) refere que, do outono de 1964 e até à primavera de 1965, Diebenkorn viajou pela Europa e com um passaporte cultural pode visitar os museus mais importantes da União Soviética, onde pode apreciar os quadros de Matisse. Depois do seu regresso à área da Baía a sua pintura produzida resumia todo o seu saber de uma década de trabalho como pintor figurativo e que presta homenagem direta ao artista francês, pintando *Recollections of a Visit to Leningrad* (1965) (fig.6) e *Large Still Life*(1965) (fig.7), apresentando o padrão do tipo de papel ornamental de parede e do tecido preferido de Matisse.



Fig. 41 Richard Diebenkorn, *Recollections of a Visit to Leningrad*, 1965, óleo sobre tela.



Fig. 42 Richard Diebenkorn, *Large Still Life*, 1965, óleo sobre tela, Museu de Arte Moderna (MOMA), Nova York, NY, EUA

Em 1966, Diebenkorn mudou-se para Santa Mónica e começou a produzir a série "Ocean Park" (Fig. 43), uma das suas obras mais célebres. Esta série, composta por aproximadamente 135 pinturas, caracteriza-se por uma abstração geométrica que se afasta do expressionismo abstrato inicial, mantendo um equilíbrio entre forma, cor, espaço e composição, com uma clara influência de Matisse nas cores utilizadas.



Fig. 43 Richard Diebenkorn, *Ocean Park #115*, 1979, Óleo sobre tela, Fundo Sra. Charles G. Stachelberg, Museu de Arte Moderna (MOMA), Nova York, NY, EUA, © 2021 Richard Diebenkorn

Diebenkorn aposentou-se da UCLA em 1973 e, em 1988, mudou-se para Healdsburg, Califórnia. Faleceu em 30 de março de 1993, em Berkeley.

Richard Diebenkorn deixou um legado significativo no campo da pintura de paisagem, demonstrando como a síntese de influências europeias e americanas pode resultar em obras inovadoras e profundamente pessoais. A sua trajetória exemplifica a interseção entre tradição e inovação, fazendo dele uma figura central na história da arte moderna.

A pintura de Diebenkorn explora a plasticidade e a planificação com influência de Matisse e do território onde o artista vivia, sendo reconhecidos lugares e paisagens da zona. O autor deu continuidade à proposta Matisseana de simplificar as formas e potenciar a relação cromática como eixo da pintura, assumindo a paisagem como principal eixo da sua pesquisa.

A pintura de aparência abstrata que desenvolveu é um estudo profundo da simplificação da forma onde o território servia como objeto de análise.

2.6. António Palolo e a forma simplificada

António Palolo, nasceu em Évora em 1946 e desde muito cedo revelou uma forte intuição e talento para as artes plásticas. Ainda frequentava o ensino secundário e os seus pequenos desenhos já chamavam a atenção dos colegas e professores pela sua qualidade e originalidade. Apesar de se considerar um autodidata, os trabalhos de 1961/63 revelavam influência e ensinamentos resultantes do seu contacto com pintores conterrâneos de Évora, nomeadamente Joaquim Bravo (1935-1990), seu amigo, que lhe apresentou Álvaro Lapa (1939-2006) e António Charrua (1925-2008), sendo este quem lhe fornecia informação mais atualizada sobre arte moderna.

Nesta fase experimental, não consegue definir o estilo de pintura que quer desenvolver. A dificuldade de Palolo é idêntica à de todos os pintores jovens do país porque a informação sobre arte é reduzida e notícias vindas do estrangeiro eram quase nulas devido à situação política e social vivida no país. Por outro lado, a oportunidade para mostrar o

seu trabalho ao público era reduzida pelo que, não havendo divulgação, também não se faziam novos contactos nem se adquiriam outros conhecimentos.

Efetivamente os lugares expositivos disponíveis em galerias privadas ou públicas eram escassos e as vagas que existiam estavam asseguradas para aqueles pintores que já tinham fama e eram reconhecidos no meio artístico.

Por isso, resolve mudar-se para Lisboa, ainda não tinha 18 anos, levando consigo os seus desenhos, sem deixar de visitar a sua terra várias vezes.

Decorria o ano de 1963, quando se fez sócio da Sociedade Nacional de Belas Artes.

Em outubro de 1963, Palolo mostrou os seus trabalhos a António Areal (1934-1978) artista que, desde os anos 60, vinha acompanhando a sua atividade e de seus amigos Joaquim Bravo, Álvaro Lapa e António Charrua, altura em que fundaram o chamado “Grupo de Évora”. No seguimento desse encontro, em 1964, surgiu a oportunidade de realizar a sua primeira exposição em Lisboa na Galeria 111, pertencente ao galerista Manuel de Brito, que apostava em autores em início de carreira e que privilegiavam as práticas experimentais e vanguardistas, tendo ficado agradavelmente surpreendido com os desenhos originais que Areal lhe mostrou do jovem pintor.

A propósito da primeira exposição de Palolo, Alfredo Margarido referiu no seu artigo “A Prática das Artes” publicado no Jornal de Letras e Artes de 8 de abril de 1964, que a pintura experimental de Palolo revelava alguma influência “Fauvista” atendendo à utilização das cores puras, sem misturas, com alguma influência de Miró e até uma certa arte mais popular fazendo lembrar as técnicas aplicadas em pintura de paredes, janelas e em utensílios de uso doméstico. Mais acrescenta que

A conceção plástica acompanha de perto uma noção amplíssima do significado da própria cor, considerada como um elemento independente-dependente da própria forma. Uma cor é bela no próprio continente, ainda que não aplicada numa construção plástica qualquer.

Apesar de Margarido fazer alguns reparos aos trabalhos apresentados, acabou por reconhecer que Palolo já conjugava a experiência artística com a experiência conceptual de forma que as duas práticas se harmonizassem no espaço poético onde se movimentava. Desde esse ano Palolo ficou ligado à Galeria 111 até ao início da época de 80.

A atividade criativa de Palolo não era fruto do acaso, mas resultava de um árduo trabalho experimental onde a busca de semelhanças e ligações a outras técnicas artísticas lhe permitem desvendar novos e desconhecidos territórios no meio artístico. Por não ter frequentado o meio académico das Belas-Artes, conseguia conciliar as suas memórias de infância passadas na sua terra natal, ou seja, a imensidão das paisagens alentejanas com o potencial do seu espírito criativo.

Por volta dos anos 50 aparece no Reino Unido um movimento artístico “Pop Art”, assim designado e cujo objetivo principal era produzir arte que pudesse ser divulgada por um grande número de pessoas. As suas características principais eram o aproveitamento de referentes do universo popular, recortes de jornais, utilização de figuras impressas em cartazes alusivas a acontecimentos históricos ou eventos sociais, etc., tudo o que fosse possível aproveitar era utilizado nos seus trabalhos. Mais tarde por volta dos anos 60 este movimento começou a desenvolver-se nos Estados Unidos, sendo os artistas Andy Warhol (1928-1987) e Rauschenberg (1925-2008) os mais impulsionadores desse movimento. Contudo, Rauschenberg considerava que este tipo de arte criava a ilusão de uma falsa pintura figurativa e por conseguinte seria necessário concentrar-se na imagem para recriar uma nova realidade, como veio a acontecer mais tarde.

Os artistas portugueses, também não foram indiferentes a este movimento “Pop Art” a partir dos anos 60, e produziram trabalhos tendo em atenção os princípios e objetivos do movimento.

Contudo, Palolo deu aos seus trabalhos um cariz pessoal e bem determinado embora se pudessem enquadrar dentro desse tipo de arte. É o caso da pintura de 1966, o “Hórrido Silêncio Do Teu Corpo” (Fig. 44), das poucas obras que têm título, onde se nota a aproximação do pintor às correntes anglo-saxónicas da Arte Pop.



Fig. 44 António Palolo, *Hórrido Silêncio Do Teu Corpo*, 1966, Óleo sobre Plutex, 109,5x83cm

Fonte: https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/horrido-silencio-do-teu-corpo-138882/

Barroso (2007, p.12), na sua apreciação desta obra considera que se trata de uma pintura alegre de tintas lisas fortes e cores vibrantes, aplicadas em suporte de plutex. A composição constituída por um fundo dividido em três superfícies assimétricas a saber, no canto inferior esquerdo foi aplicada uma mancha de cor amarela, no canto superior esquerdo predomina o vermelho e do lado direito um fundo negro que cobre quer a parte superior, quer a parte inferior; Estas manchas no seu conjunto simulam o efeito de colagens e permitem a diferenciação dos planos, onde coabitam os restantes elementos figurativos que compõe o quadro.

Ramos (2013), autor da ficha técnica da obra, publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian/ Centro de Arte Moderna Azeredo Perdigão, refere que no quadrante inferior direito, se vê parte de um corpo humano que mostra os órgãos vitais (coração, pulmões e traqueia) ao qual se ligam, várias máquinas por meio de tubos e cabos, roldanas e sistemas de pressão, situados no lado superior direito. Mais acrescenta que “Este conjunto de elementos, construídos e desconstruídos pelo pintor, formam um organismo pulsante, com ritmo cardíaco e líquidos fluindo, contendo ainda as marcas da *assemblage*, nos detalhes da fuselagem, pregos, juntas e argolas que unem a livre associação de formas”. Mais se acrescenta que o título da Obra é retirado de um poema de Artaud (*La momie attachée*, 1925) e Barroso conclui que a pintura sem qualquer lógica de associação dos elementos, acaba por impor uma nova apresentação desses referentes que vai para lá de propostas surrealistas e trazem-lhe uma liberdade plástica onde o poder da imagem rompe com antigas regras em voga.

Em 1967, Palolo foi cumprir o serviço militar para Angola onde permaneceu até 1969. Durante esse período nunca deixou de fazer os seus guaches que enviava para Manuel de Brito, com os quais realizou nova exposição na Galeria 111, em fevereiro de 1967. Esta exposição teve um êxito assinalável, pois ainda não tinha sido inaugurada e já todos os trabalhos tinham sido adquiridos por diversos colecionadores.

Em 1970, Palolo pinta o quadro “Jardim das Delícias” (título atribuído, Fig. 45). Pernes (1973, p.39) considera que é um dos melhores trabalhos desse período, com imagens que lembram influência do pintor renascentista Hierónymus Bosch que, “definindo-se nas formas de árvores imaginárias originadas de histórias de criança, de frutos fixados no brilho artificioso de celofanes, na precisão gráfica de mensagens publicitárias” são o suporte de uma composição ampla e abrangente. Contudo, Palolo queria introduzir outros elementos que conferissem ao trabalho uma estrutura de recortes geométricos nítidos e de superfícies luminosas, que pela sua forma (barras de cores lisas e fortes) tivessem um carácter simbólico, significativo e ao mesmo tempo que servissem de elo de ligação com as restantes figuras, contribuindo, assim, para a harmonização do conjunto. De facto, já se começa a perceber que se está a desenvolver uma pintura dentro do conceito da pintura “pop”, com uma mistura indefinida entre o figurativo e o abstrato. Também, por outro lado, o espaço envolvente era preenchido por figuras geométricas de falsa tridimensionalidade (cubos vazios) e efeitos de falsa perspetiva, conseguidos com as barras planas. Outros efeitos decorativos eram repescados da simbologia do movimento

“hippie”. António Palolo com esta abordagem, em que explora a utilização de elementos figurativos, abstratos e pop, incorporando referências culturais e estéticas da época, a sua pintura, reflete uma grande evolução a partir dos anos 70.



Fig. 45 António Palolo, *Jardim das Delícias* (título atribuído), 1970, Acrílico sobre Tela, 141x202cm, Col. Centro de Arte Moderna, FCG Fonte: Palolo, Lisboa: Galeria111, 1971

Em 1971, o Júri composto pelos mais importantes críticos de arte da época nomeadamente José Augusto França, Fernando Pernes, Francisco Bronze e Rui Mário Gonçalves, selecionaram Palolo para integrar o leque de artistas para realizarem a nova decoração do café “A Brasileira” do Chiado, em Lisboa⁴.

Um ready-made de Marcel Duchamp (1887-1968) chamado “Apollinaire Enameled” (1916-1917) que era a manipulação e alteração de um anúncio da popular tinta de esmalte “Sapolin”, em que as referências principais são compostas por uma menina com um pincel numa mão e um recipiente na outra, e por uma cama de ferro cuja estrutura pintada com tinta de esmalte branca e as barras verticais das empenas eram em esmalte colorido. As linhas de perspetiva discordantes tinham como objetivo produzir um falso objeto, ou

⁴ Da Silva, Maria Arlete Alves (2009). *António Palolo no CAMB*, Oeiras: Centro de Arte Manuel de Brito.

seja, um objeto impossível. Ao suprimir parte da travessa lateral direita da cama acentuou-se essa característica, o que induziu a que algumas vezes a pintura fosse chamada a “cama impossível de Duchamp”.

Palolo para satisfazer a encomenda solicitada, criou uma composição geométrica, falsamente simétrica. Para isso recuperou a imagem da menina, utilizando somente o seu contorno e usou-o como elemento principal para dividir a simetria da composição. Acrescentou-lhe uma árvore imaginada de cada lado, um sol geometricamente estilizado, um arco-íris de cores puras e cubos falsamente volumétricos, estrategicamente colocados, complementam esta composição (Fig. 47).



Fig. 47 António Palolo, *Sem título*, 1970, Óleo sobre Tela, Café a Brasileira do Chiado <http://miguelwest.wordpress.com/2009/08/03/cafe-a-brasileira-no-chiado-pinturas/>

Segundo Helena Vaz da Silva⁵, a pintura de Palolo no período de 1972 a 1974 atingiu um enorme sucesso. Além, de realizar muitas exposições, também foi bastante premiado, as críticas eram-lhe favoráveis e o mercado da arte era florescente. Palolo só queria pintar. “É tempo das vacas gordas os *marchands* trabalham por ele. Palolo não sabe, nem quer

⁵ Da Silva, Helena Vaz (1984). António Palolo, vinte anos de pintura in “Jornal de Letras, Artes e Ideias”, Lisboa: Editora Lux, nº.121.

saber e vai pintando”. Foi neste período que Palolo aproveitou para viajar e conhecer os museus mais importantes da Europa, apesar do imenso trabalho que tinha.

Com a revolução do 25 de Abril, ocorrida em 1974, a economia sofre um enorme revés e, por conseguinte, o mercado da arte, por arrastamento, também reflete essa situação. Nos anos 1975 e 1976. Palolo passa por dificuldades financeiras e vai para o Brasil em busca de melhor sorte. Porém, não se adapta ao país e regressa a Portugal e vai viver para Évora.

O cinema experimental, foi também uma expressão artística que Palolo optou por pesquisar a partir dos anos 70 até 1980. Os filmes experimentais realizados foram: *Lines*(1970), *4 Elementos*(1972), *Lights*(1976), *Spaces*(1976 e *OM*(1977)⁶. Ainda realizou vídeos, instalações e obra pública.

António Palolo faleceu em 29 de janeiro de 2000.

2.7. Fernando Lanhas da paisagem à abstração

Fernando Lanhas nasceu no Porto em 1923 e desde criança manifestou interesse sobre a origem do Homem e o conhecimento do Universo. Em 1941 inscreveu-se no Curso Especial de Arquitetura da Escola de Belas Artes do Porto (ESBAP), concluindo o curso em 1945, tendo prosseguido os estudos até 1947, ano em que concluiu o Curso Superior de Arquitetura.

Decorria o ano de 1942 e Fernando Lanhas começou a interessar-se pelo estudo do desenho e da pintura. De início fez desenhos e trabalhos em aguarela e dentro do género figurativo, mas quando começou a pintar a óleo, rapidamente mudou de estilo e sentiu-se atraído pelos trabalhos abstratos. Porém, essa mudança apesar de ser lenta e ponderada não impediu que os trabalhos comessem a destacar-se nas Exposições Independentes, eventos organizados pelos alunos de Arquitetura e Artes Plásticas da ESBAP, inicialmente no Porto e depois (Braga, Coimbra, Leiria e Lisboa).

⁶ Barroso, Eduardo Paz- António Palolo: *Nómada por Dentro*, Lisboa: Editora Caminho.

Foi um dos mais importantes pintores e arquitetos portugueses do século XX. Conhecido pela sua obra vanguardista e minimalista, Lanhas teve um papel pioneiro na introdução do abstracionismo geométrico em Portugal. O seu trabalho, marcado pela exploração de formas geométricas simples, cores precisas e uma sensibilidade arquitetónica, refletia a sua formação como arquiteto e a sua profunda conexão com a matemática e a astronomia. Além da pintura, Lanhas também foi um apaixonado por astronomia, arqueologia e etnografia, e isso influenciou muito a sua arte. Para ele o céu e as estrelas eram uma constante inspiração, e muitas das suas composições refletem esse fascínio por um universo em harmonia e em movimento.

A sua obra foi tanto singular como universal: singular como artista abstrato no contexto português; e universal dada a sua conexão com tradições globais de arte abstrata e ainda com as suas preocupações cosmológicas e geométricas. Criou uma obra atemporal que continua relevante e enigmática, transcendendo fronteiras culturais e sociais.

Lanhas foi singular na sua abordagem artística, pois rejeitou o figurativo predominante no contexto português da sua época, optando por uma pintura abstrata o que expressava uma busca pelo essencial. Ele acreditava que a arte devia transcender o visível e tocar o universal. A sua obra reflete uma profunda meditação sobre o cosmos, a ordem geométrica do mundo e a essência das formas e podiam expressar uma verdade cósmica mais ampla.

A universalidade na obra de Lanhas reside na sua capacidade de transcender o contexto local e temporal. Embora estivesse enraizado na cultura portuguesa, especialmente no Porto, onde viveu e trabalhou, as suas preocupações artísticas dialogavam, sobretudo a partir da sua entrada no ensino superior, com questões universais sobre a ordem do mundo, a relação entre o homem e o cosmos, e as formas de representação da realidade.

A simplicidade e o rigor geométrico das suas composições ecoam as grandes tradições abstracionistas internacionais, como o construtivismo e o suprematismo, colocando a sua obra em diálogo com artistas como Mondrian e Malevich (1879-1935).

Fernando Lanhas foi um dos primeiros artistas a introduzir e desenvolver a abstração geométrica em Portugal. Na década de 1940, a arte portuguesa era fortemente dominada pelo figurativo, com pouca abertura para as novas correntes que emergiam no restante da

Europa. Lanhas foi um dos primeiros a romper com essa tradição, utilizando uma linguagem visual que, até então, era praticamente desconhecida em Portugal e marcando uma viragem na forma como a arte poderia ser entendida e praticada no contexto português.

O artista passou por uma trajetória artística distinta, marcada por uma transição do figurativo para a abstração geométrica. A sua obra reflete um profundo interesse em áreas que vão além da pintura, como a arquitetura, a astronomia e a arqueologia, todas integradas na sua visão estética e na sua interpretação abstrata da realidade.

Enquanto estudante de arquitetura na EBAP que frequentou de 1941 a 1947, iniciou uma prática pictórica abstratizante e geometrizante que só a partir de 1947 se tornará radicalmente abstrata e que não mais abandonará. Impulsiona a abstração no país com a organização das Exposições Independentes (1943-1950) onde mostra o seu trabalho e de outros abstratos de então que abandonarão essa prática a favor de compromissos com a figuração. (Pelayo e Costa, 1920, p. 1131)

Em 1942 a problemática da abstração era preocupação de Fernando Lanhas que já vinha manifestando nos seus desenhos desde 1940. E agora, em ambiente escolar, poderia debater com os atuais colegas de curso essa inquietação. É neste contexto de debate que surge a oportunidade de se realizar anualmente “Exposições Independentes”, abrindo assim espaço para livremente serem expostos os trabalhos dos alunos de Arquitetura e Belas Artes. Lanhas foi o aluno mais empenhado e defensor desta iniciativa. As pinturas que apresentou na primeira e segunda “Independente” (1943 e 1944), são obras de claro carácter figurativo, apesar de nelas podermos perceber que foram encontrados problemas relacionados com a cor, a forma e a técnica.

Lanhas, nesta fase, ainda seguia o figurativo, como muitos artistas de sua geração. Algumas das suas primeiras obras revelam uma busca por um equilíbrio entre a representação do real e a abstração de suas formas. Mostram um forte interesse pela estrutura compositiva, com formas simplificadas, sugerindo um desejo de racionalização e controle visual que eventualmente levaria à abstração, indícios de uma grande ênfase na geometrização das formas.

Antes de sua total adesão à abstração, Lanhas encontrava-se dentro dos parâmetros figurativos, embora já demonstrasse um interesse crescente pela simplificação e redução das formas, procurando uma linguagem mais essencial e menos ligada ao mundo visual direto, à observação. Este movimento progressivo em direção à abstração resultou de uma gradual depuração da forma e do conteúdo, que reflete um processo de investigação interna, onde a representação figurativa vai perdendo a sua função de retratar o mundo visível e começa a servir como meio para explorar conceitos mais profundos e universais.

A transição para a abstração em Fernando Lanhas é marcada por uma radical simplificação da forma e uma nova relação com a cor, o desenho e a escala. João Fernandes destaca que "Lanhas não vê a abstração como uma fuga da realidade, mas como uma outra forma de apreender o real" (Fernandes, 2007, p. 45). Como refere Guedes, para Lanhas a pintura foi um meio

para penetrar no mais íntimo segredo da vida e do universo. Evite-se, no entanto, cair na tentação de o considerar aparentado a um cientista. Lanhas não é um cientista. Ele utiliza a ciência como utiliza a arte: usa-as. Ele começa a estudar uma ciência não por essa ciência em si mesma, [...] mas quando ela lhe faz falta para dar [...] mais algum passo na sua incessante caminhada (2001, p.236).

Procurava um entendimento do espaço e da forma que transcende a realidade visível.

Entre 1949 e 1970, Lanhas enceta um jogo gramatical de linhas coloridas que dividem o plano do quadro, recorrendo também a formas circulares autónomas que organizam um desejo de evasão do plano, como modo rigoroso de segmentação de novos equilíbrios, numa escala exercitada em contida paleta (sobretudo o azul cinza), conduzindo a cor à articulação da forma/espaço,

Lanhas começou a explorar a linguagem abstrata, gradualmente abandonando a representação figurativa em favor de uma abordagem mais geométrica e simplificada. O contato com o construtivismo europeu e a arte abstrata internacional, especialmente durante a sua visita a Paris em 1948, foi decisivo nesta transformação. Foi um período de experimentação e transição, onde as formas começaram a se desprender da realidade visível para adentrar no campo da abstração geométrica.

Como refere David Sousa no artigo “Práticas abstraccionistas em Portugal. Da abstracção onírica às experiências geométricas” (2014), o projeto criativo de Lanhas, cruza de forma constante informações provenientes de disciplinas só aparentemente opostas e distantes da pintura, como a arquitetura, a astronomia, a arqueologia ou a etnografia, e estabelece uma complexa teia que traduz não só uma inabalável vontade individual como o desejo da sua manifestação e validade universais. Neste processo, a abstracção é compreendida como uma linguagem autónoma, que não depende da imitação do mundo natural, mas sim da exploração das propriedades intrínsecas da pintura – linha, cor, forma e espaço.

O desenho, para Lanhas, não era apenas um esboço preliminar ou uma preparação para a pintura, mas sim uma parte integrante do processo criativo e ideológico da sua prática abstrata. O desenho geométrico é a base estrutural da obra de Lanhas, servindo como um elemento racional que organiza e define a composição (Pinharanda, 1986). Na sua obra, o desenho representa a ordem e a lógica que guiam a construção visual e estrutura o processo criativo, servindo como um mecanismo racional que organiza o espaço pictórico. Ele utiliza-o para desvelar a relação entre as formas no espaço, e é através do desenho que ele começa a simplificar, depurar e abstrair a realidade que o cerca. O desenho subjacente não é apenas um suporte, mas um elemento ativo na formação da obra.

São vários os autores que analisam a importância do desenho na obra de Fernando Lanhas. O desenho permite-lhe explorar a geometria como linguagem visual. Cada linha e forma, mesmo as mais simples, são cuidadosamente calculadas e relacionadas entre si, criando uma estrutura que orienta toda a obra. Assim, o desenho não é um fim em si mesmo, mas uma ferramenta através da qual Lanhas expressa as suas investigações sobre o espaço e o tempo. O uso da geometria reforça a precisão da sua obra e sublinha o compromisso do artista com a ordem e a clareza, características que Pinharanda considera centrais na produção de Lanhas. Mesmo em obras de pequenas dimensões, a forma como Lanhas organiza o espaço transmite uma sensação de grandeza, demonstra o controlo do pintor sobre a composição e a capacidade de criar uma presença intensa, independentemente da escala física.

O desenho precede e subordina a cor. O pintor utiliza a cor de maneira contida, como complemento das formas e das linhas estruturadas pelo desenho. O foco permanece no traçado e na disposição geométrica dos elementos, enquanto a cor apenas reforça as

relações criadas pelo desenho. Isso coloca a linha e a forma como os verdadeiros protagonistas das suas obras. O desenho não é apenas um ato físico, mas um processo mental, que espelha as formas visualizadas pelo artista e suas interações antes de traçá-las no papel ou na tela. Assim, o desenho é um reflexo de uma atividade intelectual profunda, que lida com conceitos de ordem cósmica e harmonia universal. Lanhas não desenha para representar o visível, mas para criar uma realidade visual, que emerge da sua compreensão das leis universais e da geometria.

O *desenho subjacente* na obra de Lanhas vai para além de uma mera técnica artística; ele é um princípio estruturante da sua prática abstrata, um sistema de linhas e formas simplificadas, que representam uma abstração do mundo real, que funciona como uma ligação entre o real e o abstrato (Viana, 1993). O seu processo de criação começa com a redução das formas naturais a elementos geométricos essenciais, como triângulos, círculos e retângulos, que constituem o esqueleto visual da obra. De acordo com Pinharanda, Lanhas via o desenho como um elemento que media entre o real e o abstrato, proporcionando uma ponte entre a observação do mundo físico e a sua interpretação geométrica. Dessa forma, o desenho é o elo que permite que Lanhas transforme o visível em uma composição abstrata ordenada.

Cada linha e forma geométrica não só estrutura a pintura, mas também traduz a ideologia do artista, que acreditava numa harmonia universal. "As linhas em Lanhas tanto são elementos de construção quanto de significação" (Fernandes, 2007, p. 48), pelo que o desenho se traduz num mecanismo organizador e num processo intelectual de abstração, no qual ele simplifica as formas da natureza para encontrar uma verdade visual mais profunda e essencial. Para Lanhas, a geometria era a linguagem que permitia traduzir visualmente o conceito de ordem cósmica, um princípio que se reflete em todas as suas obras. Viana reforça que o desenho geométrico é, portanto, uma parte essencial do diálogo intelectual que Lanhas estabelece com o universo, e não apenas uma representação visual, que simplifica as formas da natureza para encontrar uma verdade visual mais profunda e essencial.

Neste processo criativo, o desenho é uma forma de investigação artística, pois o ato de desenhar não é apenas uma atividade técnica, mas também uma forma de explorar a relação entre o espaço e as formas, entre o visível e o abstrato. O desenho é o ponto de articulação entre a observação da realidade e a sua interpretação abstrata, funcionando

como uma ponte entre o pensamento racional e a execução artística. Viana sugere que este processo investigativo é parte integral da prática de Lanhas, refletindo a sua abordagem metódica e quase científica na criação artística.



Fig. 48 Fernando Lanhas, *Meninas e Barco* (1943).

A cor assume um papel secundário, funcionando como um elemento complementar que realça as formas desenhadas, e ao contrário de muitos pintores que usam a cor para expressar emoção ou dinamismo, Lanhas vê a cor como um fator de equilíbrio e clareza, subordinado à racionalidade e precisão do desenho geométrico. A cor em Lanhas adquire uma nova importância na sua fase abstrata. Não serve para descrever a realidade visível, ela é usada de maneira quase simbólica, criando tensões e harmonias dentro da composição. A sua escolha é feita em função da sua capacidade de evocar sentimentos e

ideias abstratas. "A paleta de Lanhas, apesar de restrita, é usada com grande intensidade expressiva" (Fernandes, 2007, p. 50). A cor é subordinada ao desenho e isso significa que a cor funciona como um complemento ao rigor geométrico do traçado e das formas.

Seguindo o pensamento de Pinharanda (1986), no percurso de transição entre o figurativo e o abstrato apresentamos alguns exemplos de quadros de Fernando Lanhas

Esta obra revela "forte tendência para o despojamento formal" e aponta para uma simplificação que é intencional e sistemática, uma composição visual reduzida ao essencial, onde formas, linhas e cores são tratadas de maneira direta, sem detalhes ou ornamentos supérfluos.

Meninas e Barco apresenta uma forte tendência para o despojamento formal, para a simplificação compositiva, para a uniformização cromática. Uma linha contínua marca os contornos de estruturas representativas sintéticas, grandes planos "aplatis" reduzem a profundidade dos campos de visão, um colorido de rosas velhos, castanhos e cinzas aplicados sem nuances e com pinceladas espessas. (Pinharanda, 2007, 216)

A "simplificação compositiva" mencionada pelo autor refere-se à maneira como Lanhas organiza a cena de forma clara e ordenada, privilegiando a geometria e a economia visual. A "uniformização cromática" reforça essa abordagem, pois as cores utilizadas são restritas, criando uma sensação de coesão e harmonia, enquanto estabelecem um tom introspectivo e contemplativo. O uso de "uma linha contínua" marca os contornos das figuras, que são descritas como "estruturas representativas sintéticas". Estas estruturas, longe de tentar imitar a realidade de forma naturalista, são abstraídas e reduzidas à sua forma essencial, o que reflete o interesse de Lanhas por uma síntese visual das figuras, característica da sua estética abstrata. A ausência de profundidade, indicada pela aplicação de "grandes planos aplatis", coloca a obra dentro de uma perspectiva bidimensional. Essa escolha subverte a tradição renascentista de criar a ilusão de espaço tridimensional, concentrando-se nas relações entre formas e cores na superfície do quadro. O uso de uma paleta de "rosas velhos, castanhos e cinzas", aplicadas de forma uniforme, "sem nuances", e com "pinceladas espessas" reforça a materialidade da obra e confere uma certa melancolia ou distanciamento emocional à composição.

Meninas e Barco (Fig. 48) constitui um exemplo do estilo único de Fernando Lanhas, onde a abstração, a simplificação e a geometria se unem para criar uma obra que transcende a representação figurativa tradicional, promovendo uma reflexão sobre as relações formais e espaciais na pintura.



Fig. 49 Fernando Lanhas, *Mulher do Chapéu*, 1945.

A obra *Mulher do Chapéu* (Fig 49) revela um momento de transição na carreira de Fernando Lanhas (Pinharanda, 1986, 2007). Embora o quadro ainda pertença à sua fase

figurativa, já se identificam elementos de abstração, nomeadamente na autonomia das linhas, na bidimensionalidade e na exploração cromática, abrindo vias para as obras abstratas produzidas pelo pintor entre 1947 e 1959. O foco de Lanhas na definição clara das formas, através de contornos espessos e estilizados, prepara o terreno para o seu desenvolvimento posterior como um dos pioneiros da arte abstrata em Portugal.

Segundo o autor, esta não é uma obra visualmente muito atrativa e pelas suas características plásticas globais é mais entendível como “caricatura” do que como retrato. Ao descrever a obra *Mulher do Chapéu* como uma “caricatura” o autor sugere que o artista não estava preocupado com a imitação realista da figura humana, mas sim com a exploração de novas formas de representação que estivessem mais próximas da abstração e da estilização.

Bidimensional e sem espessura (apenas no corpo reticulado se afirma algum volume como de uma estrutura de arame se tratasse), a obra ganha importância não pela sua atratividade visual imediata, mas pelas relações formais que estabelece com o restante da produção de Lanhas, sobretudo com as suas obras abstratas posteriores. Nesta obra “as formas definem-se por meio de um contorno espesso e destacado, linhas que integram e delimitam os planos de cor” (1986, p.217) e os contornos do chapéu desenvolvem-se com total independência relativamente ao objeto real que sugere, estabelecendo uma rede gráfica preenchida por superfícies “terra” em subtil tensão cromática e espacial. Para este autor, o sentido fortemente expressivo do rosto aponta ainda na direção de algumas obras figurativas anteriores (retratos ou paisagens, em óleos e aguarelas). Este momento de transição, como sugere Pinharanda, é marcado pela tentativa de Lanhas de superar o expressionismo inicial de sua carreira, em busca de uma linguagem mais equilibrada e universal. Dessa forma, *Mulher do Chapéu* pode ser vista como uma peça-chave para entender o percurso de Lanhas, não apenas como um artista figurativo, mas como alguém em constante experimentação e evolução rumo à abstração.

Para Guedes (2007) a obra *Mulher do Chapéu* (1945) destaca a singularidade e profundidade da obra, enfatizando a sua natureza abstrata e a complexidade da composição. O autor, ao refutar leituras que classificam a pintura como caricatural, ressalta que o trabalho do pintor vai muito além da representação convencional. A obra revela-se como uma composição abstrata, construída a partir de formas geométricas que organizam o espaço e desafiam a leitura imediata da figura humana. O rosto da mulher,

que poderia parecer central, é, na verdade, uma articulação de formas que conferem unidade e estrutura à obra, sem necessariamente remeter à figuração tradicional.

A economia de meios que foi utilizada por Lanhãs é referenciada por vários autores. Com um uso restrito de formas e cores, o artista consegue criar uma composição sofisticada e visualmente impactante. Guedes destaca como as linhas retas convergentes, que parecem encontrar-se no rosto da mulher, conferem à obra uma elegância vertical, enquanto o chapéu, com as suas linhas ondulantes e formas mutáveis, dá dinamismo à pintura. Cada nova observação da obra oferece uma abordagem diferente, sugerindo que a intenção do artista era provocar uma interação contínua e ativa com o espectador, desafiando-o a ver sempre algo novo.

A paleta de cores, restrita a tons que vão do creme claro ao castanho-escuro, reforça a sobriedade e a força da composição. O fundo, dividido entre o preto na parte superior e os tons de verde na inferior, cria um contraste que acentua a figura e a geometria da obra. As linhas negras que compõem o xaile, cortadas por fitas castanhas ondulantes, dão à obra uma consistência e uma energia que a tornam visualmente poderosa, mesmo com a simplicidade dos elementos utilizados.

O belíssimo movimento das linhas do chapéu e as formas sempre novas, que ele assume a cada novo olhar, dominam claramente a composição, como decerto o autor pretendeu, mas sem remeter para segundo plano aquilo que é importantíssimo quadro: a zona inferior ocupada pelo xaile da mulher. Trata-se aqui de uma composição magistral, efetuada com uma enorme economia de meios, composta fundamentalmente por um feixe de segmentos de reta convergentes, que teriam o seu ponto de reunião algures na parte superior do rosto da velha e que, por esse artifício, dão à obra a elegância da verticalidade que ela possui. O colorido é já parcimonioso, com toda a composição realizada em tons que vão do creme muito claro até ao castanho-escuro, e o fundo, dividido pela figura, entre o preto puro da parte superior e os tons de verde da zona inferior. O feixe de linhas negras do xaile, cortado por duas fitas castanhas ondulantes, dá consistência e força a toda a composição (Guedes, 2007, p.226-227).

O rosto da mulher (Fig 49) ao qual Guedes dedica uma reflexão mais profunda, parece quase estar "a mais" na composição. Ao isolar essa parte da pintura, ele sugere que não

se trata exatamente de um rosto humano, mas de uma forma primitiva, quase biológica, que transcende a representação figurativa. Esse detalhe sublinha a rutura de Lanhas com o realismo, afastando a obra da simples retratação de uma mulher idosa e transformando-a numa exploração abstrata de formas e significados. A pintura, assim, vai além da figuração tradicional, oferecendo ao espectador algo mais profundo e enigmático.

Em suma, a obra *Mulher do Chapéu* destaca-se como uma afirmação do domínio de Lanhas sobre a abstração e a geometria. A composição é ao mesmo tempo simples e sofisticada, equilibrada e desafiadora. Fernando Lanhas revela aqui a capacidade de utilizar uma paleta cromática contida e uma estrutura geométrica rigorosa para criar uma obra de grande impacto visual e simbólico. Lanhas consegue, com um mínimo de elementos, transmitir uma sensação de verticalidade, de profundidade e inclusive de elegância. A pintura, longe de ser uma simples representação, oferece uma nova abordagem à figura humana, desconstruindo-a em formas que evocam tanto a vida quanto a abstração.

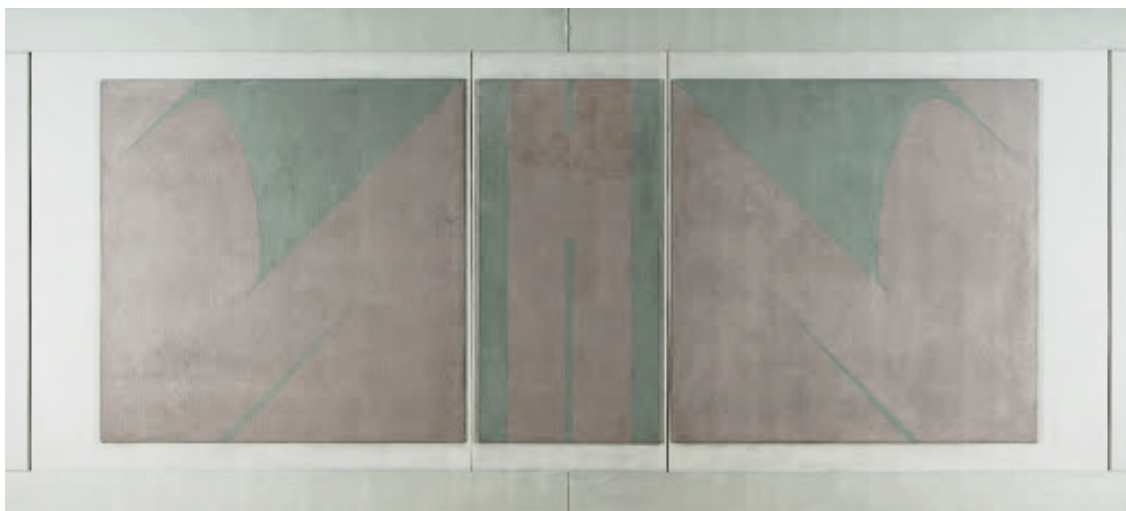


Fig. 50 Fernando Lanhas, *O49-73-75*, 1973/75.

A obra "O49-75" (Fig. 50), de Fernando Lanhas, concluída em 1975, é um exemplo representativo do estilo geométrico e abstrato que marcou a carreira do artista, que espelha a abordagem da geometria não apenas como uma ferramenta estética, mas também como uma forma de intuição e entendimento do universo. Esta obra é um

exemplo dessa abordagem. Através do título enigmático, o artista sublinha sua preocupação com a neutralidade do nome, deixando a interpretação completamente aberta ao espectador. O número reflete um sistema organizado e racional, em consonância com a estética rigorosa e científica de Lanhas. Para Pinharanda (2007), "**O49-75**" é uma pintura que sintetiza os dois eixos principais da obra de Fernando Lanhas: a intuição – uma compreensão subjetiva e sensível do mundo – e a geometria – uma linguagem racional e universal, com a qual o artista tentava expressar verdades essenciais sobre o espaço, o tempo e a existência.

Trata-se de uma pintura a óleo, uma das preferências de Lanhas para a execução das suas obras. Nessa pintura, as formas geométricas sobrepõem-se ou justapõem-se com precisão matemática, criando um diálogo entre a superfície da tela e o espaço, algo que o artista explorava com frequência, e o uso de cores puras e contrastantes acentua as tensões visuais e simbólicas das suas composições. A simplicidade aparente da obra esconde uma profundidade intelectual e intuitiva que requer tempo e contemplação para ser apreciada.

A pintura "**O49-75**", com dimensões de 1,30 x 3,30 m, está organizada como um tríptico e apresenta uma composição pautada pela simetria e por uma interessante abordagem do espaço pictórico. Os dois "volantes" laterais (Pinharanda, 2007) são reflexos perfeitos um do outro, criando um equilíbrio formal que se estende ao painel central, o qual reforça essa simetria. A escolha da simetria pode ser entendida como uma tentativa de estabelecer um sentido de ordem e rigor visual, o que confere à composição uma sensação de harmonia, sem necessariamente cair em monotonia.

A obra evoca uma preocupação minimalista no tratamento das cores e formas. Lanhas mostra o seu interesse em explorar as fronteiras entre volume e superfície, entre figura e vazio. A simetria, longe de ser apenas um recurso técnico, torna-se um veículo para o artista explorar essas interações, criando uma composição formalmente equilibrada, mas conceitualmente complexa.

O desenho sugere volume nas formas recortadas que constituem o quadro, uma técnica que pode ser descrita como uma busca por tridimensionalidade implícita. Porém, o uso de cores como tonalidades de cinza-claro e brancos sujos nas superfícies, tanto nas figuras quanto no fundo, acaba por neutralizar essa sugestão de volume. A proximidade de tons impede a criação de uma clara distinção entre figura e fundo, resultando numa ambiguidade espacial que nega uma leitura unívoca de tridimensionalidade.

Essa ambiguidade pode ser vista como um traço comum em abordagens modernistas do espaço pictórico, em que a tradicional relação entre figura e fundo é desafiada. Ao evitar uma hierarquia clara entre figura e fundo, Lanhas sugere um espaço mais fluido e não subordinado, uma solução que ele já havia experimentado em obras anteriores, como os óleos O37-66 e O43-70. Esse jogo de contrastes subtis reforça o caráter não narrativo e puramente formal da obra, característica de correntes abstratas e geométricas do século XX.

A conexão com os trabalhos anteriores de Lanhas, particularmente os desenvolvimentos do óleo isolado de 1966 (O37-66) e de 1970 (O43-70), sugere um artista profundamente comprometido com a evolução de seu processo criativo. Ao revisitar temas e abordagens já exploradas, Lanhas reafirma seu interesse em desenvolver uma linguagem visual própria, pautada pela exploração da relação entre forma, fundo e volume.



Fig. 51 Fernando Lanhas, *Pl-49*, 1949.

Pintar sobre seixos rolados (a partir de 1949) revela o espírito experimental e a ligação de Fernando Lanhas com a natureza. Ao escolher esse suporte, ele trazia uma dimensão escultural ao seu trabalho, envolvendo o espectador em uma experiência tátil e visual. Os seixos, com suas formas arredondadas e suavizadas pela água ao longo do tempo, ofereciam uma superfície viva, carregada de história e significado, proporcionavam uma superfície irregular e orgânica que contrastava com a geometria precisa, característica de

sua obra. Isso sugere uma relação entre o natural e o construído, em ligação com a sua formação como arquiteto.

Guedes (2007) entende que os seixos rolados, além de serem um suporte físico inusitado, encapsulam a essência da visão artística de Lanhás. Na sua perspectiva, a pintura em seixos não é meramente uma questão de experimentação formal, mas também uma expressão da sensibilidade em relação à natureza, ao tempo e à transformação. Os seixos rolados, moldados pela ação da água e do tempo, sugerem uma ligação com a ideia de permanência e transitoriedade, conceitos presentes na obra de Lanhás como um todo. O autor salienta a natureza íntima e meditativa dessas peças. Diferente das telas tradicionais, os calhaus possuem um formato que exige uma interação física mais direta e próxima, quase escultórica. A mão do artista, nesse caso, dialoga diretamente com a natureza ao criar sobre uma superfície que já possui sua própria história visual e tátil. Isso conecta a arte de Lanhás com uma tradição mais ancestral de transformação de materiais naturais em arte, ao mesmo tempo em que mantém seu compromisso com a abstração e a geometria.

No capítulo "*Fernando Lanhás - Os Sete Rostos*" de Fernando Guedes (2007) também emerge a ideia de presença de uma dualidade nestas pinturas, designadamente o contraste entre o rigor geométrico das formas que Lanhás pintava e o caráter orgânico dos seixos. Esse contraste enfatiza a habilidade do artista em conciliar elementos aparentemente opostos na sua obra, como o natural e o construído, o espontâneo e o calculado.



Fig. 52 Fernando Lanhás, *P3-49*, 1949.

Ao realizar pinturas sobre *Seixos Rolados*, Fernando Lanhas explora, pois, vários objetivos: unir o natural ao artificial, ou seja, a natureza e a geometria abstrata, dialogando com a natureza; expandir os limites da arte e experimentar novas formas de expressão (as pedras permitiam uma interação mais física e tátil com o objeto da sua criação, quase como uma fusão entre pintura e escultura); adicionar uma camada de significado humano e artístico a objetos que já tinham uma história natural, o que poderia simbolizar a relação do homem com o tempo e com as forças da natureza, como uma tentativa de deixar uma marca sobre algo que já foi moldado pelo tempo; refletir o desejo de Lanhas de aproximar a arte das pessoas e do cotidiano, rompendo com a ideia de que a arte deve estar restrita a galerias e telas. O uso de seixos rolados como suporte parece tornar a arte mais democrática e acessível, transformando objetos simples em obras de arte; explorar a interação entre formas geométricas rígidas e superfícies orgânicas. A sua pintura abstrata geométrica contrastava fortemente com as formas irregulares dos calhaus, criando um diálogo entre o controle e o acaso. Essa fusão de opostos refletia uma preocupação constante na sua obra: como encontrar harmonia entre o mundo natural e as construções humanas.

Ao pintar sobre pedras, Fernando Lanhas buscava não apenas inovar formalmente, mas também explorar questões mais profundas sobre a relação entre o ser humano e o mundo natural, o tempo, a permanência e a simplicidade.

The background of the page is a painting of a forest path. The path is made of dirt and stones, winding through a dense forest. Tall trees with green foliage line both sides of the path, creating a canopy overhead. The lighting suggests a bright day, with sunlight filtering through the leaves. The painting style is impressionistic, with visible brushstrokes and a vibrant color palette of greens, blues, and earthy tones.

Parte II – Proposta de Projeto Expositivo

3. Desenvolvimento de Projeto Prático

3.1. Metodologia: Primeiras pesquisas

A investigação que serviu de base para este projeto artístico teve início com uma reflexão aprofundada sobre os referentes visuais a utilizar. Entre as fontes de inspiração destacaram-se fotografias captadas durante visitas a vários museus europeus, imagens recolhidas em passeios pedonais e viagens, assim como fotografias retiradas da Internet. Adicionalmente, foram analisados desenhos previamente existentes e obras de paisagem já realizadas, que fazem parte do espólio do autor. Além destes recursos, os esboços em papel, construídos a partir de referentes de memória e da experiência vivida, especialmente em viagens a diversos locais onde a paisagem desempenhou um papel central, foram igualmente considerados fundamentais no processo criativo. Estas paisagens, enquanto motivos de fascinação, refletem inquietudes pessoais do autor, que há muito fazem parte do seu imaginário. Assim, memórias e registos visuais constituíram os principais referentes para o desenvolvimento do trabalho.

Outro aspeto relevante no início do processo de investigação foi a seleção dos materiais de suporte, a qualidade das tintas e dos pincéis, que exigiram uma atenção cuidadosa. O autor organizou o trabalho em quatro séries designadas pelas letras A, B, C e D, cada uma com diferentes abordagens técnicas e formais.

3.1.1 Série A: Estudos Monocromáticos

Nesta primeira série, foram realizados estudos a preto e branco utilizando tinta acrílica "Negro de Marte" sobre papel de cenário e papel de aguarela no formato A4 (210x297 mm). O objetivo era testar diferentes concentrações de pigmento em relação à quantidade de água utilizada, explorando assim as variações de opacidade e transparência da tinta. Para além da tinta acrílica, foi também empregue tinta líquida transparente "Ecoline" de cor preta. A técnica foi desenvolvida com base na manipulação da quantidade de água, da qualidade do suporte (especialmente em termos de gramagem) e da temperatura ambiente, fatores que influenciaram diretamente o tempo de secagem e a fluidez da tinta.

Num segundo momento, ampliou-se a escala para o formato A2 (594x420 mm). Esta mudança permitiu explorar o impacto da escala na aplicação de manchas e na distribuição da tinta sobre a superfície do papel. A utilização dos mesmos materiais e técnicas proporcionou uma continuidade no estudo dos efeitos visuais resultantes de diferentes concentrações de pigmento e variações de transparência.



Série A – Estudo #1, Acrílico sobre Papel, Tamanho A2.



Série A – Estudo #2, Ecoline sobre Papel, Tamanho A2.



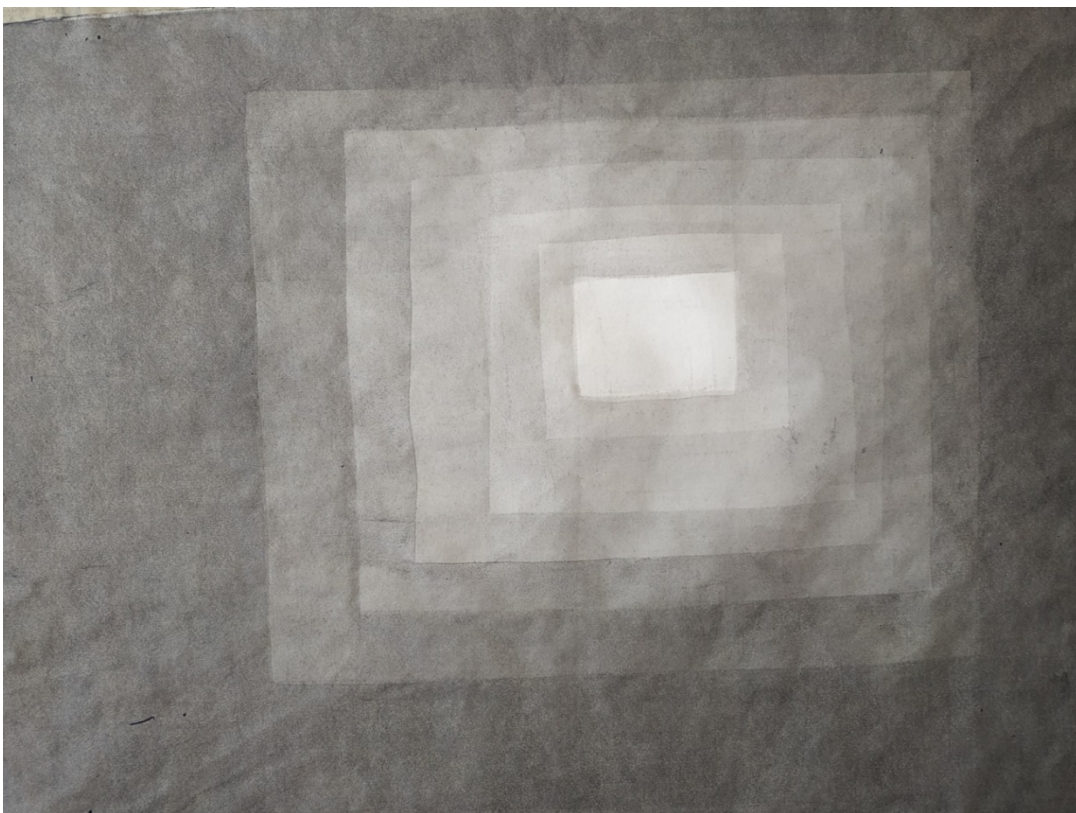
Série A – Estudo #3, Ecoline sobre Papel, Tamanho A2.



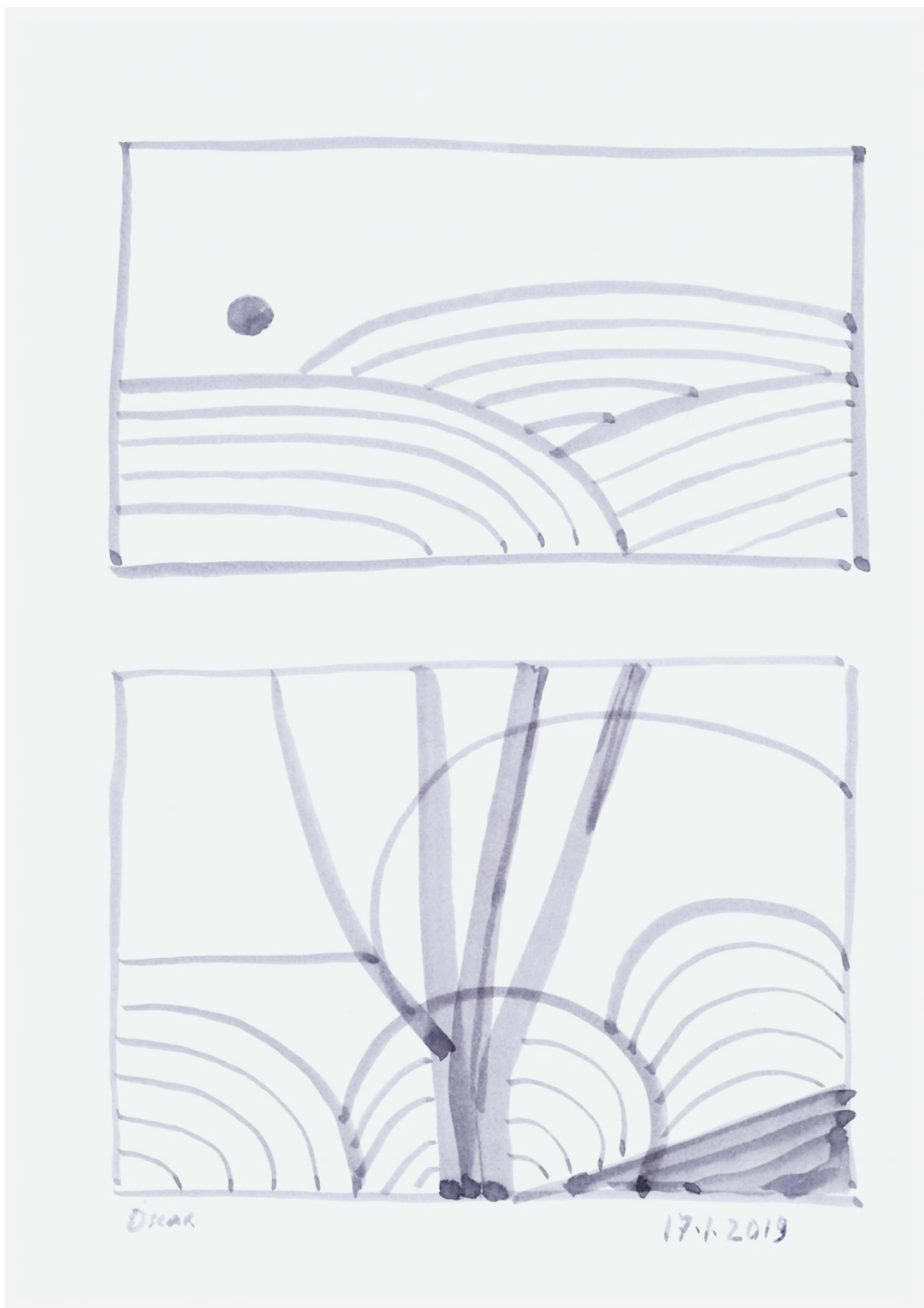
Série A – Estudo #4, Acrílico sobre Papel, Tamanho A2.



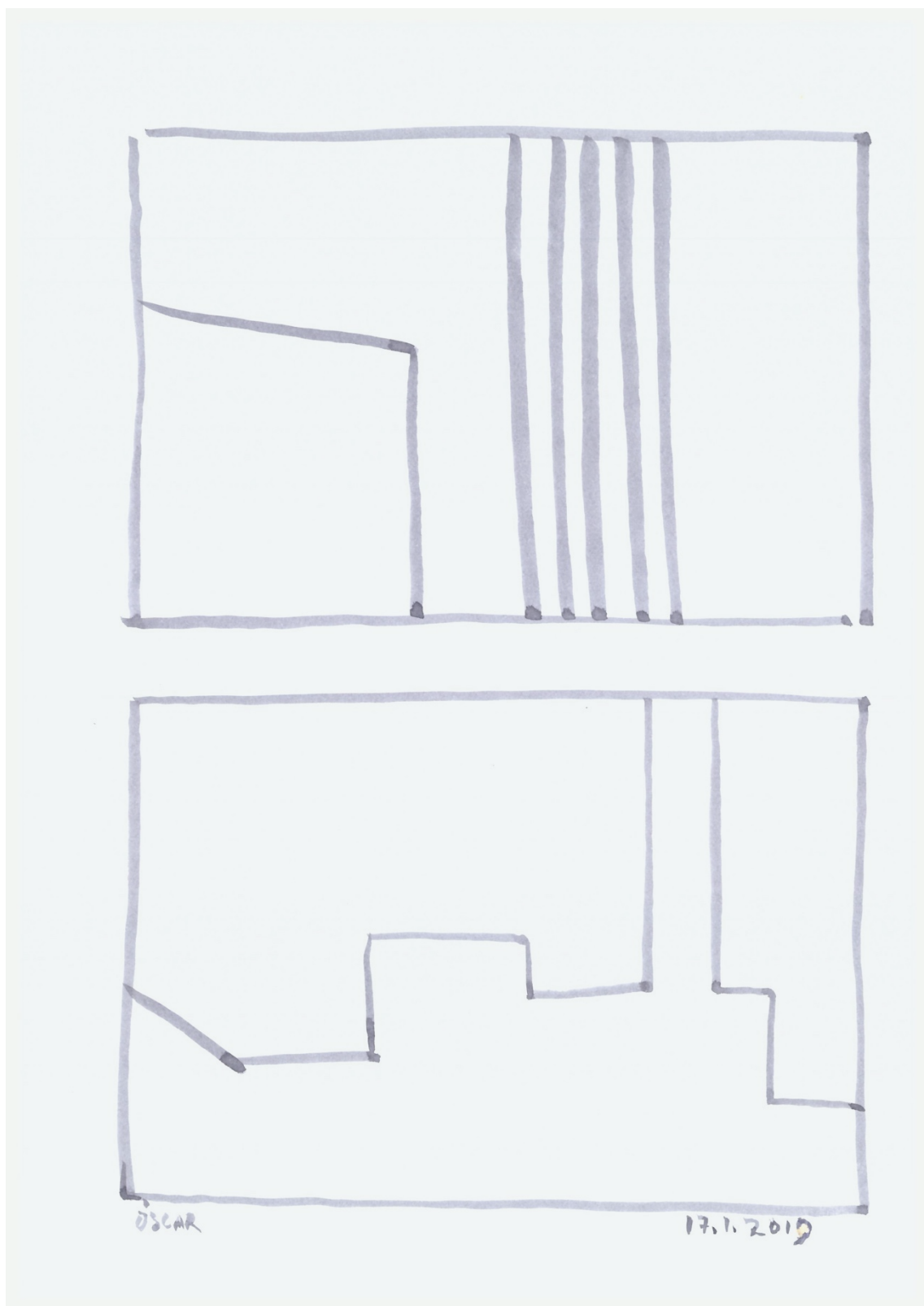
Série A – Estudo #5, Acrílico sobre Papel, Tamanho A2.



Série A – Estudo #5, Ecoline sobre Papel, Tamanho A2.



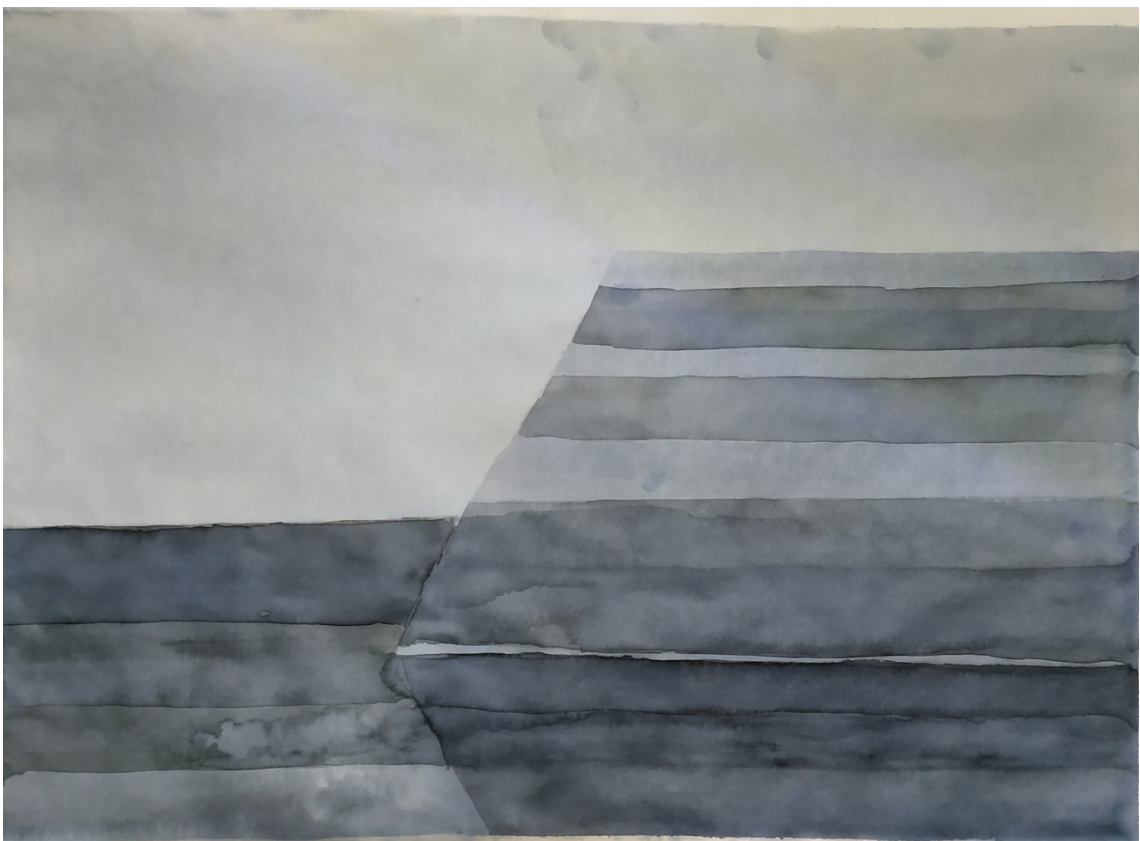
Série A – Estudo #6, Ecoline sobre Papel, Tamanho A4.



Série A – Estudo #6, Ecoline sobre Papel, Tamanho A4.



Série A – Estudo #7, Acrílico sobre Papel, Tamanho A2.



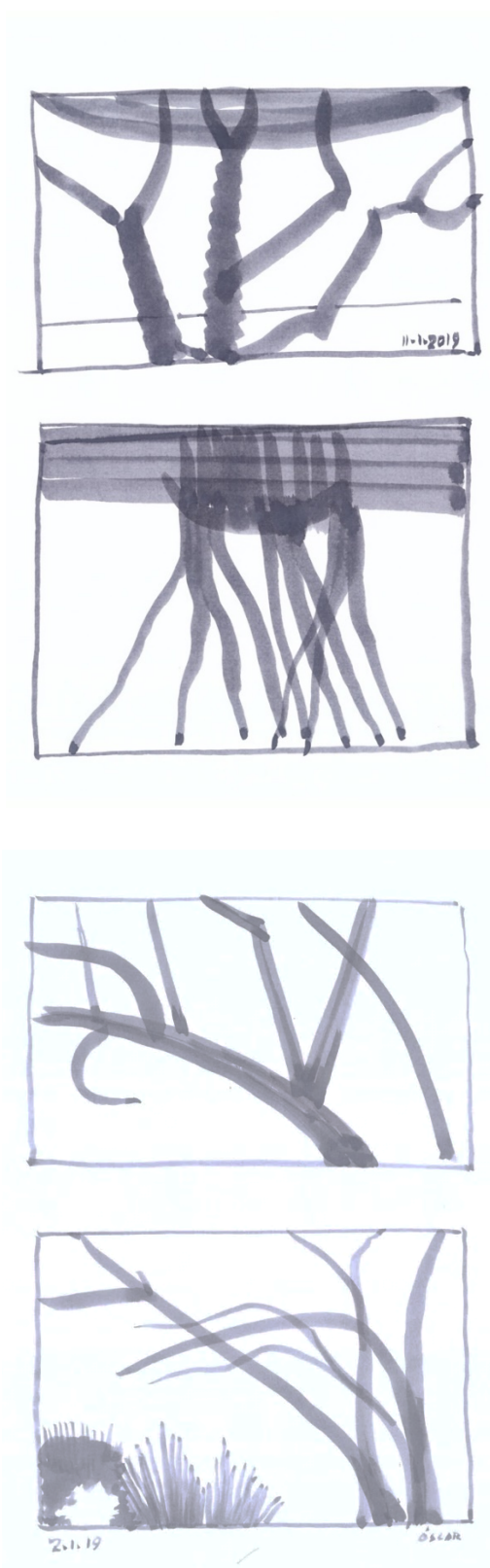
Série A – Estudo #8, Ecoline sobre Papel, Tamanho A2.



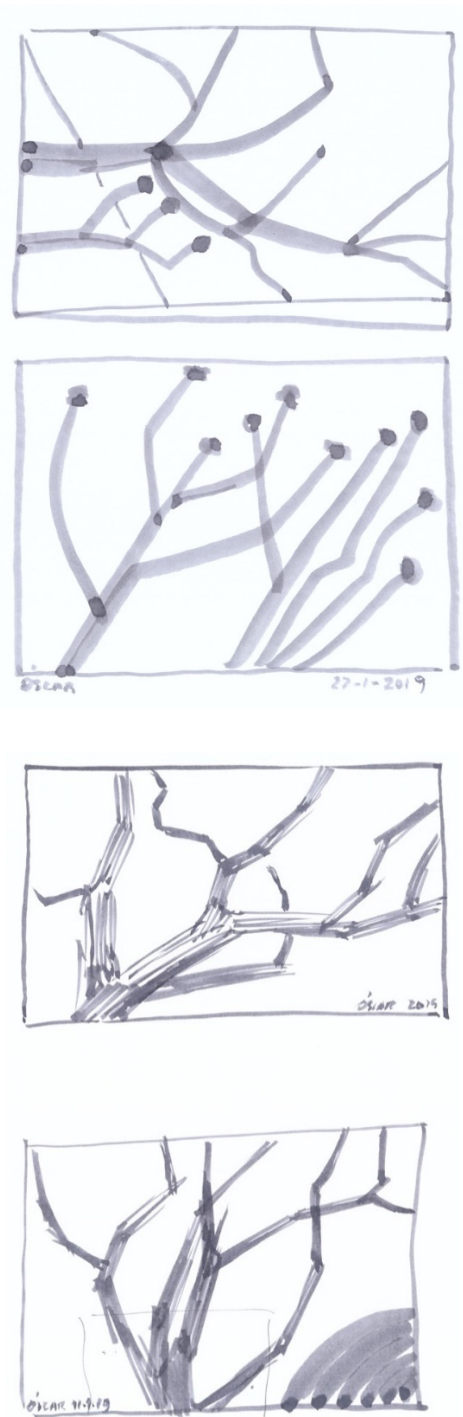
Série A – Estudo #9 (Vários), Acrílico e Ecoline sobre Papel, Tamanho A2 (X12).



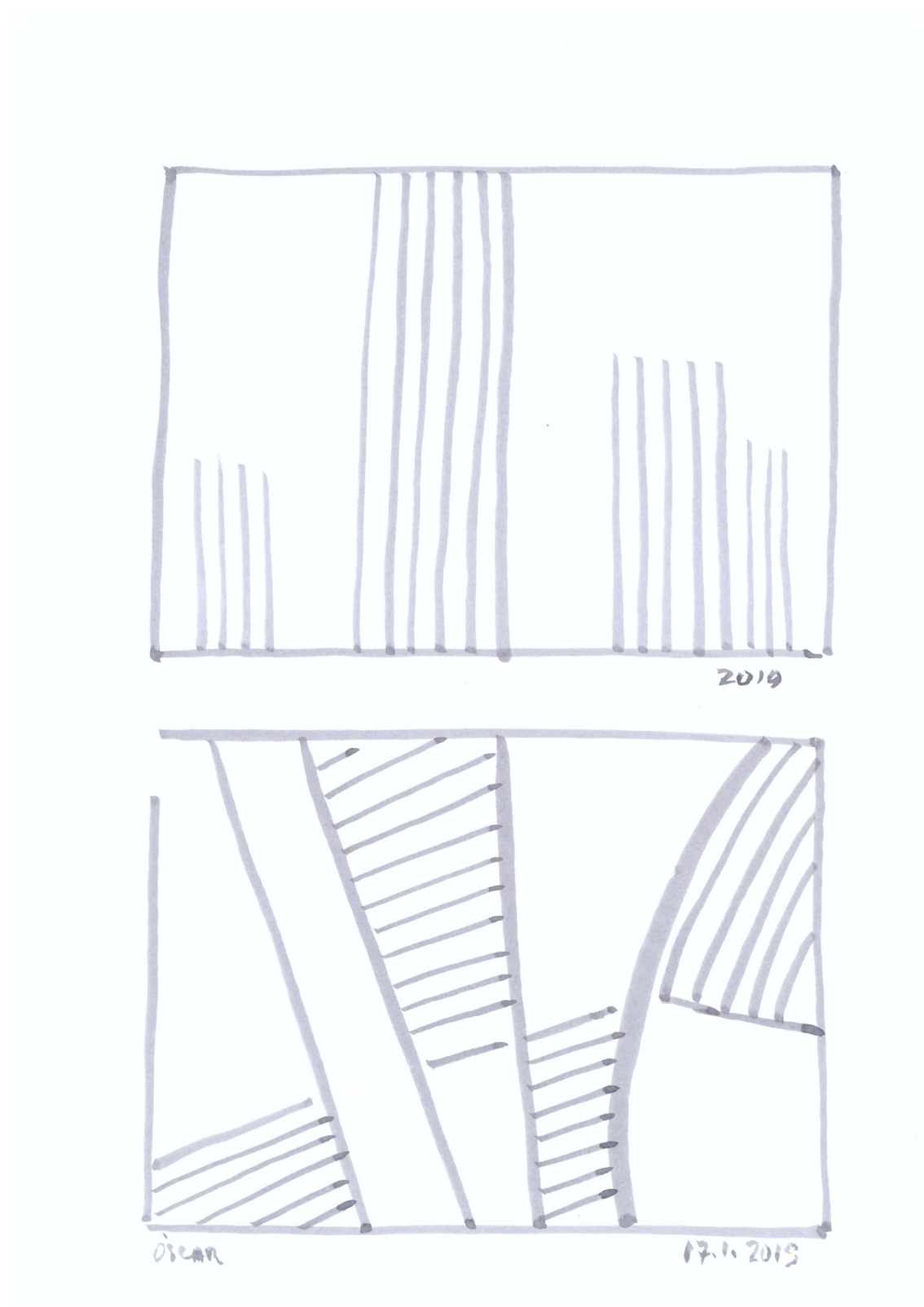
Série A – Estudo #10 (duas imagens), Ecoline sobre Papel, Tamanho A4.



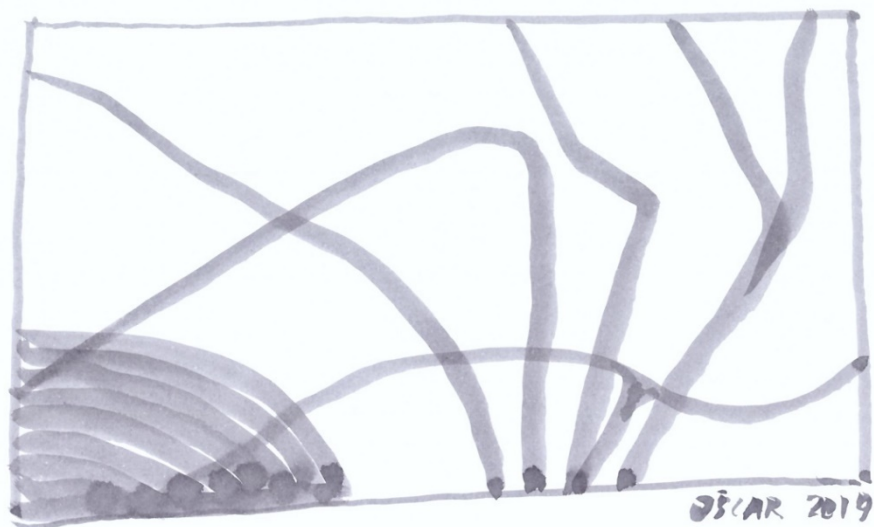
Série A – Estudo #11 (quatro imagens), Ecoline sobre Papel, Tamanho A4.



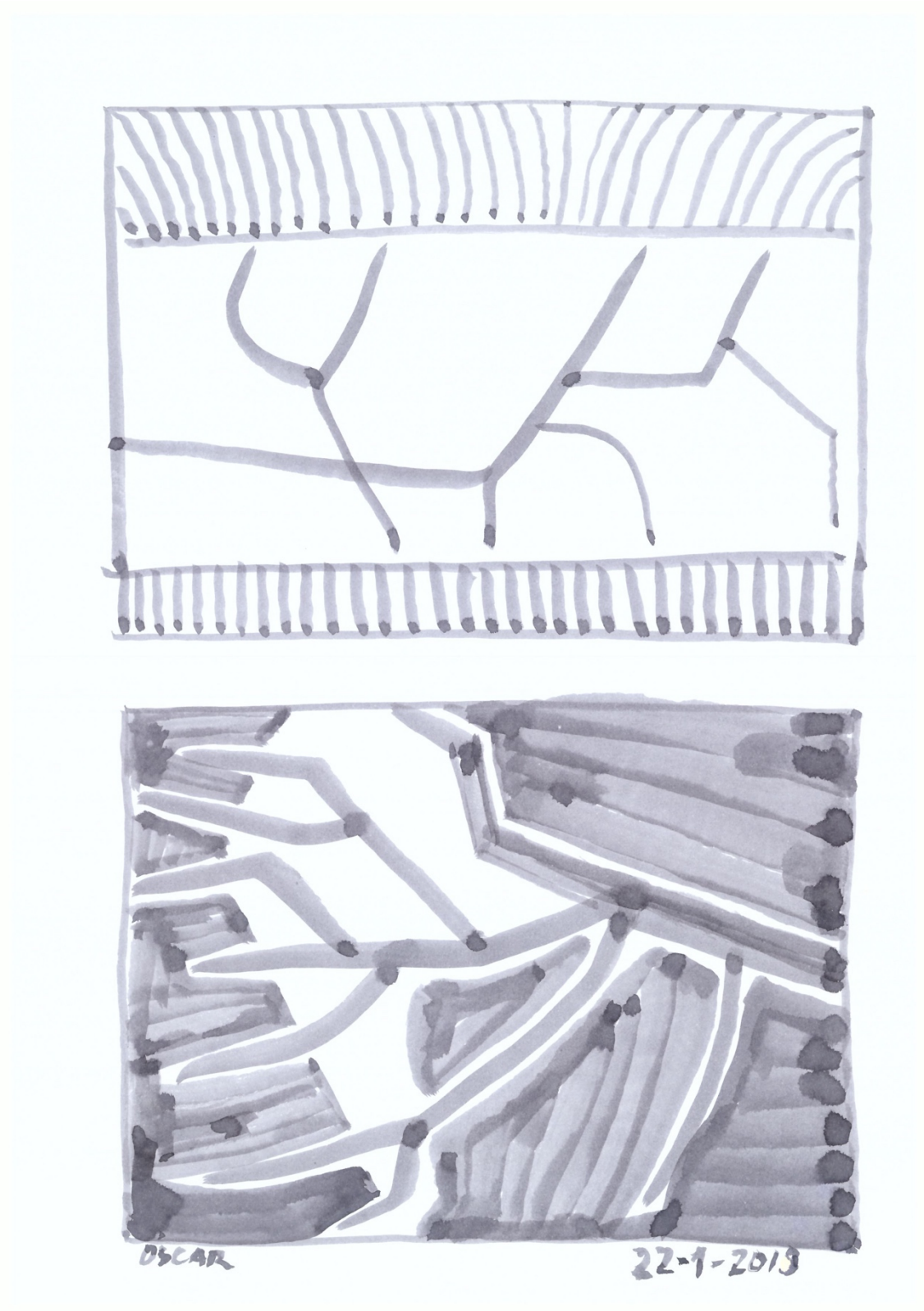
Série A – Estudo #12 (quatro imagens), Ecoline sobre Papel, Tamanho A4.



Série A – Estudo #13 (duas imagens), Ecoline sobre Papel, Tamanho A4.



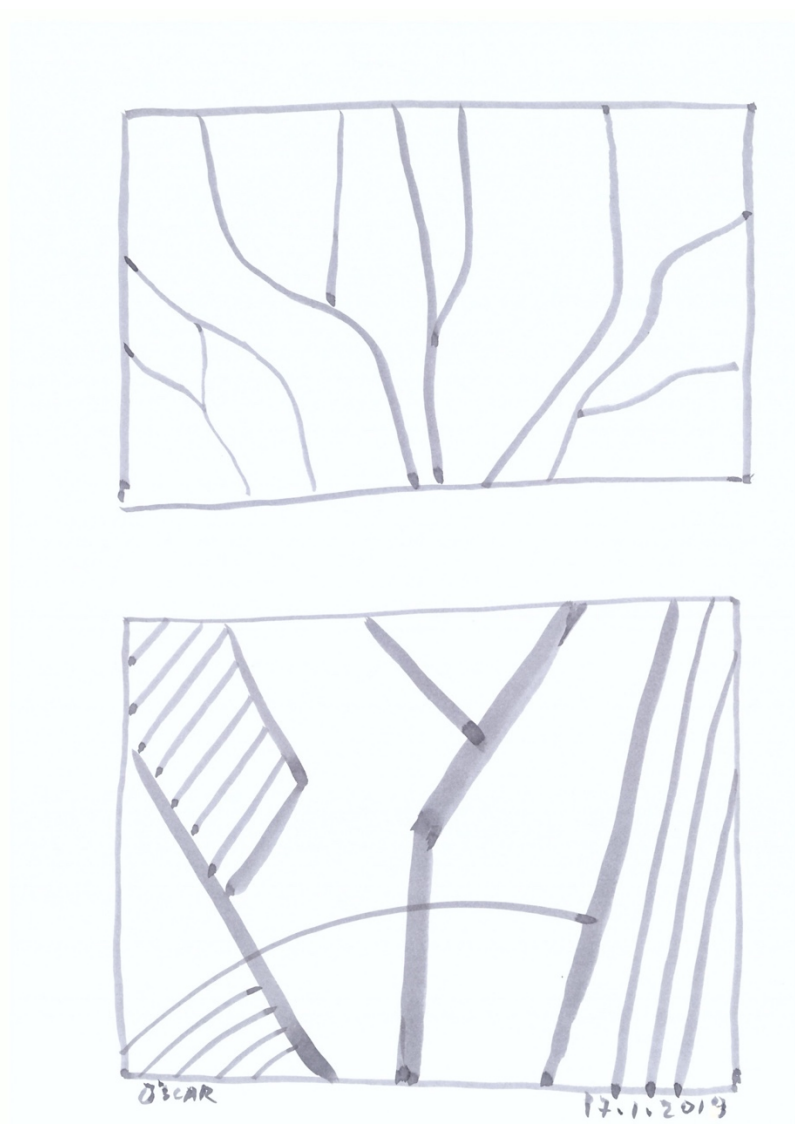
Série A – Estudo #14 (duas imagens), Ecoline sobre Papel, Tamanho A4.



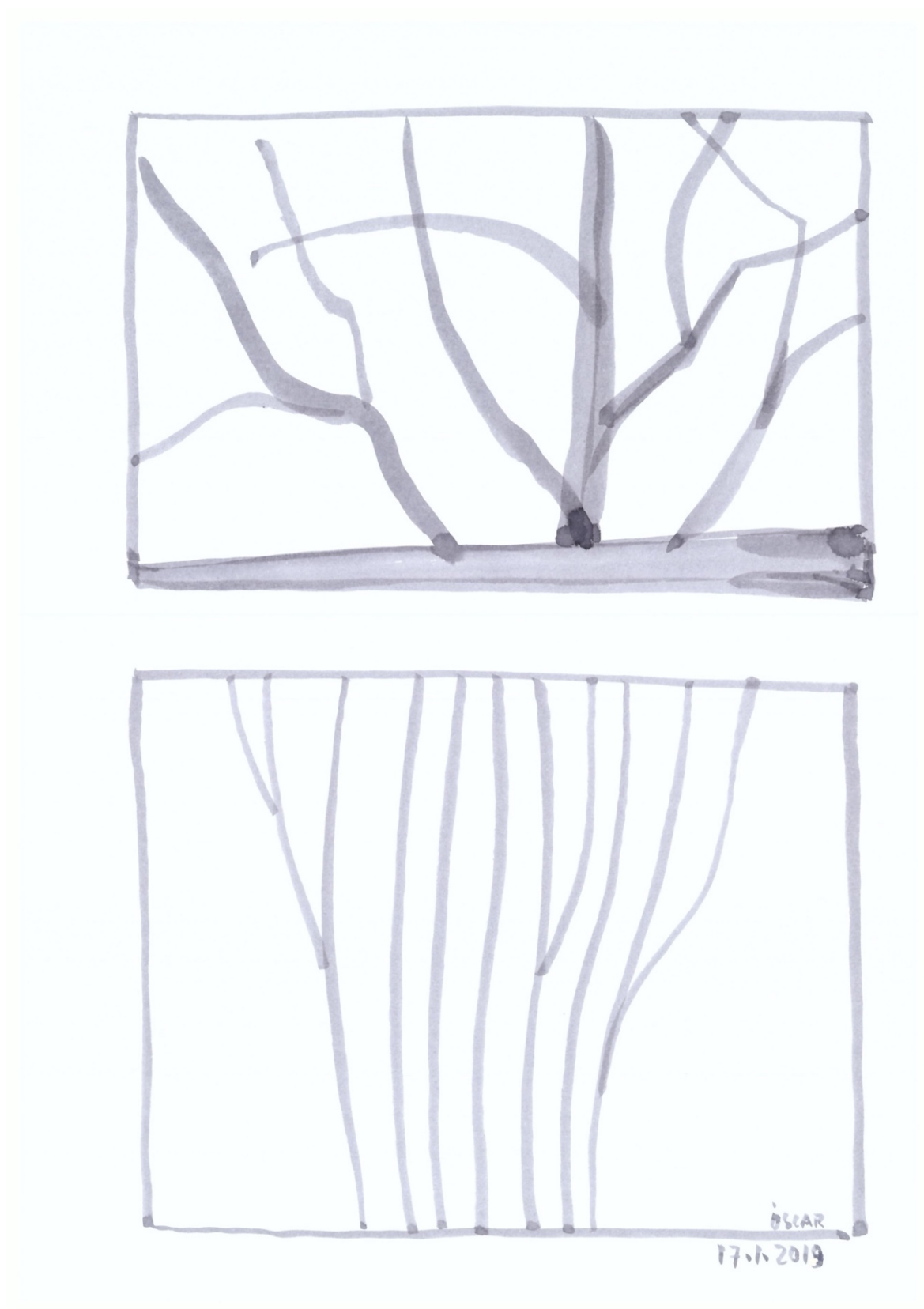
Série A – Estudo #15 (duas imagens), Ecoline sobre Papel, Tamanho A4.

3.1.2. Série B: Exploração Policromática

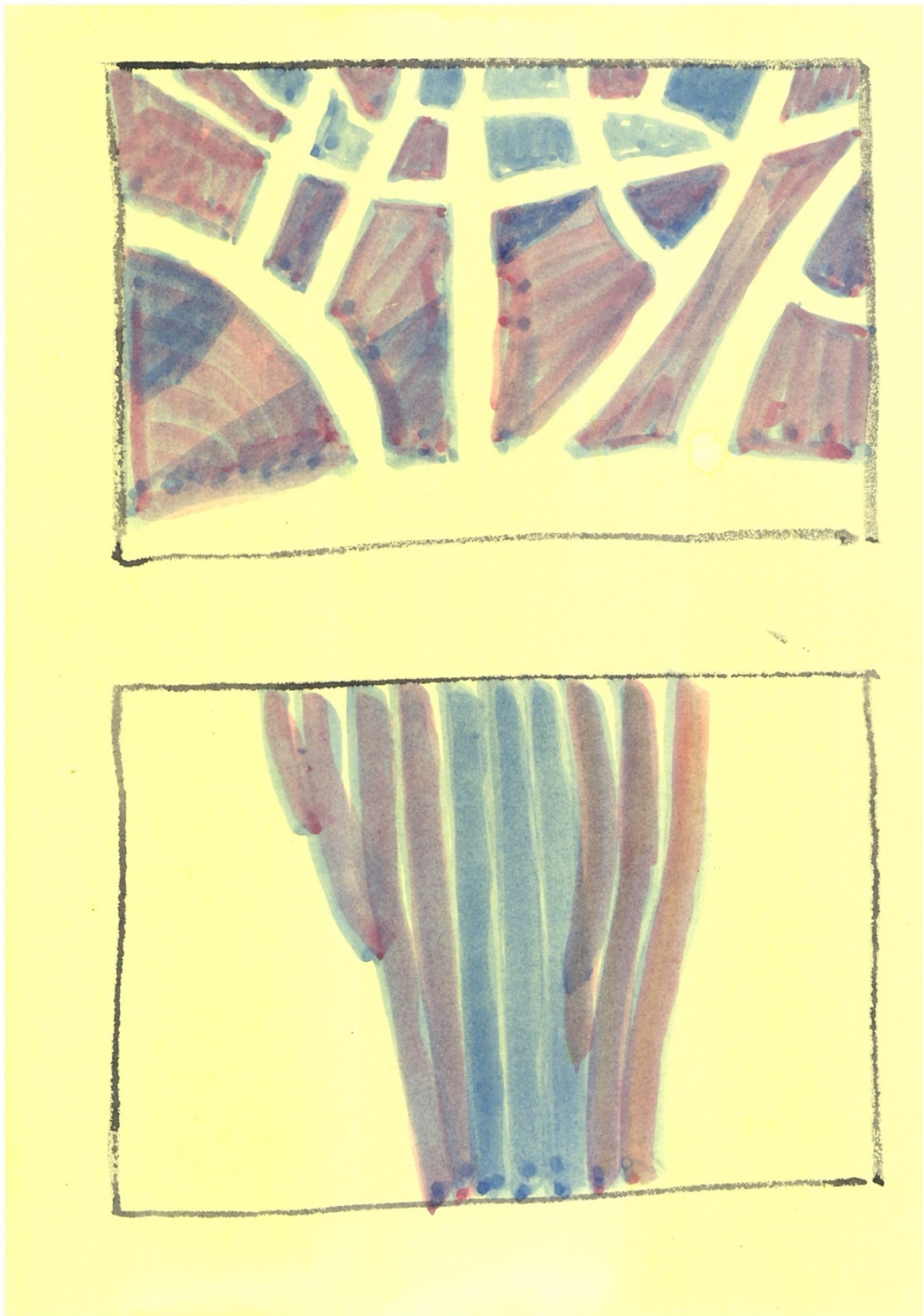
A Série B introduziu a cor no processo, com o uso de tintas acrílicas nas cores Amarela, Azul e Vermelha, aplicadas sobre pano cru e lona. O procedimento técnico continuou a seguir as premissas das séries anteriores, mas com uma repetição deliberada da aplicação das cores para criar variações de matiz. Este processo policromático visou estudar a interação entre cores sobrepostas em camadas sucessivas, observando como as tonalidades e matizes finais resultavam da sobreposição e mistura ótica das camadas de tinta.



Série B – Estudo #1 (duas imagens), Ecoline sobre Papel, Tamanho A4.



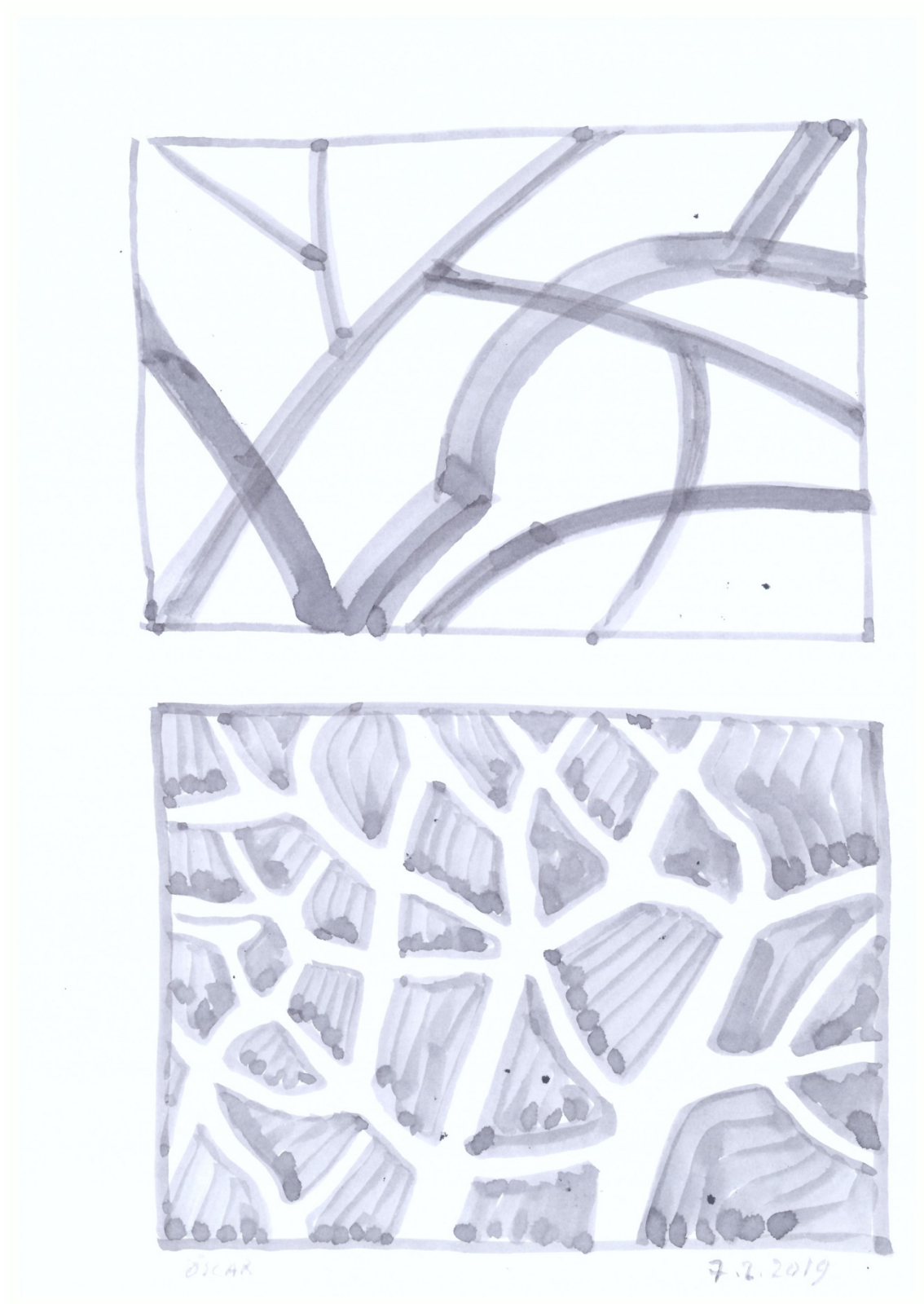
Série B – Estudo #2 (duas imagens), Ecoline sobre Papel, Tamanho A4.



Série B – Estudo #3 (duas imagens), Acrílico sobre Papel, Tamanho A4.



Série B – Estudo #4, Acrílico sobre Papel Aguarela, Dimensões 55,0 x 38,0 cm.



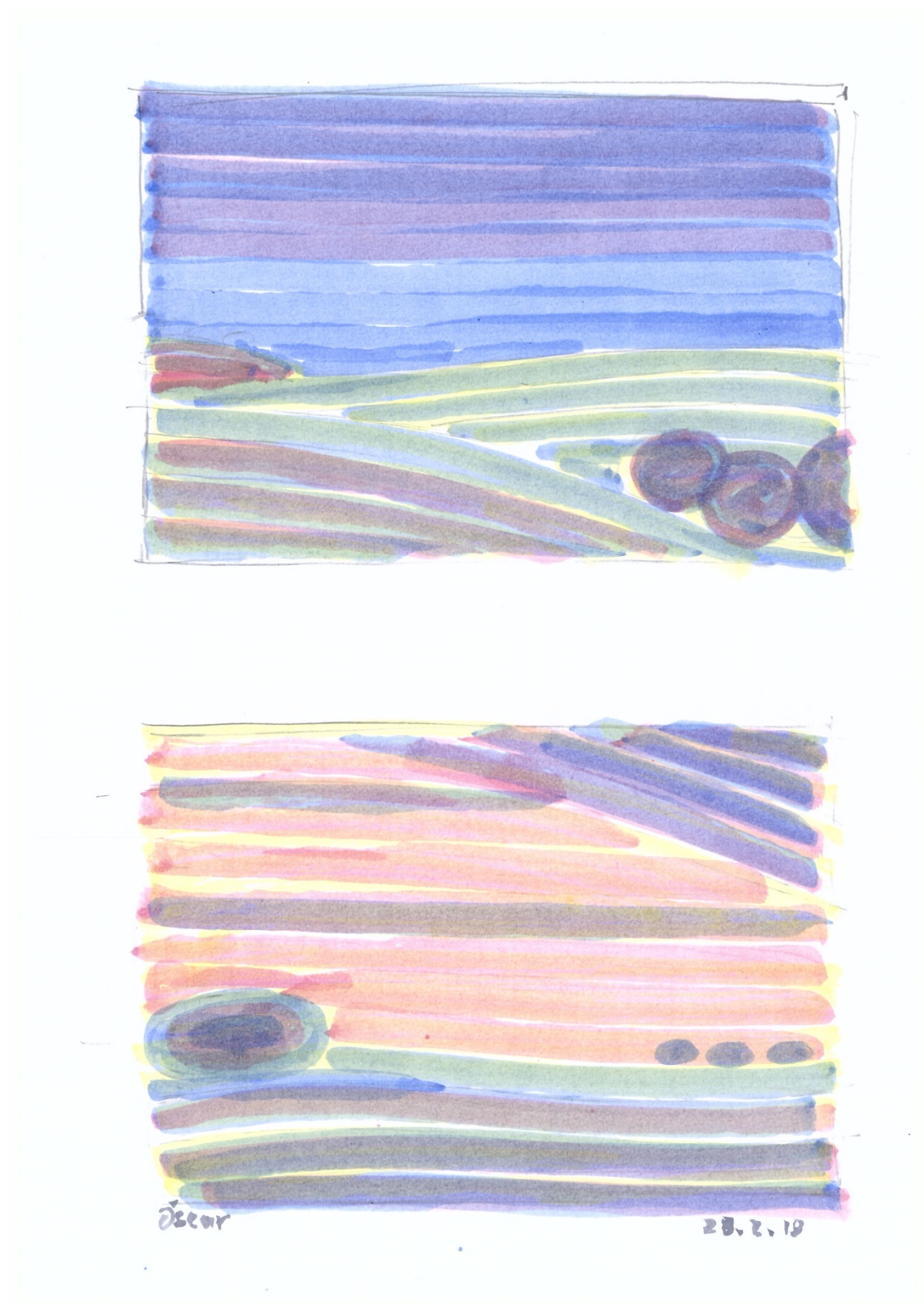
Série B – Estudo #5 (duas imagens), Ecoline sobre Papel, Tamanho A4.



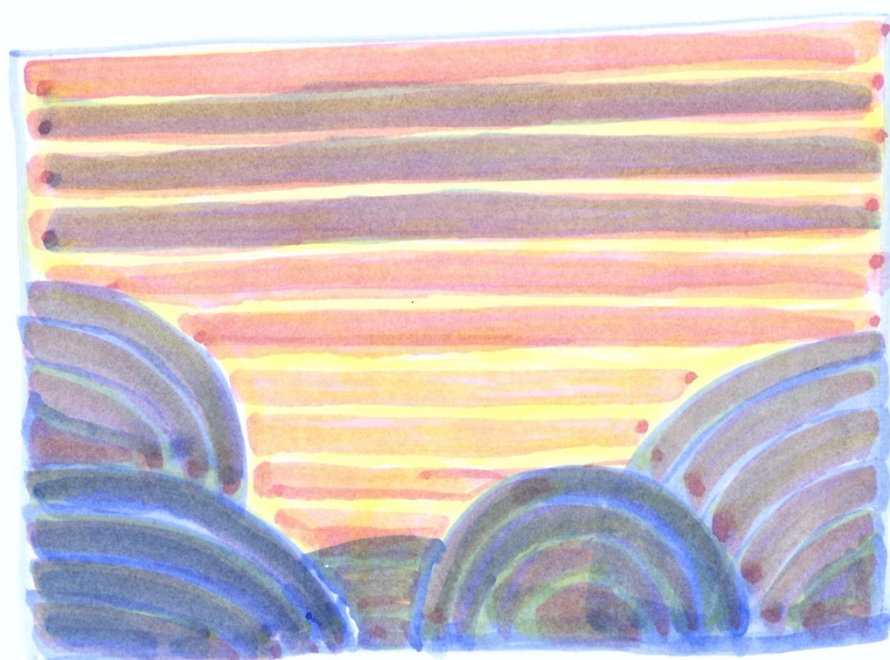
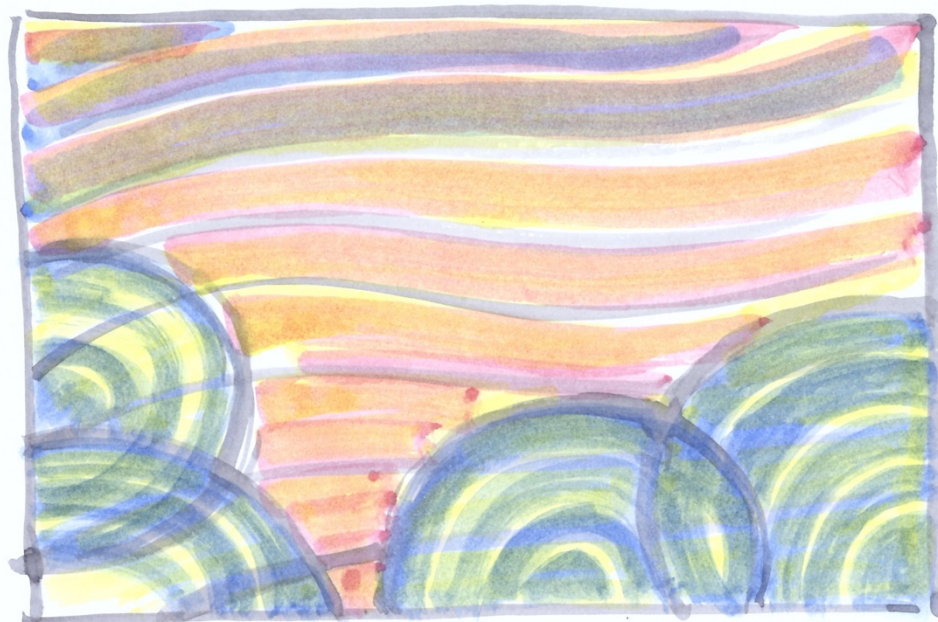
Série B – Estudo #6 (duas imagens), Acrílico e Tinta da China sobre Papel, Tamanho A4.



Série B – Estudo #7, Acrílico sobre Papel Aquarela, Dimensões 38,0 x 27,5 cm.



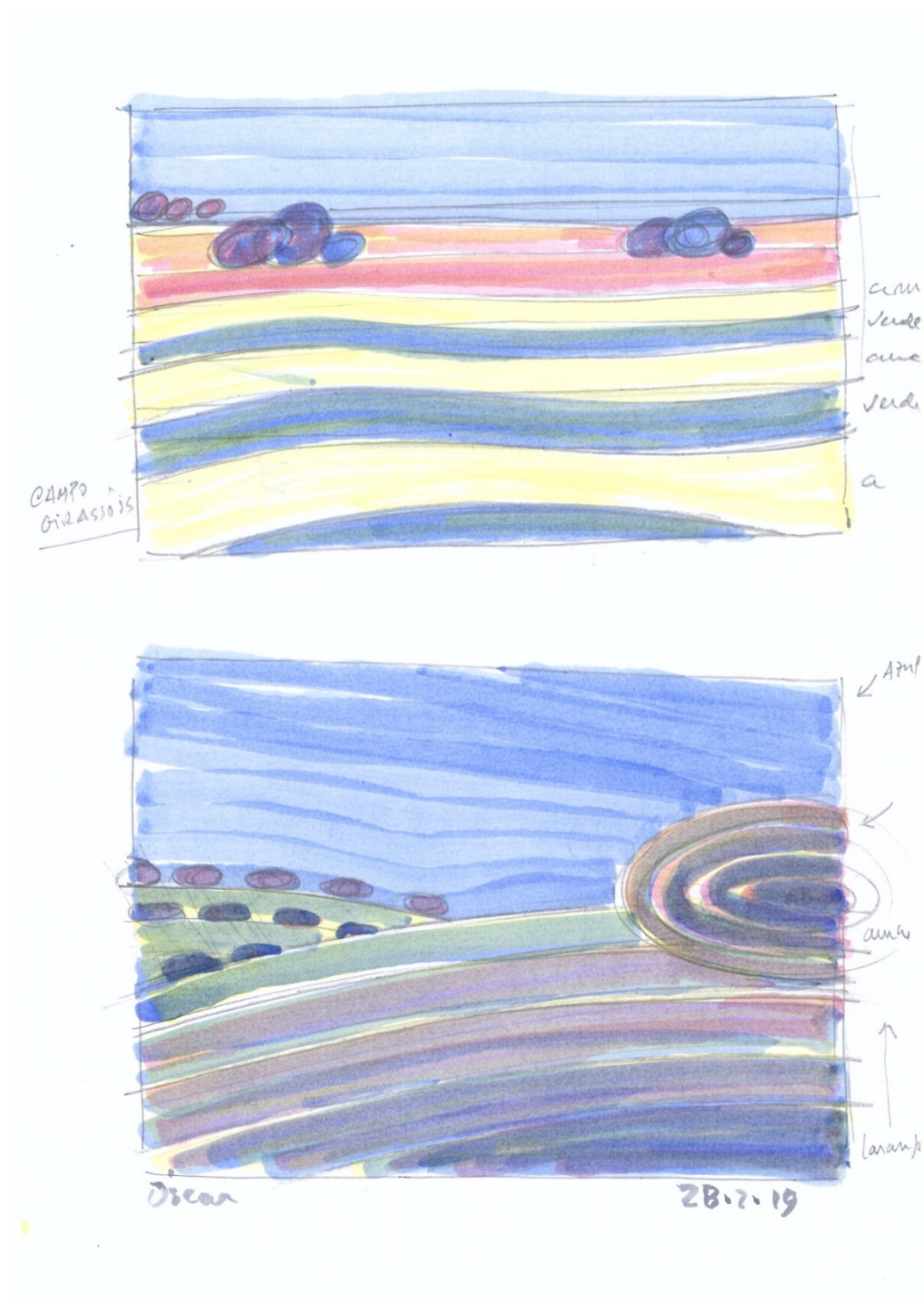
Série B – Estudo #8 (duas imagens), Acrílico sobre Papel, Tamanho A4.



ÓSLAR

7.2.19

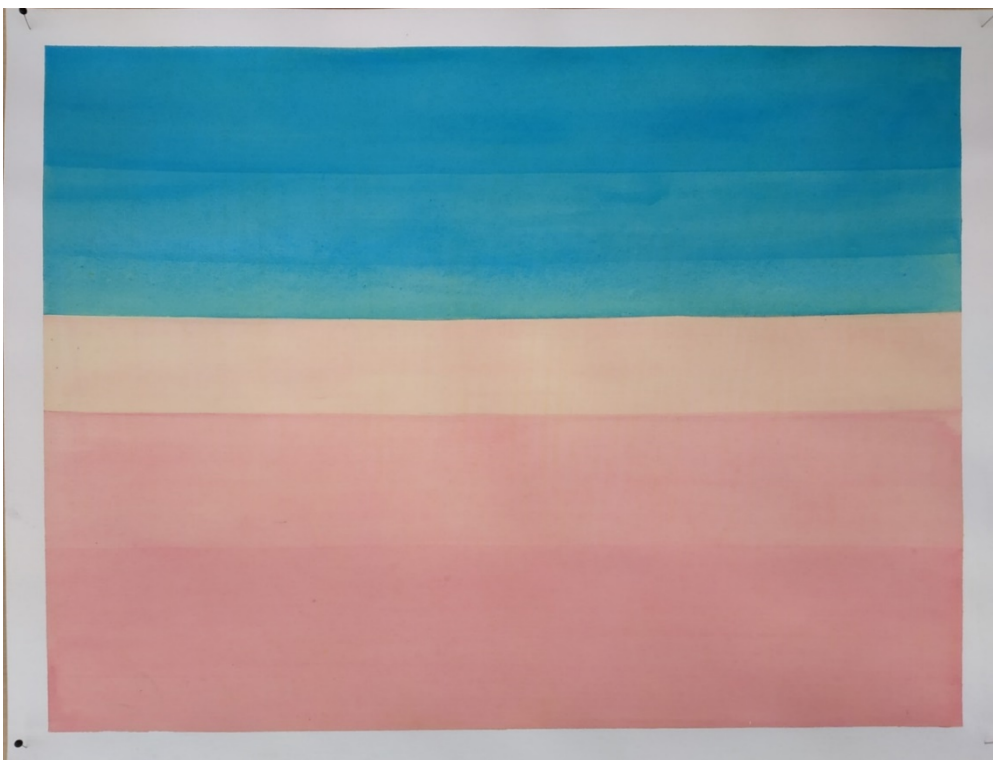
Série B – Estudo #9 (duas imagens), Acrílico sobre Papel, Tamanho A4.



Série B – Estudo #10 (duas imagens), Acrílico sobre Papel, Tamanho A4.



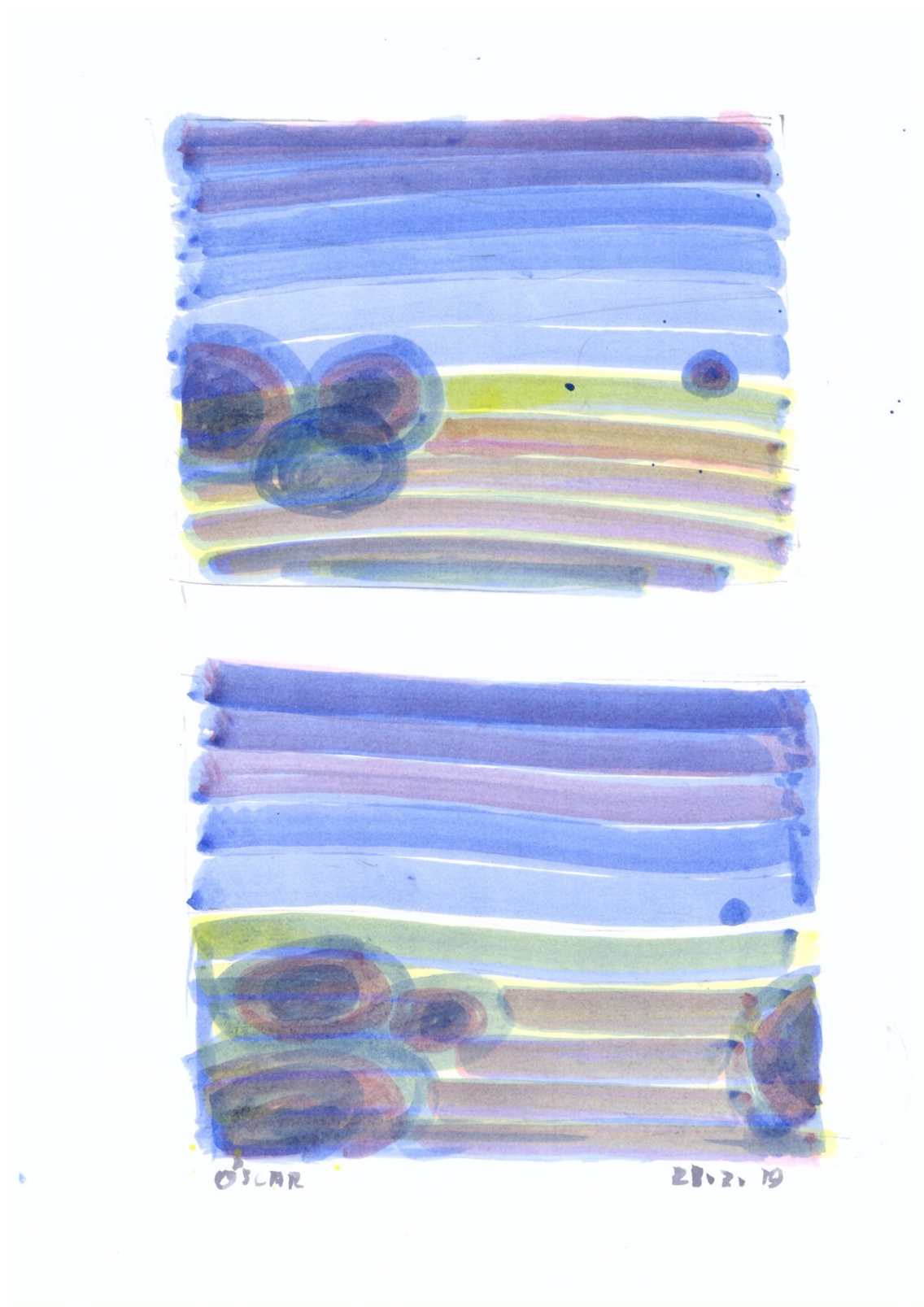
Série B – Estudo #11, Acrílico sobre Papel Cenário, Tamanho A2.



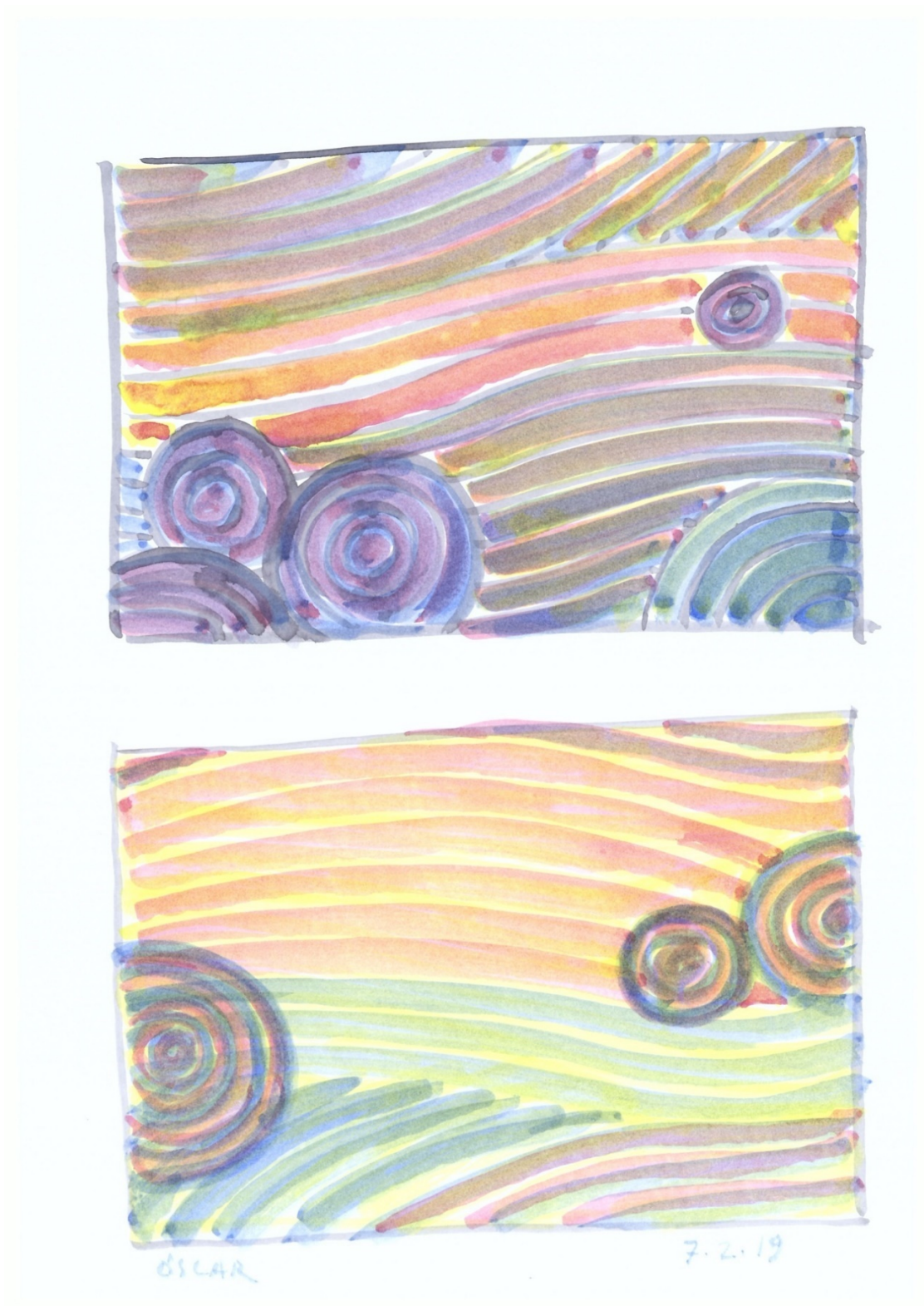
Série B – Estudo #11 (duas imagens), Acrílico sobre Papel Cenário, Tamanho A2 (x2).



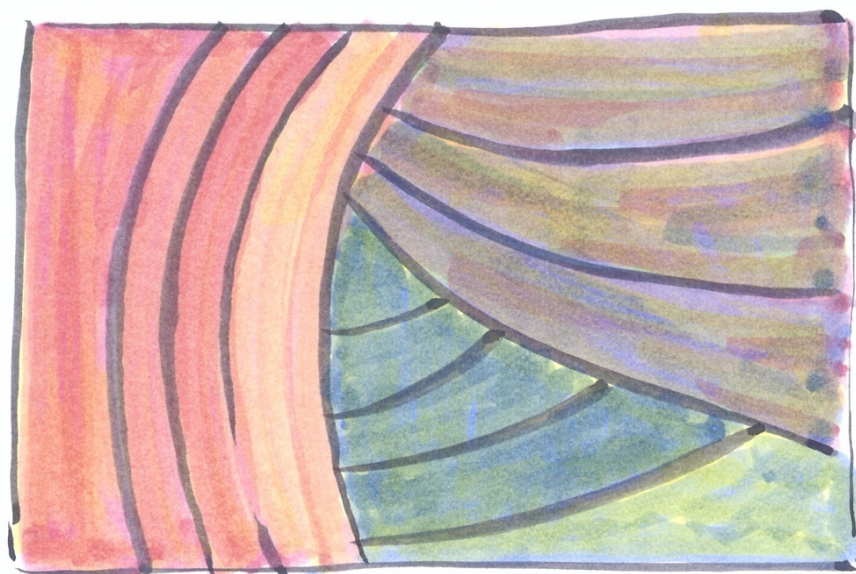
Série B – Estudo #12, Acrílico sobre Papel Aguarela, Dimensões 38,0 x 27,5 cm.



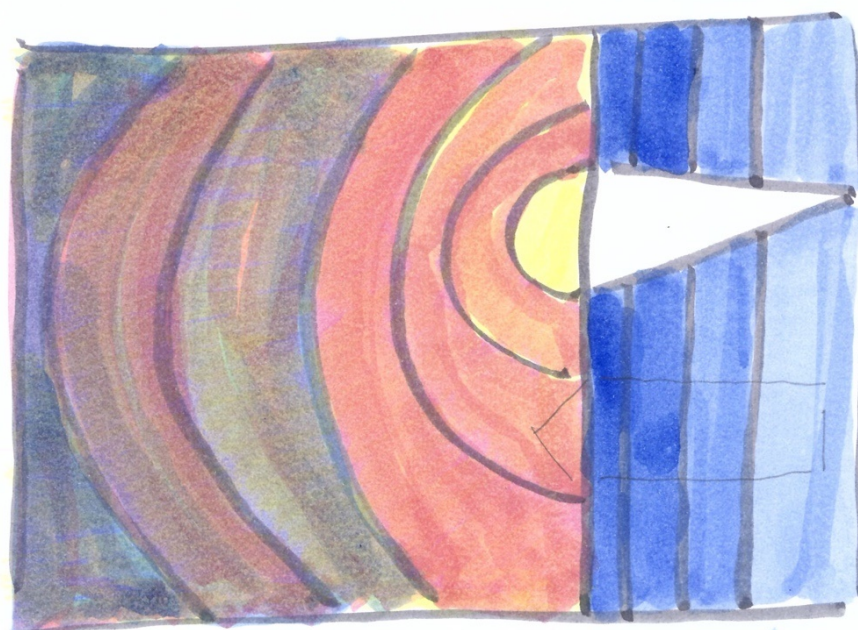
Série B – Estudo #13 (duas imagens), Acrílico sobre Papel, Tamanho A4.



Série B – Estudo #14 (duas imagens), Acrílico sobre Papel, Tamanho A4.



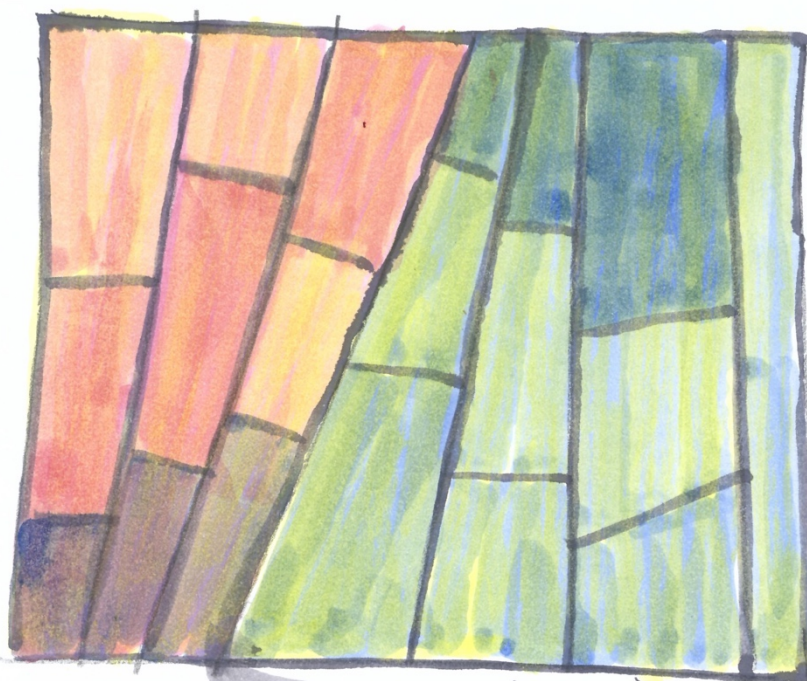
TARDE VERÃO - AQUECIMENTO GLOBAL



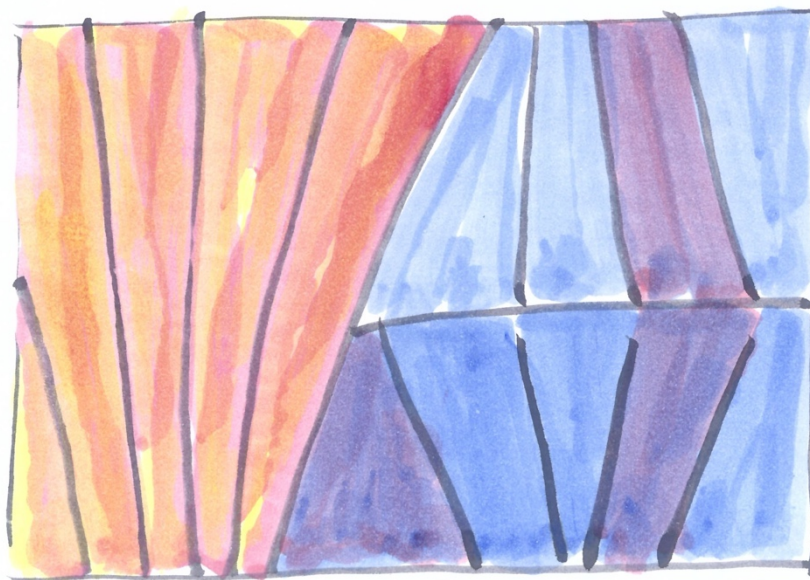
AQUECIMENTO GLOBAL - ALTERAÇÕES CLIMÁTICAS

2-7-19

Série B – Estudo #15 (duas imagens), Acrílico sobre Papel, Tamanho A4.



" Para lá e para cá " - Caminhando
num campo de trigo - ALTERAÇÕES CLIMÁTICAS



30-6-2019

Série B – Estudo #16 (duas imagens), Acrílico sobre Papel, Tamanho A4.

3.1.3. Série C: Experiências com Tinta a Óleo

A Série C deu continuidade à exploração da policromia, mas com a introdução da tinta de óleo como novo meio. O suporte passou a ser lona de algodão a 100%, com duas variações de textura: uma trama mais rústica e outra mais fina. A escolha destes materiais visou observar como as características físicas do suporte influenciavam a aplicação da tinta e os resultados visuais, especialmente nos limites entre as cores e nas transições tonais. Esta série revelou-se essencial para alcançar os objetivos da investigação, pois permitiu uma maior compreensão das possibilidades expressivas da cor e da textura no processo pictórico.

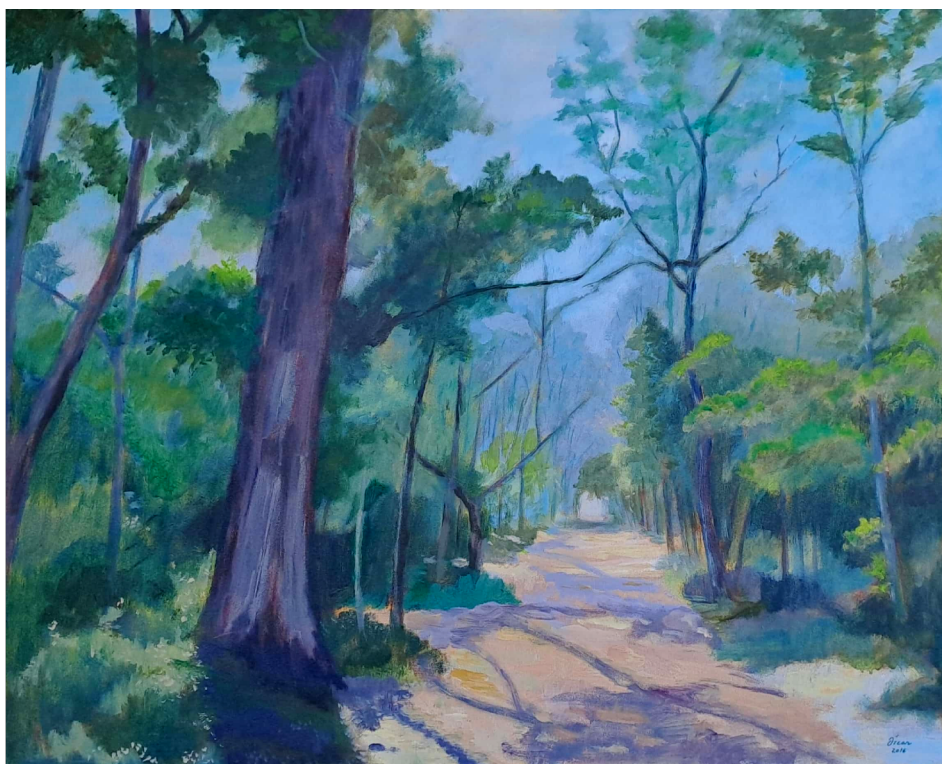


Fig. Óscar Almeida, *O Choupal em Coimbra*, Acrílico sobre tela, 100x80cm, 2019.



Fig. Óscar Almeida, *Paisagens Abstratas*, Óleo sobre tela, 80 x 60 cm cada, 2019.

3.1.4. Série D: A Árvore como tema

A Série D consistiu na seleção de um tema que foi sendo tratado como elemento para pensar a síntese e o caminho para uma ideia de pintura abstrata. Selecionou-se a árvore pelo seu papel essencial no tema da paisagem e, pela particularidade que representa enquanto figura chave na obra de autores como Piet Mondrian, Àngelo de Sousa, entre outros.



Série D – Estudo #1 (Abstração), Acrílico sobre Papel, Tamanho A5.



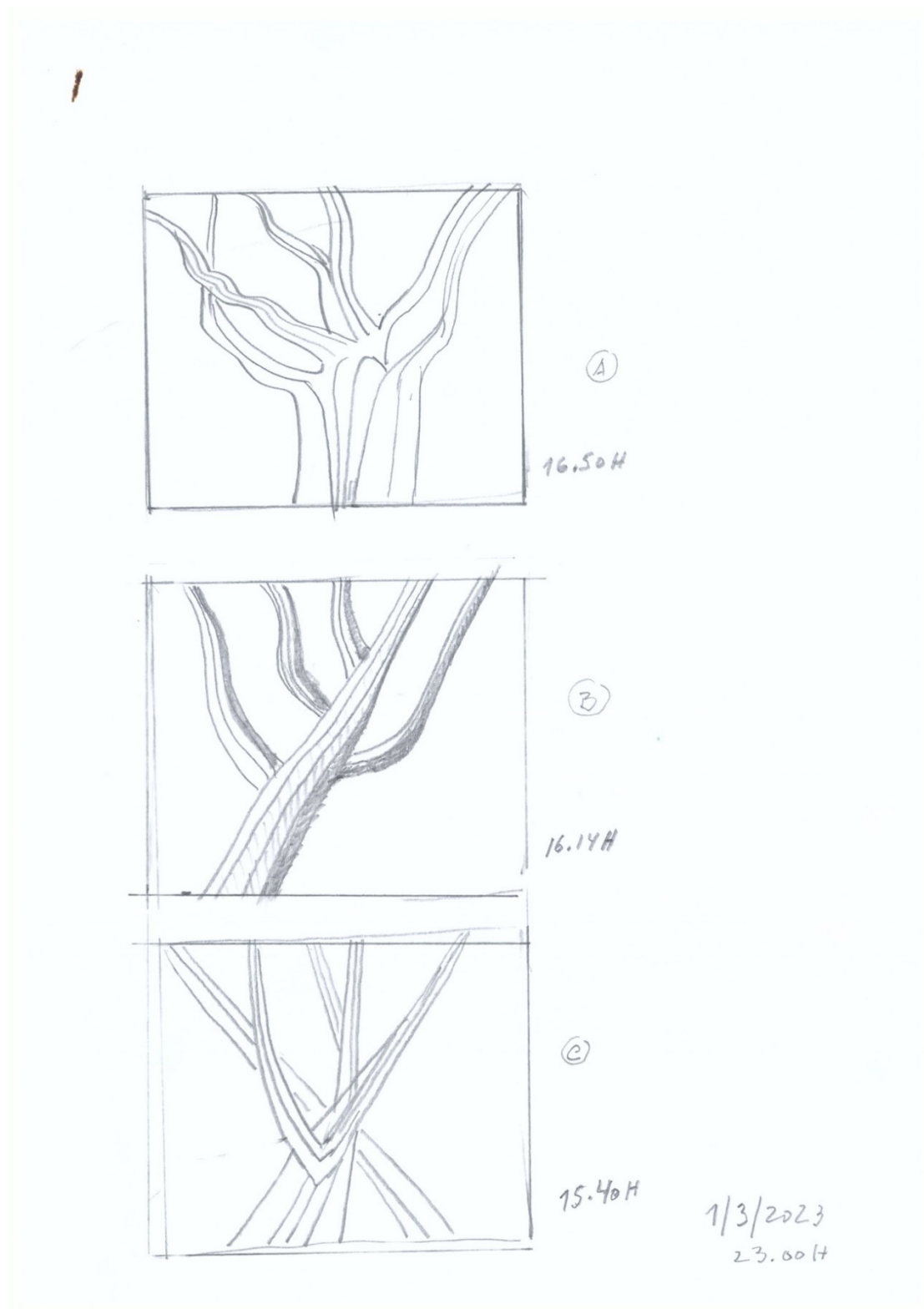
Série D – Estudo #2 (Desenho mão-livre), Grafite sobre Papel, Tamanho A4.



Série D – Estudo # (Desenho mão-livre), Grafite sobre Papel, Tamanho A4.



Série D – Estudo # 3 (Desenho mão-livre), Grafite sobre Papel, Tamanho A4.



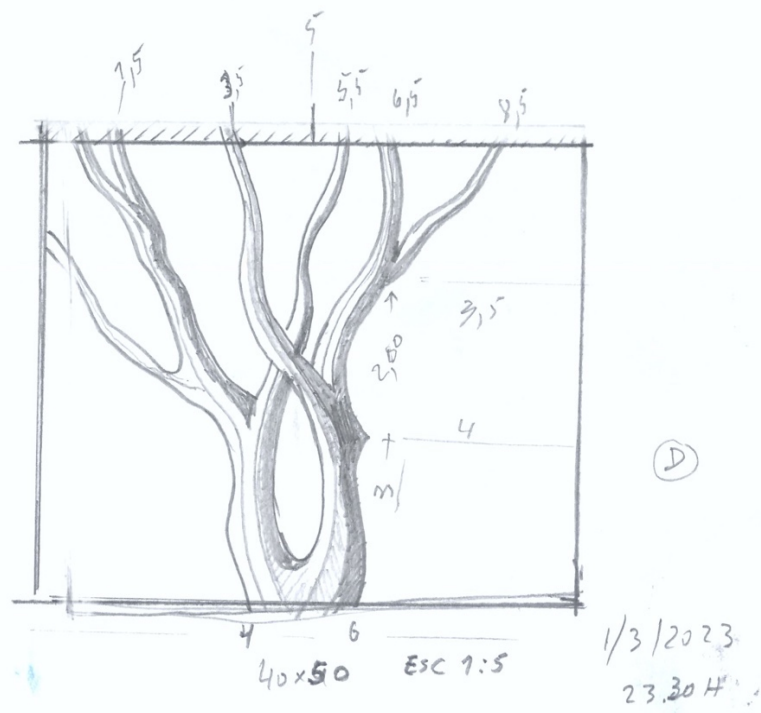
Série D – Estudo # 4 (Abstrações), Grafite sobre Papel, Tamanho A4.



Série D – Estudo # 5 (Desenho mão-livre), Grafite sobre Papel, Tamanho A4.



Série D – Estudo # 6 (Abstrações), Tinta da China sobre Papel, Tamanho A4.



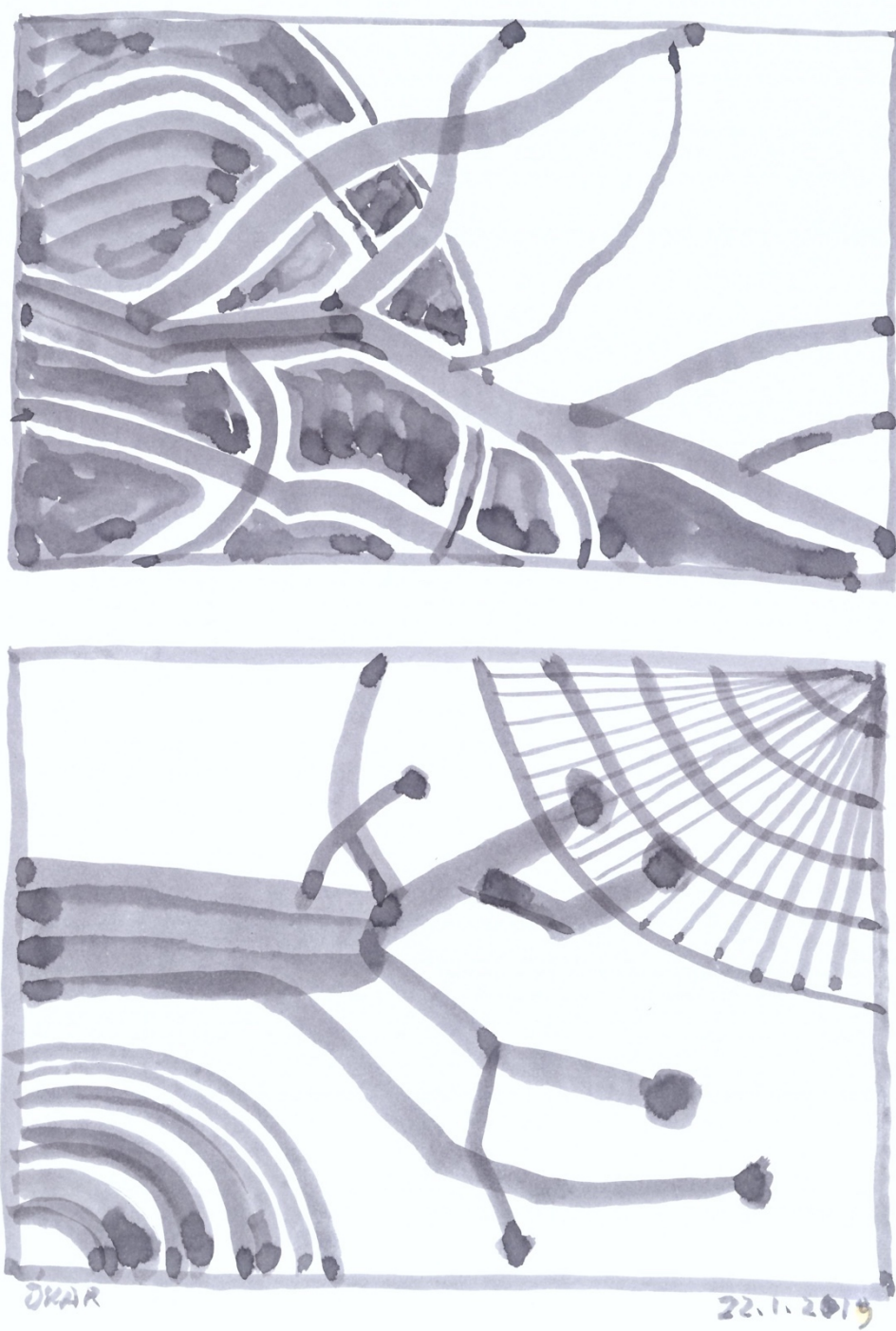
Série D – Estudo # 7 (Abstração), Tinta da China sobre Papel, Tamanho A5.



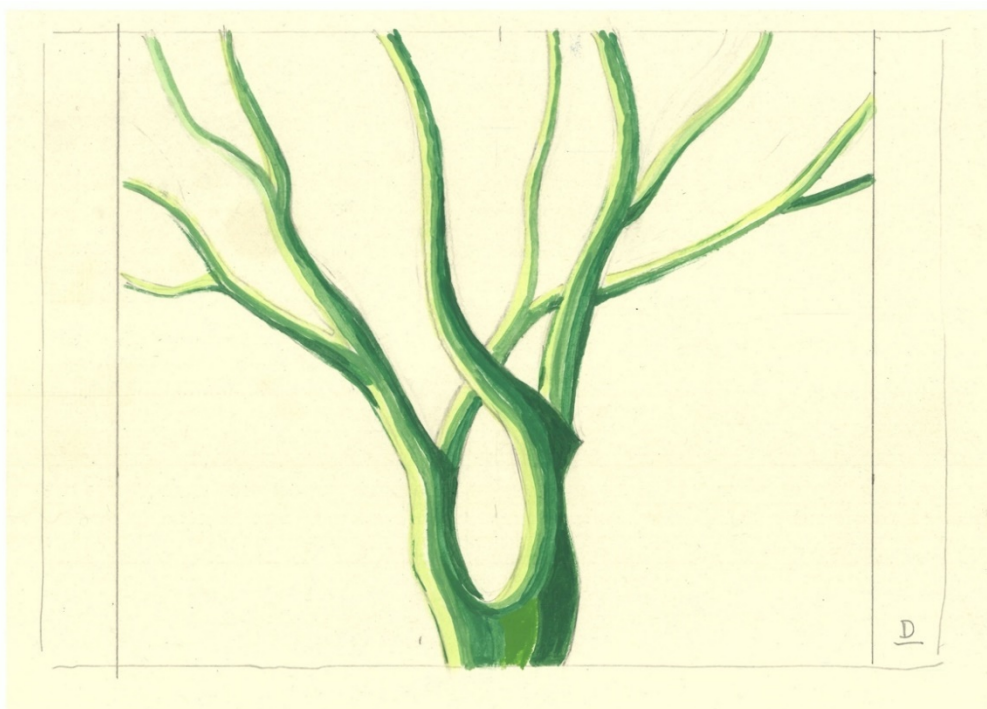
Série D – Estudo # 8 (Abstrações), Tinta da China sobre Papel, Tamanho A4.



Série D – Estudo # 9 (Abstrações), Tinta da China sobre Papel, Tamanho A4.



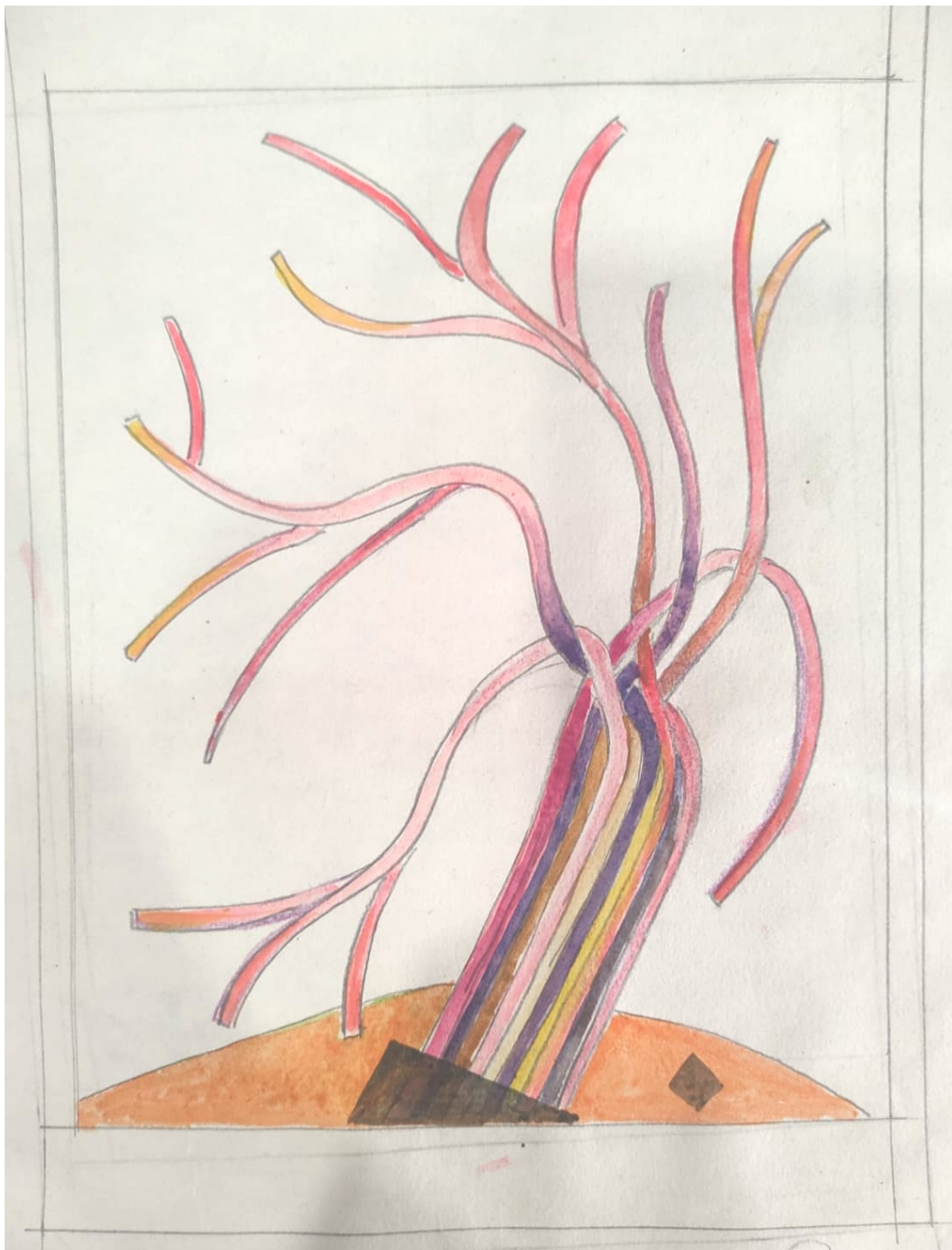
Série D – Estudo # 10 (Abstrações), Tinta da China sobre Papel, Tamanho A4.



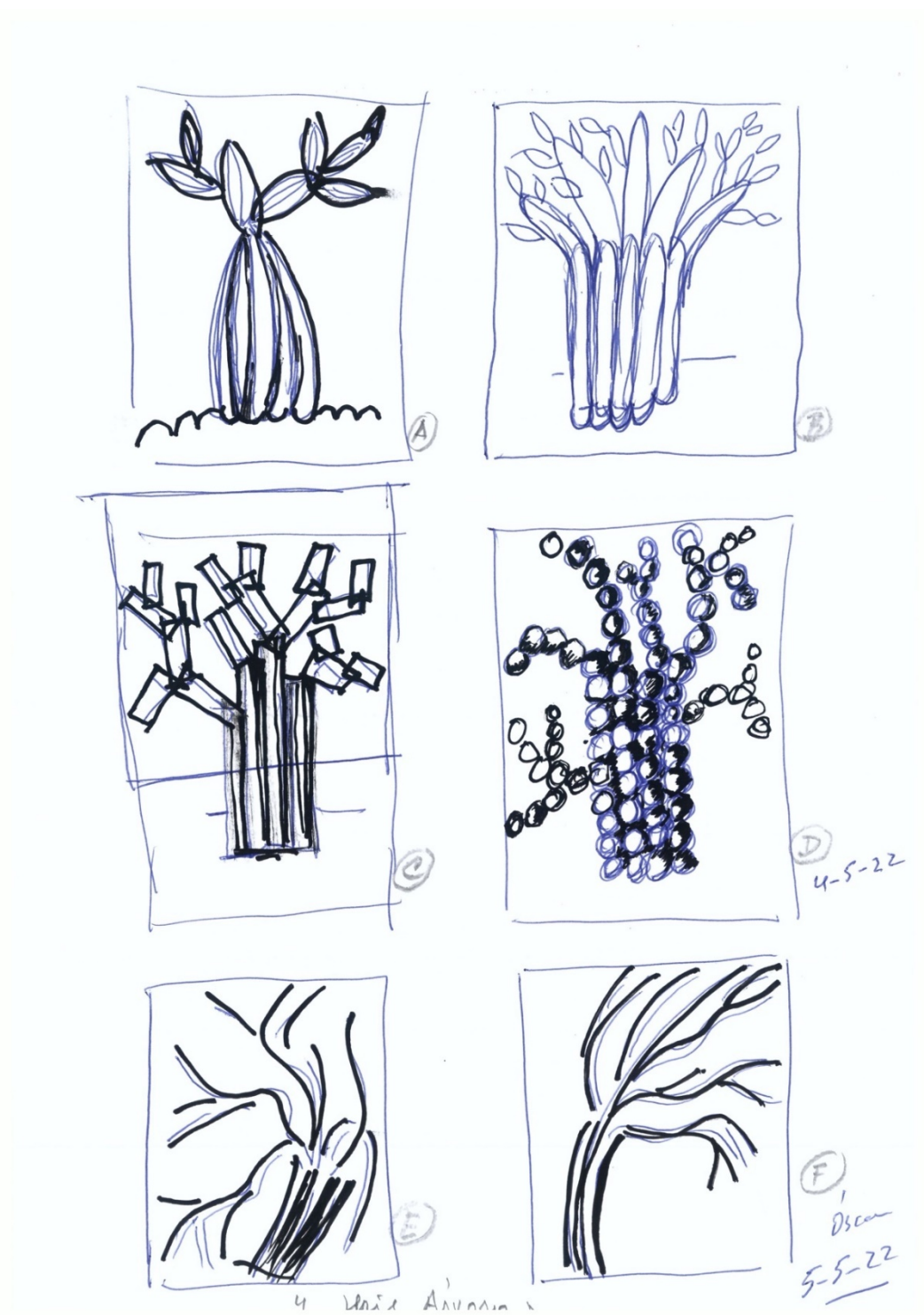
Série D – Estudos # 11 (Abstrações), Acrílico sobre papel Cenário , Tamanhos A4 (x2).



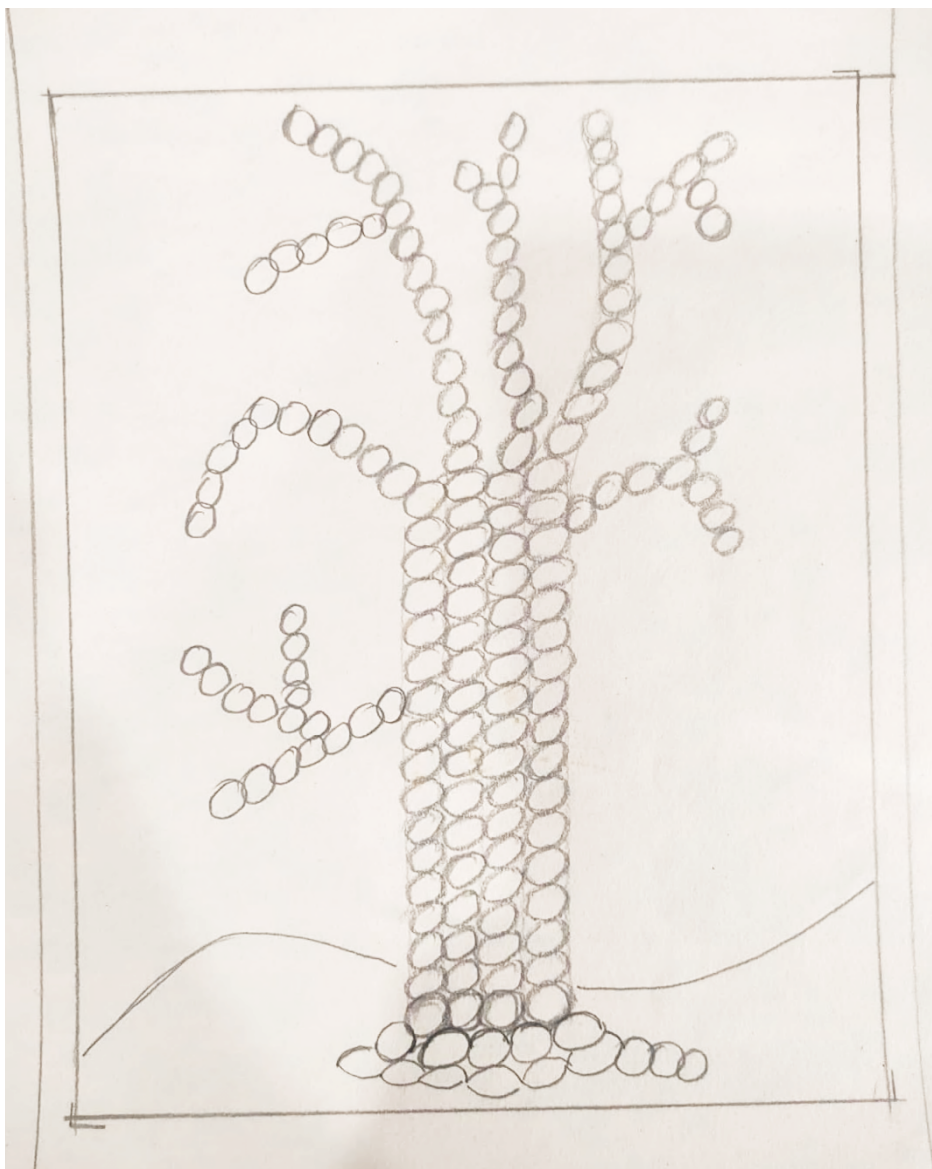
Série D – Estudos # 12 (Abstrações), Acrílico sobre papel Cenário, Tamanhos A4 (x2).



Série D – Estudos # 13 (Abstração), Acrílico sobre papel Cenário, Tamanho A4.



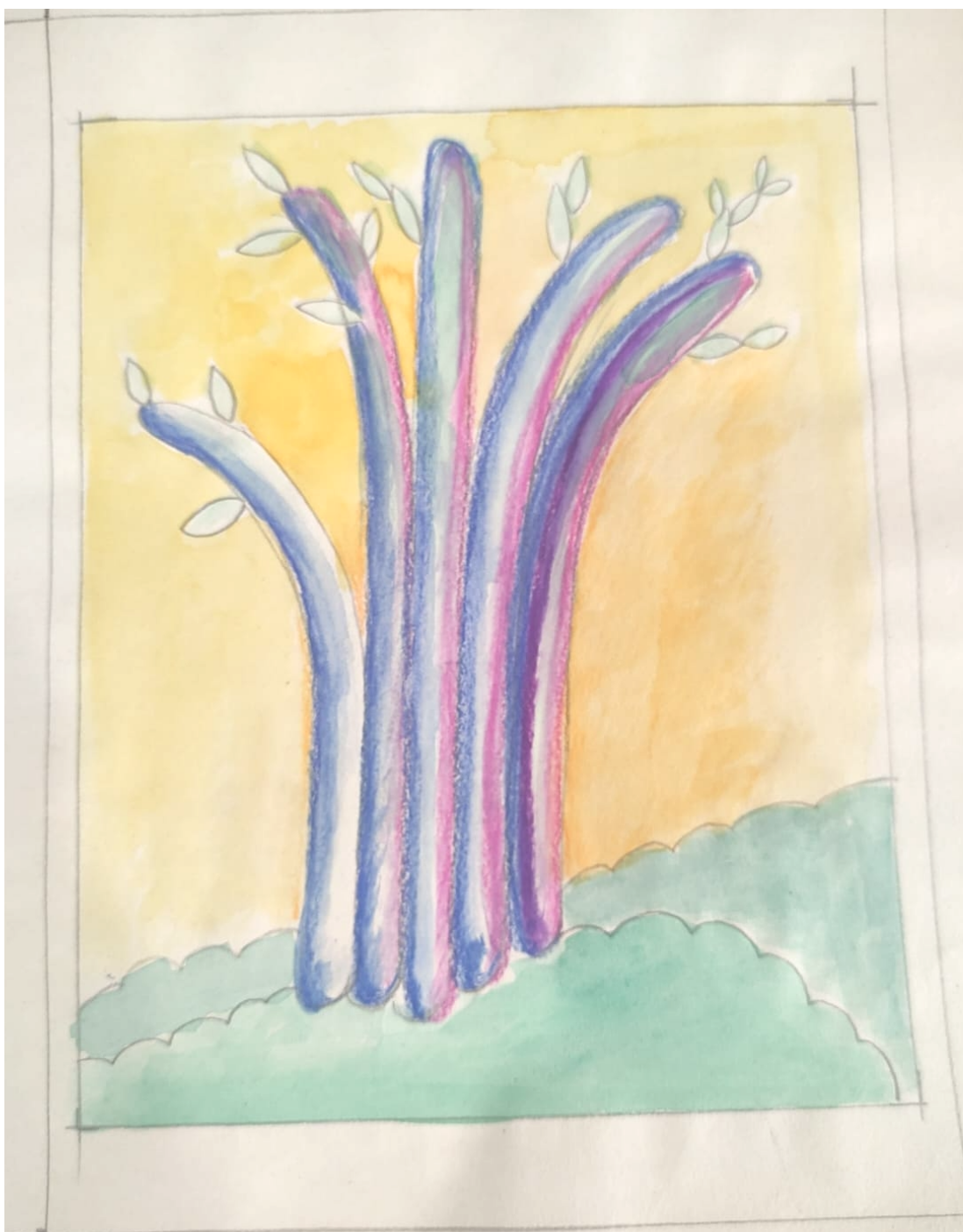
Série D – Estudos # 14 (Abstrações várias), Lapiseira azul e caneta ponta de feltro sobre papel de desenho, Tamanho A4.



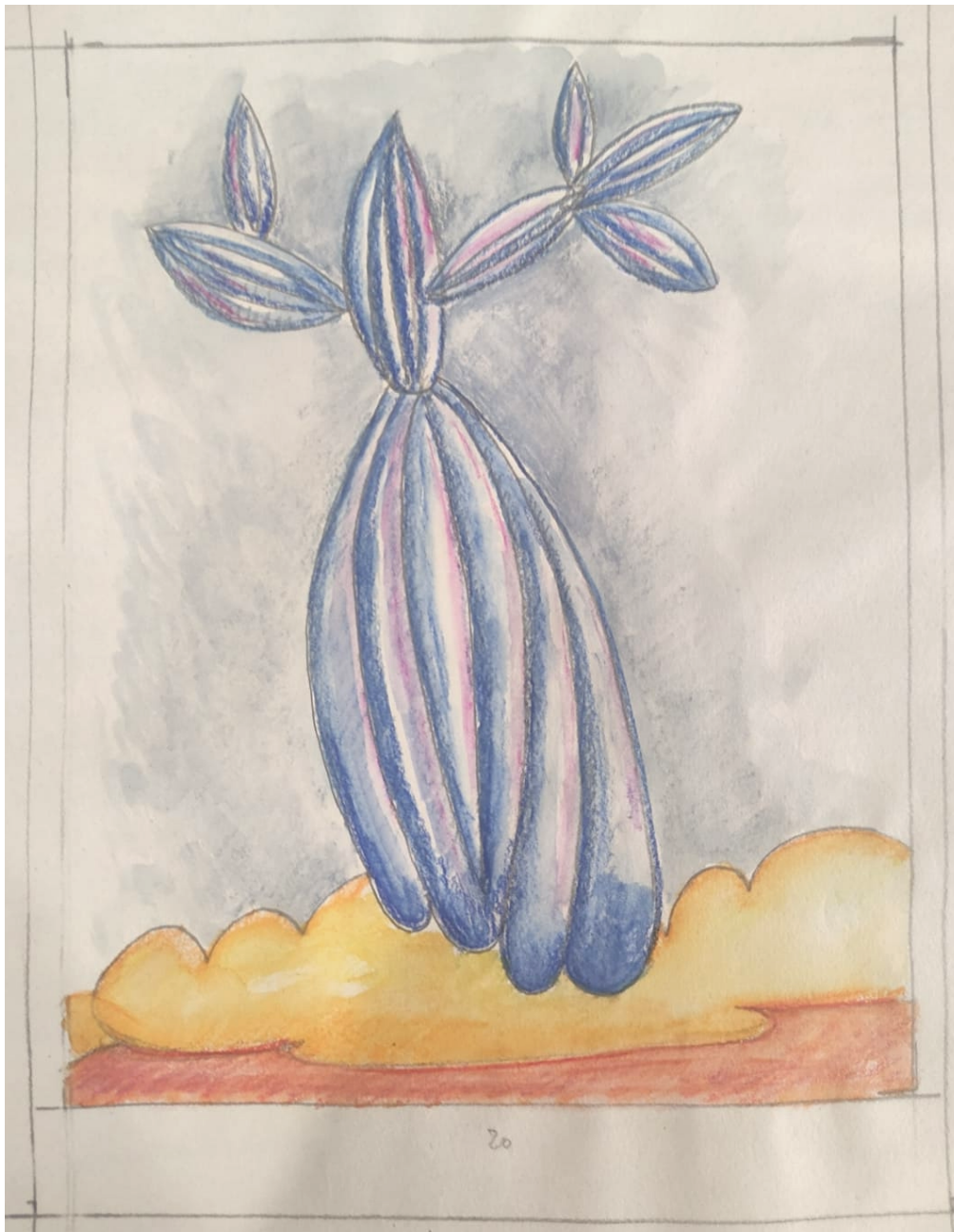
Série D – Estudos # 15 (Abstração), Grafite sobre papel Cenário, Tamanho A4.



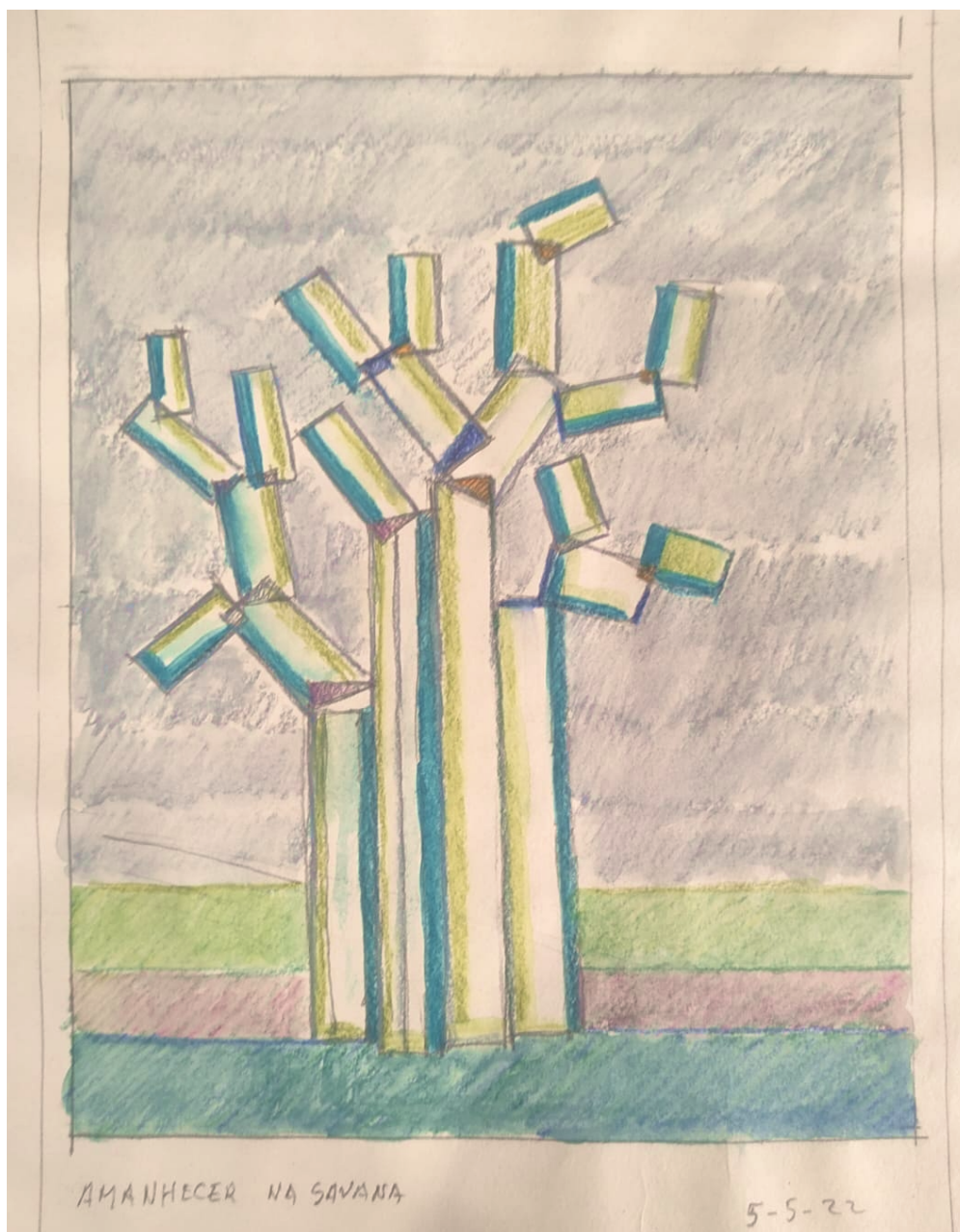
Série D – Estudos # 16 (Abstração), Grafite e aguarela sobre papel Cenário, Tamanho A4.



Série D – Estudos # 17 (Abstração), Grafite e aguarela sobre papel Cenário, Tamanho A4.



Série D – Estudos # 18 (Abstração), Grafite e aguarela sobre papel Cenário, Tamanho A4.



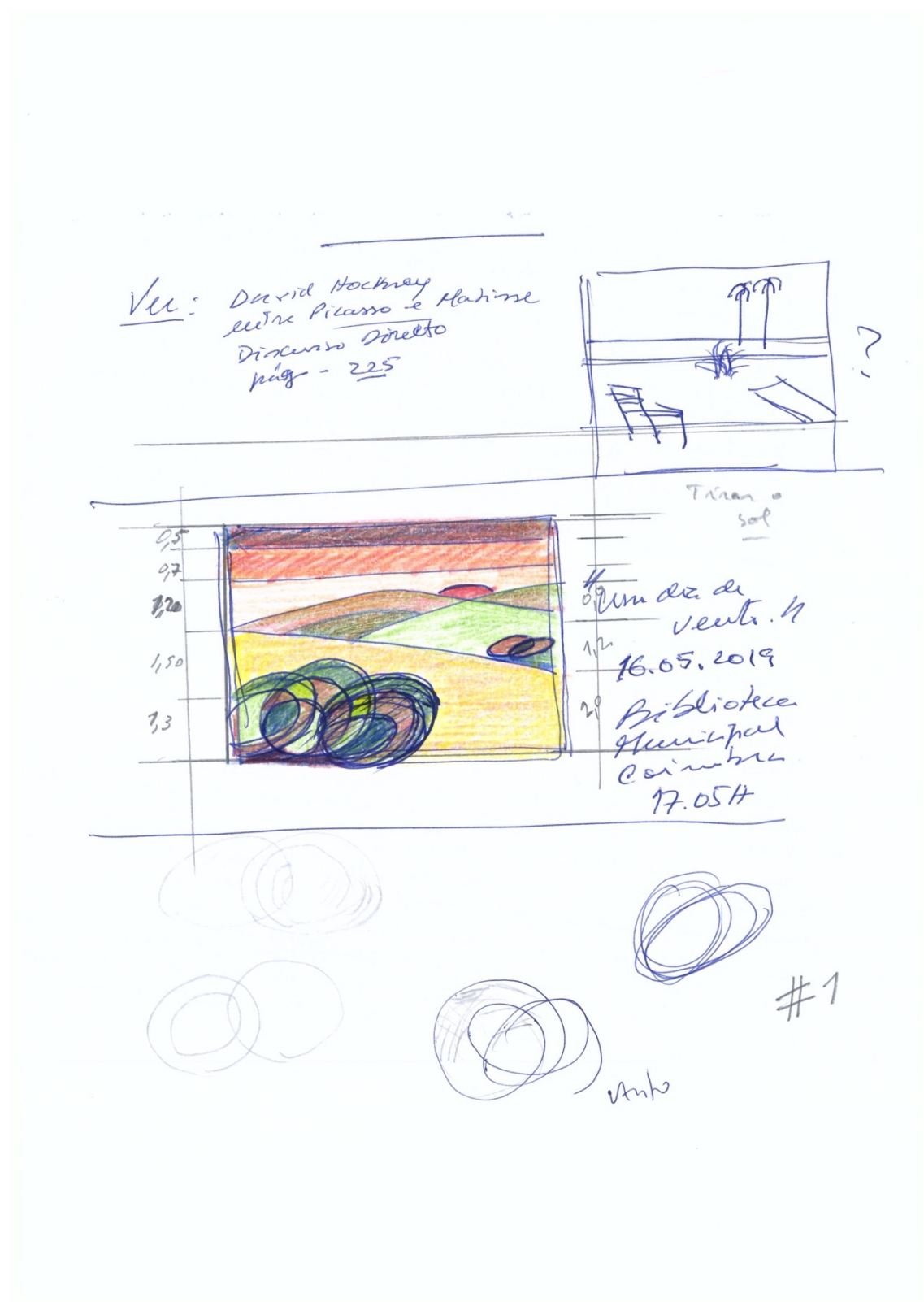
Série D – Estudos # 19 (Abstração), Grafite e aguarela sobre papel Cenário, Tamanho A4.

3.2. Um estudo-de-caso: As Buracas do Casmilo

As *Buracas do Casmilo* são uma série de impressionantes cavidades naturais, localizadas no Vale do Rabaçal, em Condeixa-a-Nova. Estas formações resultaram de um processo de erosão cárstica, característico das regiões calcárias, que ao longo do tempo criou grandes aberturas nas encostas rochosas. As buracas, ou buracos, apresentam diferentes tamanhos e profundidades, e estão inseridas numa paisagem bastante acidentada, composta por maciços rochosos, vegetação escassa e terrenos irregulares. O cenário é de uma beleza austera, marcado pela presença imponente das paredes de calcário que contrastam com o céu aberto e os vales circundantes.

O local, pela sua monumentalidade e pelas texturas naturais das rochas, sugere uma forte carga visual e espacial, oferecendo uma experiência de imersão na paisagem. A luz que incide sobre as formações ao longo do dia, criando sombras e realces nas superfícies rochosas, adiciona uma dimensão dinâmica ao espaço, transformando constantemente a percepção do visitante. O silêncio e a amplitude do lugar acentuam a sensação de isolamento e intemporalidade, razões pelas quais são o ponto central de um estudo de caso que explora a relação entre a paisagem e a prática da pintura.

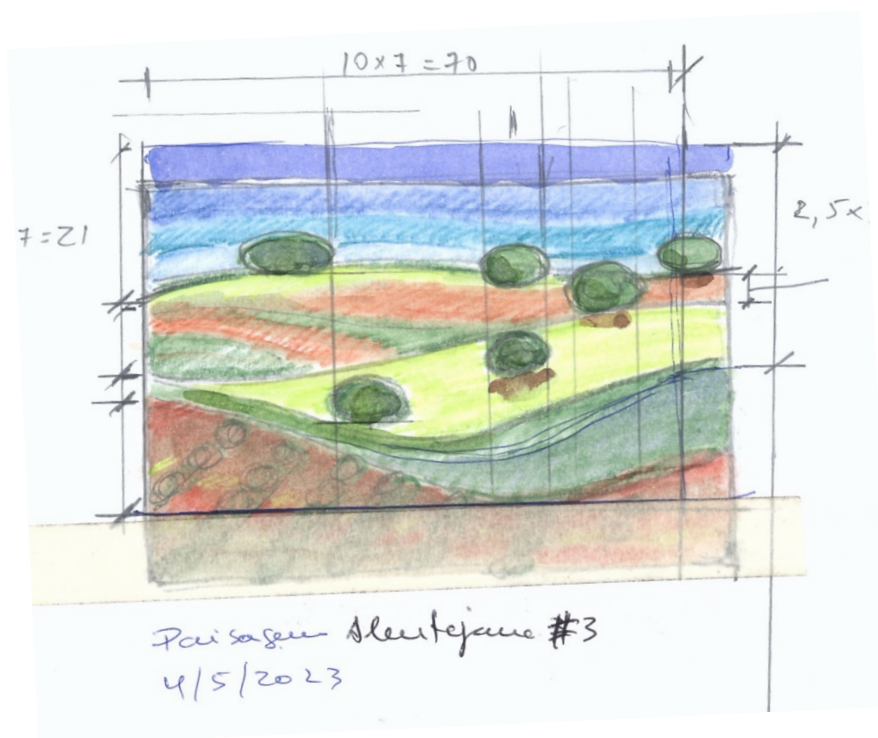
O exercício de investigação procura estabelecer uma conexão física e visual com o território, onde a pintura serve como meio de sintetizar as sensações e a presença do lugar. Através da pintura, o estudo busca traduzir as qualidades espaciais, lumínicas e texturais deste local único, criando uma resposta visual que se desdobra na representação e na reconstrução visual e pictórica. A investigação pretende, assim, compreender de que forma a experiência direta do espaço, selecionado pela proximidade com a área de habitação, mas também pela singularidade do espaço, pode ser transformada em linguagem pictórica, questionando as formas como o contexto influencia o processo criativo. Este trabalho articula a pintura como um meio de envolvimento profundo com o lugar, onde a paisagem deixa de ser apenas observada e passa a ser vivida e interpretada através do ato de pintar.



Estudos de Cor #1, Lapiseira, Lápis de aguarela sobre papel de desenho.



Estudos de Cor # 2, Lapiseira, Lápis de aguarela sobre papel de desenho.



Estudos de Cor # 3, Lapiseira, Lápis de aguarela e fita cola sobre papel de desenho.



Estudos de Cor # 4, Lapiseira, Lápis de aguarela sobre papel de desenho.



Fig. Óscar Almeida, *As Buracas do Casmilo*, Acrílico sobre tela, 100 x 150 cm, 2023



Fig. Óscar Almeida, *As Buracas do Casmilo*, Acrílico sobre tela, 100 x 150 cm, 2023



Fig. Óscar Almeida, *As Buracas do Casmilo*, Acrílico sobre tela, 70 x 50 cm, 2023.

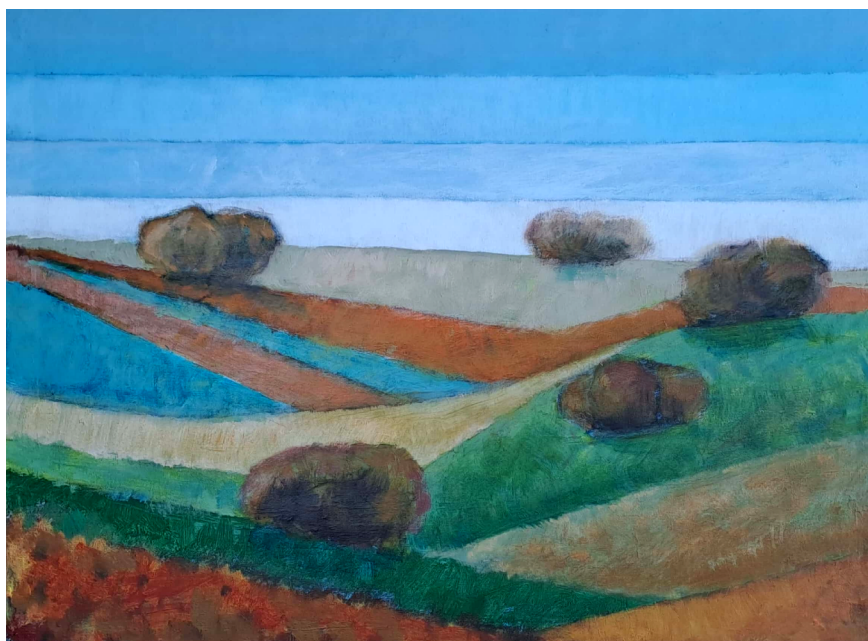


Fig. Óscar Almeida, *As Buracas do Casmilo*, Acrílico sobre tela, 70 x 50 cm, 2023.

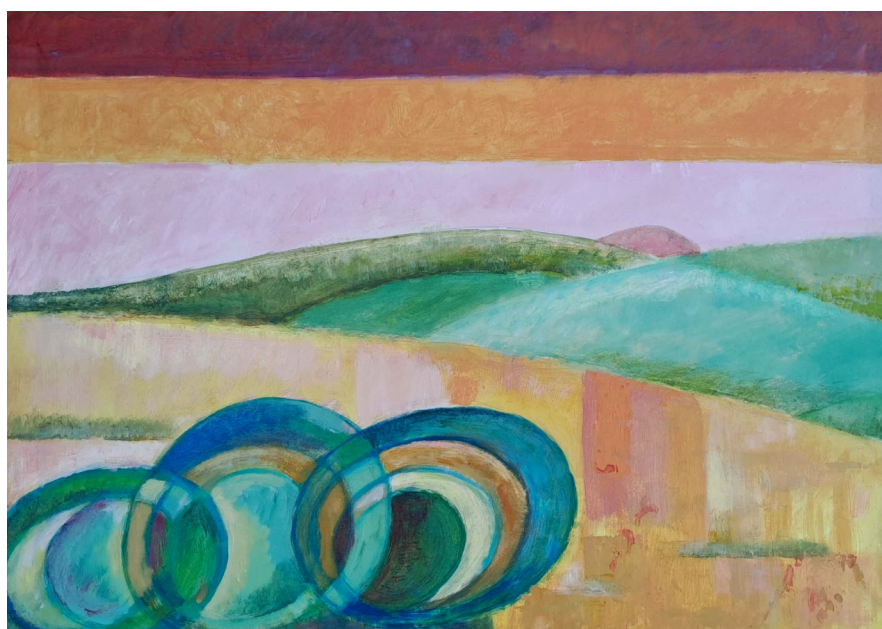


Fig. Óscar Almeida, *As Buracas do Casmilo*, Acrílico sobre tela, 70 x 50 cm, 2023.



Fig. Óscar Almeida, *As Buracas do Casmilo*, Acrílico sobre tela, 80 x 120 cm, 2023.



Fig. Óscar Almeida, *As Buracas do Casmilo*, Acrílico sobre tela, 80 x 120 cm, 2023.

Exposição

A Pintura de Paisagem como lugar de Síntese





Small text label, likely an artist statement or description, located to the left of the bottom painting.











Conclusão

Em conclusão, este relatório cumpriu o objetivo proposto de investigar a pintura de paisagem como um lugar de síntese, abordando de forma equilibrada os enquadramentos teóricos e práticos que sustentam este processo artístico. Através da análise detalhada de autores e obras que exploram tanto a representação da paisagem quanto a abstração, foi possível identificar como a síntese desempenha um papel central na evolução da pintura de paisagem, permitindo aos artistas criar visões únicas que transcendem a mera observação da natureza.

A primeira parte do relatório elucidou o conceito de síntese na pintura de paisagem, mostrando como este processo combina elementos da realidade e da subjetividade artística para criar obras de forte impacto visual e emocional. As contribuições de artistas como Cézanne, Matisse, Mondrian e outros foram essenciais para entender como a pintura de paisagem se tornou um campo aberto à inovação e à experimentação, permitindo que a paisagem servisse como meio de expressão individual e coletiva. Paul Cézanne, Matisse, Mondrian, Van Doesburg, Diebenkorn, Palolo e Lanhas, entre outros, exemplificaram diferentes abordagens à síntese, servindo de base para a compreensão dos processos artísticos que ultrapassam o mero retrato da natureza e se expandem para uma interpretação subjetiva e inovadora do mundo.

A aplicação prática dos conceitos discutidos foi consolidada no projeto expositivo “As Buracas do Casmilo”, onde o processo criativo incorporou os princípios de síntese estudados, onde, ao recorrer a uma paisagem real como fonte de inspiração, associadas ao estudo técnico e formal, o projeto não só

enriqueceu a investigação teórica, mas também forneceu um exemplo tangível de como a pintura de paisagem continua a ser um espaço vital de experimentação artística. A proposta de projeto expositivo evidenciou como o processo de síntese pode ser materializado num contexto contemporâneo, oferecendo uma interpretação artística que dialoga com a natureza e a abstração.

Assim, este relatório não só reafirma a relevância da paisagem na história da arte, como também destaca a importância do processo de síntese para a prática artística contemporânea. Ao ligar a investigação teórica com a aplicação prática, o projeto revela-se uma contribuição significativa para o estudo da pintura de paisagem e do potencial transformador da síntese no campo das artes plásticas, fornecendo ainda uma base sólida para futuras investigações neste domínio.

Bibliografia

Araújo, A. (2018). Paisagem e Arte: Uma Relação Indivisível. Landscape and Art: an Indivisible Relationship, PAISAG. *AMBIENTE: ENSAIOS - N. 41* - SÃO PAULO - P. 59 - 82 - 2018 59 [HTTP://DX.DOI.ORG/10.11606/ISSN.2359-5361.V0I41P59-8](http://dx.doi.org/10.11606/ISSN.2359-5361.V0I41P59-8).

AAVV (1966). *António Palolo 1963-1995*. Catálogo, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.

Barroso, E. P. (2007). *António Palolo. Nómada por dentro*. Editora caminho

Bartalini, V. (org.). *Paisagem Textos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013, Vol. 1. Textos traduzidos com a finalidade de subsidiar as disciplinas AUP5834 A Paisagem no Desenho do Cotidiano Urbano e AUP5882 Paisagem e Arte – Intervenções Contemporâneas, do curso de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Berque, A. (2000). *Ecoumène et Médiance*. Paris, Éditions Berlin.

Besse, J. M. (2006). *Ver a Terra: Seis Ensaios sobre a Paisagem e a Geografia*. Tradução Vladimir Bartalini, São Paulo: Editora Perspectiva.

Dias, F. R. (2005). "«Fernando Lanhas: o "rosto" da pintura»". *Arte Teoria* 6 (2005): 152-164. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/11494>.

Dias, F. R. (2016). A Abstracção Geométrica nas Origens da Arte Abstracta em Portugal – Fernando Lanhas, Nadir Afonso, Almada Negreiros e Joaquim Rodrigo. *Convocarte, n.º3 (Set. 2016): Arte e Geometria - Ensaios de História da Arte*, pag. 167-194. https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/47183/2/CIEBA_Convocarte_3.pdf Acedido em 12 julho 2024.

Dutching, H. (1999a). *Paul Cézanne, 1839-1906. Da natureza à Arte*. Koln: Editora Benedikt TASHEN

Dutching, H. (1999b). A Natureza como refúgio e o Eterno Feminino. Cézanne e o impressionismo, in *Paul Cézanne, 1839-1906. Da natureza à Arte*. Koln: Editora Benedikt TASHEN

Dutching, H. (1999c). O primitivo de uma arte nova. Retratos e composições com personagens, in *Paul Cézanne, 1839-1906. Da natureza à Arte*. Koln: Editora Benedikt TASHEN

Dutching, H. (1999d). O pintor e a montanha. Últimas paisagens e teorias, in *Paul Cézanne, 1839-1906. Da natureza à Arte*. Koln: Editora Benedikt TASHEN

Egídio, Á. (1974). “Fernando Lanhas na Origem da Pintura Abstracta em Portugal”, *Revista de Artes Plásticas*, n° 5, Setembro de 1974.

Elderfield, J. (1988). The drawings of Richard Diebenkorn. The Museum of Modern Art; Houston Fine Art Press. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2140_300062884.pdf, acedido em 23 abril 2022.

Fernandes, J. (2001). “Um pouco todos sabemos”, in *Fernando Lanhas. Lugar do Desenho*. Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves.

Fernandes, J. (2007). “Um pouco todos sabemos”, in in AAVV *Fernando Lanhas*, Museu Serralves.

Ferreira, L. (s.d.). *Natureza, Paisagem, Geografia e Arte: Complexas Relações e Desdobramentos, No Tempo e No Espaço*.

Fígoli, L. (2007). A paisagem como dimensão simbólica do espaço: o mito e a obra de arte *Sociedade e Cultura*, vol. 10, núm. 1, janeiro-junho, 2007, pp. 29-39, Universidade Federal de Goiás. Goiania, Brasil, ISSN: 1415-8566

França, José A. (1973). *Palolo Expõe na Galeria 111/Lisboa e Galeria Zen/Porto*. Catálogo.

Flam, J. (Ed.) (1995). *Matisse on Art*. University of California Press.

Garrido, L. (2003). *Realidade Y Representação - Coleccionar Paisaje Hoy*. Fundació Foto Colectania, 2003, p. 124.

Grant, R. (2022) The Richard Diebenkorn Foundation using collections management software to produce an ambitious catalogue raisonné. http://go.volarisgroup.com/rs/volarisgroup/images/The%20Richard%20Diebenkorn%20Foundation_web.pdf. Acedido em maio 2022.

Grigoriev, A. A. (1986). *The theoretical of modern physical geography. In: The interaction of sciences in the study of the earth*. Moscow: Progress Publishers, 1986. p.77-91.

Guedes, F. (2007). Os sete rostos, in AAVV *Fernando Lanhas*, Museu Serralves, pp.225-240.

Janson, H.W., e Anthony F. J. (2004). *History of Art*. Prentice Hall.

Kiely, A. (2022). *Paul Cézanne's Landscape Paintings in the South of France*. <https://www.thecollector.com/paul-cezanne-landscape-paintings/> acessado em 22 Agosto 2024.

Krieger, E. (2024). Cézanne's paintings and Judd's Specific Objects: from objects in painting to objects in space. *Journal of Visual Art Practice*. Taylor & Francis Group https://doi.org/10.1080/14702029.2024.2376465open_in_new.

Mondrian, P. (1919). Diálogos sobre o neoplástico. De Stijl Fev-Março In Holtzman; Harry e S. James, Martin (1993). *The new Art-The New Life: The collected writings of Piet Mondrian*, N.Y: Capo Press.

Monteiro, L. R. (2016). REINVENTAR A PAISAGEM NA ERA DIGITAL Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção do grau de Doutor em Ciência e Tecnologia das Artes especialidade em Arte Interativa.

Néret, G. (2006a). *Henri Matisse*. Koln: Editora Benedikt TASHEN

Néret, G. (2006b). O velho prudente e as jovens gigantes, in *Henri Matisse*. Koln: Editora Benedikt TASHEN.

Néret, G. (2006c). Simplificar a pintura, in *Henri Matisse*. Koln: Editora Benedikt TASHEN

Pelayo, M. R. e Costa, C. (2020). Fernando Lanhas: Da Pintura Geométrica Abstrata a Uma Arquitetura Neoplasticista. Fernando Lanhas: From Abstract Geometric Painting to a Neoplasticist Architecture As artes em 2020. Atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras, ISBN 978-989-8944-14-6, pag.1130- 1139

Pinharanda, J. L. (1988). O Abstraccionismo Geométrico em Portugal. Dissertação de Mestrado, [texto policopiado]. Lisboa, FCSH-Uiniversidade Nova de Lisboa, 1988.

Pinharanda, J. L. (1986). Mulher do Chapéu de Fernando Lanhas.

Pinharanda, J. L. (2007). Lanhas: Intuição e geometria, in AAVV Fernando Lanhas, Museu Serralves, pp. 216-224

Diebenkorn. R. (2017): Works on Paper, 1955 – 1967. (2017). https://artguide.artforum.com/uploads/guide.004/id11158/press_release.pdf

Ritter, J. (1997). *Paisagem – função da estética na sociedade moderna*. Besançon: Les Éditions de L'Imprimeus, 1997. Tradução Vladimir Bartalini. In BARTALINI, V. (org.). Paisagem Textos. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013, Vol. 1. Textos traduzidos com a finalidade de subsidiar as disciplinas AUP5834 A Paisagem no Desenho do Cotidiano Urbano e AUP5882 Paisagem e Arte – Intervenções Contemporâneas, do curso

de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Santos, D. (2004). Práticas Abstraccionistas Em Portugal. Da Abstracção Onírica Às Experiências Geométricas. *Arq.a – Revista de Arquitectura e Arte*, nº 27, Setembro/Outubro. <https://davidsantosarchive.com/experiencias-abstraccionistas-em-portugal/>, acedido em 22 Julho.

Serrão, A. (2011). *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, p. 34.

SimmeL, G. (1988). *Filosofia da Paisagem. In La Tragédie de la Culture et autres essais*. Paris: Éditions Rivages, 1988. Tradução Vladimir Bartalini. In BARTALINI, V. (org.). *Paisagem Textos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013, Vol. 1. Textos traduzidos com a finalidade de subsidiar as disciplinas AUP5834 A Paisagem no Desenho do Cotidiano Urbano e AUP5882 Paisagem e Arte – Intervenções Contemporâneas, do curso de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Zaleski Filho, D. (2018). *Reta e Curva: Mondrian, Niemeyer, Matemática e a Cidade*. Tese de Doutorado, Universidade de Anhanguera de São Paulo.