

HENRIQUE
COELHO

pintura de paisagem

EM PORTUGAL NO
SÉCULO XX

Estudo para a compreensão
do processo como fim
ou reaparecimento
da pintura de paisagem

Trabalho de Projeto para obtenção do Grau de Mestre em Pintura

Orientadora: Professora Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito

U. PORTO

 **FACULDADE DE BELAS ARTES**
UNIVERSIDADE DO PORTO

HENRIQUE
COELHO

pintura de paisagem

EM PORTUGAL NO
SÉCULO XX

Estudo para a compreensão
do processo como fim
ou reaparecimento
da Pintura de Paisagem

Trabalho de Projeto para obtenção do Grau de Mestre em Pintura

Orientadora: Professora Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito

U. PORTO



FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Porto, 2012

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação chegou ao prelo graças ao valioso e motivador acompanhamento prestado pela minha orientadora, Professora Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito, a quem presto o meu reconhecido e afetuoso agradecimento.

Quero agradecer ao mestre Domingos Loureiro, meu orientador na prática de pintura, não só o muito que me há ensinado, mas sobretudo pelo modo com o fez, como amigo e interessado.

A todos os meus professores e colegas de mestrado em pintura, à Faculdade de Belas Artes do Porto, endereçar um muito obrigado, pelos ensinamentos e apoios disponibilizados.

Um muito obrigado à Professora Doutora Marília Regina Brito por emprestar, de forma abnegada, o seu muito saber na organização e correção literária da dissertação.

Ao amigo Ramiro Teixeira agradeço a forma pronta como me apoiou na recolha bibliográfica.

À minha esposa Maria Luísa e ao meu filho Henrique Manuel que me acompanham nesta ventura aventureira, um sentido bem hajam.

Ao Professor, e amigo, Edward Nelson um sincero obrigado pelo efeito motivador das suas opiniões.

Ao designer gráfico Xavier Neves desejo agradecer o seu pronto contributo na realização compositiva, fazendo-o não só como profissional de excelência, mas sobretudo com amizade e superior dedicação.

Às amigas Estela e Manuela pela ajuda esforçada, voluntária e profissional dada na recolha e organização dos diversos elementos, um reconhecido agradecimento.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Henrique', with a large, stylized flourish extending from the end of the name.

ÍNDICE

	Abstract/Resumo	7
	Introdução	9
1	PAISAGEM: ORIGEM E DESENVOLVIMENTO	11
1.1	Enquadramento conceptual e histórico	11
1.2	O Romantismo e o Naturalismo na Pintura de Paisagem	15
2	MODERNIDADE/PÓS-MODERNIDADE/PÓS-MODERNISMO	24
2.1	Pintura de Paisagem na primeira metade do século XX	24
2.2	Pintura de Paisagem na segunda metade do século XX	38
3	A PAISAGEM E OS PINTORES DO MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO	56
3.1	Amadeu de Souza-Cardoso (1887-1918)	56
3.2	Dórdio Gomes (1890-1976)	58
3.3	Mário Eloy (1900-1951)	60
3.4	Dominguez Alvarez (1904-1942)	62
3.5	João Hogan (1914-1983)	64
3.6	António Dacosta (1914-1990)	65
3.7	Cruzeiro Seixas (1920-)	68
3.8	Mário Cesariny (1923-2006)	69
3.9	Fernando Lemos (1926-)	72
4	O PROCESSO DO PENSAR E DO FAZER PINTURA DE PAISAGEM	75
	Prática de atelier	
4.1	A imagem da natureza e a natureza da imagem	76
4.2	A poesia	78
4.3	A metáfora	80
4.4	A parte como indução do todo	82
4.5	A tela como suporte/o desenho e óleo como técnica	83
4.6	O porquê da motivação pessoal	87
4.7	Análise de resultados	88
4.8	Conclusão	90
5	CAPÍTULO FINAL	91
6	CATÁLOGO DE PINTURA: TRABALHO DE ATELIER	95
	Bibliografia	118

ABSTRACT/RESUMO

This thesis manifests the questions and conclusions resulting from the research conducted that served the purpose of a conceptual support for the pictorial work presented at the end of this thesis. The intention of this research is to narrate 20th century landscape in Portugal, looking for its origin and development, its artistic concepts and its relationship with the cultural, social, political, and economic epochal world. Revisiting the origin, the path starts in romanticism and naturalism going to the post-modern and to the present. In the present analysis there was a provocative inflection in the course of events in order to include a rendez-vous with nine emblematic painters who intervened significantly 20th century landscape painting. This analytical approach to the life and works of these artists acts as theoretical and practical research regarding landscape painting, thus discovering various ways of its conceptual reality and connections to the techniques used to carry out the works of art. It is a need to understand the different basis for verbalizing thought and the act of painting, of the before and after that may infer the reappearance of painting.

A presente dissertação enuncia as questões e conclusões resultantes da investigação que serviu de apoio conceptual às obras pictóricas apresentadas na sua parte final. Esta investigação pretende historiar a Pintura de Paisagem em Portugal, no século XX, na procura da sua origem e desenvolvimento, dos seus conceitos artísticos e do seu relacionamento com o epocal mundo cultural, social, político e económico. Revisitada a origem, o percurso inicia-se pelos movimentos do Romantismo e do Naturalismo até à Pós-Modernidade, à atualidade.

Procurou-se, ainda, uma inflexão na trajetória de modo a incluir, nesta análise, o encontro com nove emblemáticos pintores que intervieram, significativamente, na Pintura de Paisagem do século XX. Esta aproximação analítica à vida e obra destes artistas, funciona como uma investigação teórico-prática sobre a Pintura de Paisagem, deixando a descoberto vários modos da sua realidade conceptual e suas ligações às técnicas usadas na concretização das obras. É num necessário entender das diferentes bases do discurso do pensar e fazer pintura, do antes e do depois, que se pode inferir o reaparecimento da Pintura de Paisagem.

INTRODUÇÃO

No discurso direto do pensar e do agir sobre as principais vicissitudes que a Pintura de Paisagem experimentou, no decurso dos últimos séculos, a primeira fase da investigação busca a sua origem caracterizadora, a sua leitura historiográfica, especialmente no sentido da redefinição dos seus limites imagéticos e de representação.

Neste sentido, haverá vontade de perceber o seu desenvolvimento formal contextualizado com os aspetos social, estético e cultural, com a intenção de tornar esclarecidas as alterações de percurso nem sempre pertença da ação da pintura.

A segunda fase faz uma interpelação ao período do Romantismo e do Naturalismo, de modo a descodificar a Pintura de Paisagem, na sua relação com a natureza e o humano.

Estabelece o possível enquadramento de uma conceção do humano como ser posicionado entre a capacidade da razão e as grandes motivações da sensibilidade e da emoção.

Precede, no texto estético, cultural e mesmo espiritual das representações da Pintura de Paisagem, as questões de género artístico e de meio significante, como forma de dar resposta positiva, ou negativa, à primeira pergunta de investigação:

1. Pintura de paisagem é género artístico ou meio significante por excelência?

As outras duas perguntas de investigação encontram resposta (positiva ou negativa) dentro da viagem historiográfica pela primeira e segunda metades do século XX:

2. Será pelo simbólico e metafórico que a Pintura de Paisagem se inova como ação de sentido visual do mundo cultural?

3. Como tornar compatível a Pintura de Paisagem —objeto olhado e visionado culturalmente— e o sujeito/observador na sociedade contemporânea?

Como complemento desta ação investigativa, são analisados, no essencial, nove artistas desta época, optando-se como metodologia, pela descodificação de cada discurso e processo pictural, sob a temática da Pintura de Paisagem.

Os resultados expostos desta investigação servem de base ao processo discurso do pensar e do fazer Pintura de Paisagem e concretizados nas obras plásticas, apresentados como final desta dissertação.

> A arte é uma aventura que nos conduz a um mundo desconhecido, um mundo que só podem explorar aqueles que sejam dispostos a defrontar os perigos que há nele.

> Este mundo de imaginação... opõe-se violentamente ao senso comum.

> A nossa função como artistas é fazer com que o espetador veja o mundo à nossa maneira, não à sua.

> Nós preferimos a expressão simples de pensamentos complexos; estamos a favor da forma grande porque o seu impacto é inequívoco. Rothko, Adolph Gottlieb e Barnett Newman, The New York Times, Manifesto Modernista.

1. PAISAGEM: ORIGEM E DESENVOLVIMENTO

1.1. ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL E HISTÓRICO

A pintura, contrariamente a qualquer outra tipologia artística, corporiza uma prática de representação, cujas imagens configuram uma narrativa com uma determinada continuidade, desde o Renascimento. Em todas as outras disciplinas artísticas estabelecidas como arte, desde a modernidade, tal não acontece.

O enquadramento da Pintura de Paisagem, neste campo artístico, permite dizer que nela também se joga a inevitabilidade do depósito histórico, e, por conseguinte, a permanente alternativa da sua morte pela retoma do problema da representação. Como afirma Delfim Sardo,

poderíamos dizer que o problema inevitável da pintura é a sua relação sempre terminal com a impossibilidade representável, a partir da inevitabilidade representacional que ela própria gera: desde o momento em que se investe num suporte uma forma, a pintura passa a representar aquela forma, ao mesmo tempo que se representa a si própria como processo de representação.

Afirmada como pintura de género, a paisagem tem, na tradição da pintura ocidental uma multifacetada história, de ínvios percursos, não passando na sua essência de um conceito ou ideal dissertativo, cuja função simbólica foi-se modificando e ajustando ao longo dos últimos séculos.

A partir do Renascimento, a Pintura de Paisagem adquiriu reconhecimento, prestígio e igual atributo à obra de arte. De certo modo, a partir dessa altura, a pintura deixa de ser considerada expressão de artesanato, ou artesão, sendo reconhecida a sua posição hierárquica em paralelo com a arte já nobre da poesia, tal como fez Horácio que, ao proclamar —*Ut pictura poesis*—, se referia, então, à paridade destas duas artes. Até ao século XIV, o artista (pintor) trabalhou como um artesão, fechado no seu espaço (atelier), oficina ou corporação, mas essa situação altera-se profundamente com o Renascimento.

A partir deste período, alcança uma condição social de maior prestígio, configurada num maior número de encomendas e pela sua função de pintor agregado a uma determinada Corte. Pode-se afirmar que os pintores florentinos muito contribuíram para a inversão deste estado de coisas.

Significando Renascimento a libertação do homem, conferiu ao pintor um estado de libertação, na medida em que a sua condição inferior de trabalhador manual passa para

o reconhecimento de artista oficial com pensamento intelectualizado e liberal. Por outro lado, se durante a Idade Média a instituição Igreja praticamente monopolizou as encomendas de pintura, no século XIV são já os Senhores e Entidades políticas que chamam a si essa função. Mais tarde, no fim do século XV, dá-se ainda início ao aparecimento das coleções de obras de arte, com principal destaque para a pintura. São colecionadores reais ou burgueses ricos que, possuindo objetos de pintura, fazem disso apanágio e ostentação política e pública. Toda esta atmosfera política, económica e social irá conferir ao pintor e à pintura uma diferente prática na conceção e realização da obra.

Simboliza este período o reencontro do pintor com o homem e do homem com o pintor que pinta com total independência de tudo e de todos, um autêntico estado de liberdade e verdade. E a grande revolução que se operou foi a de transformar, na pintura, o ato em ação, o automático e imediato na consagração do pintor pela persistência da pintura de participação e de partilha —*como a vida, a obra assim é a trágica verdade da pintura*.

Mercê destas razões, aparentemente circunstanciais, a Pintura de Paisagem ganha compromisso de imprescindibilidade, como motivo de enquadramento e mesmo de aconchego dos temas religiosos e mitológicos que nela se representavam.

A descoberta da perspectiva contribui para referenciar a característica alegórica com que eram ilustradas estas imagens temáticas dos acontecimentos e pensamentos relevantes da época.

A partir deste modo de ilusão e profundidade, surgiu a tridimensionalidade do fenómeno representacional da paisagem e com ela foi evoluindo, em paralelo, o desenvolvimento desta invenção histórica, vindo-se a tornar na forma, por excelência, de manifestação de vontade e de crença no domínio, cada vez maior, dos homens sobre a natureza¹.

Cruzam-se, assim, os diferentes conceitos de representação, ilustração, similitude, verosimilhança, a par de retratação e imitação, com o conceito de paisagem.

Destes conceitos evocados, o retratar e o imitar surgem, como em outras categorias artísticas conhecidas como géneros —*retrato, paisagem e natureza-morta*— com uma forte ligação de continuidade, o que permite aferir de como variou, ao longo do tempo, a representação da natureza e o modo como esta se foi fundindo com o género da paisagem.

Fazendo uma breve aclaração etimológica acerca da origem do termo “retratar”, — que procede do latim *retrahere*, que significa “trazer de novo”, referenciado ao aspeto

¹ Cauquelin, Anne. *L'Invention du Paysage*, Paris, Editions Puf, 2000.

de alguém, ou de algo. Eis que o uso tradicional de “retratar” não se aplicava só às pessoas, mas também às coisas. Isto vem explicar a polémica distinção que os tratadistas da arte, a partir do século XVI, fizeram ao diferenciar entre “retratar” e “imitar”, sendo o primeiro entendido como mera cópia, fiel à realidade, e o segundo como uma seleção analítica do que vemos.

O “retrato” tem mais a ver com as coisas, “imitar” tem mais a ver com o sentido íntimo do humano. A representação, ou a ilustração da natureza pode ter assim inerente o conceito de retrato e reduzir-se a uma cópia fiel, a uma evocação literal do mundo envolvente, ou pode, simultaneamente, tornar implícito o conceito de mimese e transformar-se numa imitação culturalmente visionada da natureza.

Entende-se então que a imitação, ou interpretação seletiva, conduz à percepção das contradições sempre existentes no visionamento humano, entre o aspeto exterior e o interior, ou melhor dizendo, entre o indeclinável corpo e a adventícia alma, o visível e o oculto.

A configuração na seleção de imagens anuncia uma nova atitude nos conceitos de similitude e verosimilhança, confrontando o literal com o ideal, a realidade com a ficção, vindo a ser o século XVIII particularmente fértil em reflexões filosóficas sobre esta ténue separação entre cópia e imitação e sobre a verdade e a mentira da arte².

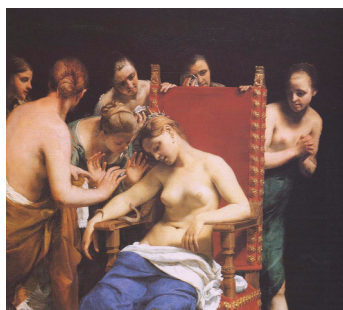
No Renascimento, sem retroceder à Antiguidade, o uso da perspetiva possibilita a criação de fingimento da realidade que transportava para o universo da meditação filosófica a noção de imitação.

A arte que, desde essa altura, interiorizou e explorou a mimese como metodologia no olhar do real, em particular a natureza, deu à representação uma visão intencionalmente ilusória.

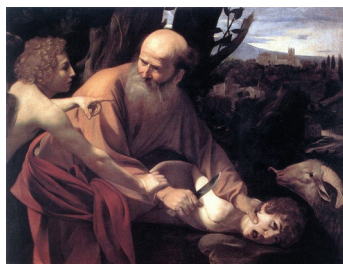
A paisagem passou de uma função simbólica de ambiente natural, onde uma determinada ação ocorre, posicionando-se, esta, como fundo cenográfico ideal para, já no Renascimento tardio, principalmente com Leonardo da Vinci, uma significação cada vez mais notoriamente elaborada do poder que o humano exercia sobre o mundo da natureza. Contribui muito para este domínio o conhecimento cada vez maior deste, graças ao continuado desenvolvimento das ciências naturais, como a Botânica e a Zoologia.

De igual modo, a progressiva exigência científica motivada pela expansão marítima —com Portugal a ter uma ação relevante— possibilitou uma presença cada vez mais nítida de uma natureza pouco conhecida nas suas múltiplas espécies, quer culturais

² Saldanha, Nuno. *in* Pillement, Jean – *O Paisagismo em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, Printer Portuguesa, 1996.



A Morte de Cleópatra, **Guido Cagnacci**, óleo sobre tela, 1603.



O Sacrifício de Isaac, **Caravaggio**, óleo sobre tela, 1603.

3 "delimitados que haviam sido os territórios nacionais e organizada que estava, em cada um, a forma da sua representação política – como também de uma progressiva ascensão de uma burguesia mercantil cada vez mais influente na espera das decisões políticas e de um correlativo desenvolvimento do capitalismo, tal sucedendo ao que tinha sido a aventureira descoberta, por mar, dos mais remotos países e de uma compreensão das coordenadas da dimensão do mundo. E, mais tarde ainda, esta progressiva crença na virtude da ciência viria reforçar não apenas o desenvolvimento da invenção dos instrumentos de precisão como, consequentemente, uma cada vez maior confiança nos superiores poderes da razão." (Bernardo Pinto de Almeida, *Linha do Horizonte – O Motivo da Paisagem na Arte Portuguesa Contemporânea*, Direção-Geral das Artes/Ministério da Cultura, Lisboa, 2008, p. 68).

quer naturais. Um crescente desenvolvimento económico e material do Ocidente, aliado a uma cultura baseada na centralidade dos conhecimentos científicos, foi conquistando maior dominância sobre os motivos da crença e da religiosidade, até então aceites como únicos temas.

À medida que as descobertas da ciência e da técnica avançavam, no Ocidente cresciam os benefícios materiais daí resultantes, traduzido num acréscimo de riquezas, até então impensado.

O Ocidente ia-se laicizando na medida deste avanço, e esta situação desenvolver-se-ia ao longo de todo o século seguinte, numa Europa em fase de estabilização e consolidação.³

Este mundo em permanente mutação multidimensional atuou sobre as artes, de maneira mais vincada sobre a pintura, impulsionando o sentido inovador do artista (pintor) na procura de novas temáticas condicentes sobretudo com a ideologia do Iluminismo, —era da Razão— cujo advento veio a construir a crença ilimitada do Ocidente na virtude da razão e nos seus mecanismos de apreensão ou compreensão cognoscível.

Os elementos caraterizantes da Pintura de Paisagem renascentista indiciam um desenvolvimento formal desde o sentido naturalista de um Giorgione, por exemplo, às representações de um Caravaggio, frívolas e elegíacas, ou apresentadas como cenários de jogos amorosos, por exemplo, de Guido Cagnacci. A cenografia da Pintura de Paisagem sinaliza, evidenciando o espaço, quer conceptual quer formal, em que se assiste a uma obcecada vontade, no desenvolvimento de uma cega superioridade do homem sobre a natureza, o que veio a caraterizar a tradição racionalista do Ocidente. Seria a partir da Revolução Francesa, com os seus ideais alicerçados nos ideais revolucionários —Liberdade, Igualdade e Fraternidade—, que se foi destabilizando definitivamente a antiga ordem estabelecida, fenómeno que, pouco depois, à Revolução Industrial, oriunda de Inglaterra, opera uma profunda transformação política, social, económica e cultural no Ocidente.

A Revolução Francesa foi, sem dúvida, um marco importante na História Moderna da nossa civilização e eco das anunciadas transformações que produzem sinais de mudança sobretudo na visão, cada vez mais racional, dos fenómenos do mundo. Certo é que, sobretudo no mundo cultural, os efeitos foram sentidos e assimilados, abrindo-se assim espaço a novas modalidades e conceções de pensamento.

Seria nesta moldura de profundas alterações de mentalidades, trazida por uma crise que durou décadas a reorganizar-se, que, a partir dos finais do século XVIII, surgiram

e ganharam importância relevante os pensamentos do filósofo Kant, porventura aquele que mais contribuiu para a resolução das disputas existentes entre empírica e racionalista abordagem.⁴

É baseado na estética e na questão do belo nas inquietações subjetivas do humano —o que permite o julgamento pessoal e individual do discernimento de beleza, bem como uma visão romântica do mundo, especialmente na transição entre os séculos XVII e XIX— que o Romantismo, principalmente entre os intelectuais da Alemanha, iria estabelecer princípios de uma outra arte. O abandono progressivo da ilustração, como relação de domínio sobre a natureza, dá origem a um novo conceito de paisagem. Contrariando a estética clássica, baseada na crença quanto à presença do elemento estético no objeto e no sujeito, no caso da paisagem, abria-se a aceitação do reconhecimento de uma superioridade da natureza sobre o humano. Kant vê na experiência do belo —e mais ainda do sublime— a realização das capacidades mais elevadas do ser humano, partilhadas entre a razão e as interiores motivações da sensibilidade e da emoção. Foi com certeza neste contexto estético, cultural e até mesmo espiritual, que se operou uma nova atitude nas representações da paisagem. Seria o Romantismo a encetar o processo do pensar e do fazer, na defesa deste discurso.

1.2. O ROMANTISMO E O NATURALISMO NA PINTURA DE PAISAGEM

A historiografia do Romantismo na realidade da Pintura de Paisagem, em Portugal, refere, primeiramente, o seu aparecimento tardio em relação à Europa, onde este movimento artístico ocorreu por volta de 1800, representando controversas mudanças no plano individual e destacando a personalidade, a subjetividade, a sensibilidade, a emoção e os valores interiores. Enquanto a Europa sofria a repercussão transformativa da Revolução Francesa, numa expectante continuidade do pensamento nacionalista já de anúncio pré-romântico —símbolo universal de desgraça lírica—, Portugal ia assegurando este discurso cultural numa estruturação do país liberal e libertado.

A vitória das forças liberais de D. Pedro e de sua filha D. Maria II, originou uma nova fase na história política e cultural de Portugal. E é neste contexto de conturbada situação política que se vivia no país, e de que resultou a institucionalização do Liberalismo, que são fundadas, em 1836, as desejadas Academias de Belas-Artes

4 Para Kant, sobretudo a partir da sua obra fundamental *A Crítica da Faculdade do Juízo*, a capacidade de enunciar um juízo estético residiria numa faculdade centrada no sujeito e já não no objeto. Assim, esta não seria afetada pelo raciocínio e pelas suas conveniências mas antes, pelo contrário, livre e desinteressada, abrindo no sujeito, assim compreendido, o plano de uma sensibilidade suscetível de ser educada e que se elevaria, através dessa experiência propriamente estética ocorrendo nele, a uma espécie de transcendência. Deste modo, saindo das apertadas malhas da racionalidade, Kant abria o espaço do juízo estético à sensibilidade, fazendo da sua experiência o motivo de uma experiência (individual) capaz de abrir o sujeito à dimensão transcendental.



Procissão, **Augusto Roquemont**, óleo sobre tela, 1838-1842.



Cena de Aldeia, **Augusto Roquemont**, óleo sobre tela, 1842.



O Sendeiro, **Tomás da Anunciação**, óleo sobre tela, 1856.

de Lisboa e do Porto, para ensino, promoção e modernização da arquitetura e das artes plásticas e também fabris, conforme convinha ao país novo.

Mas as Academias recém-criadas foram confrontadas com inúmeras dificuldades, não só pela carência das condições propícias à renovação do ensino artístico, mas pela insuficiência dos instrumentos de trabalho, ou ainda, pelo corpo docente disponível, excessivamente acorrentado aos academismos e à estética do Neoclassicismo.

Multiplicaram-se as reações às estruturas oficiais, com manifestações reacionárias de vários quadrantes culturais e, de Lisboa, partiu dos próprios alunos da academia que, no ano de 1844, basicamente punham em causa os processos de ensino muito condicionados à cópia de estampas de paisagem de pintores consagrados, exigindo que lhes fosse possível pintar do natural.⁵

A agitação estudantil destes jovens pintores não passou, no entanto, de irrupção de respostas às suas aspirações de, libertos da oficina, passarem para a visão direta da natureza e com a realidade exterior do quotidiano. Faltou, no entanto, uma formação no estrangeiro, em tempo útil, nos centros artísticos onde as grandes inovações aconteciam, que permitissem passar o impulso ao motivado desenvolvimento das anunciadas convicções. Esta ausência seria, apenas parcialmente, superada pelo contacto com os artistas estrangeiros a trabalhar em Portugal, onde os nossos pintores foram encontrando algumas respostas para as suas titubeantes aspirações.

É neste contexto que se enquadra o pintor Augusto Roquemont (1804-1852), filho de um príncipe alemão, que veio para Portugal já com 40 anos de idade e viria a instalar-se na cidade do Porto e, em segunda vocação, se celebrizou pela pintura de retrato e cenas de costumes pitorescos de aldeia —procissões, fontes, teatro de robertos—, tendo despertado o interesse peculiar dos jovens artistas em formação.

Augusto Roquemont é um marco significativo na pintura do Romantismo português, constituindo a sua obra um referente, importante para alguns jovens pintores, como é o caso de Tomás da Anunciação (1818-1879), que pintava já ao ar livre, contra as cânones académicos, procurando dele receber mais evidência, junto de pintores nortenhos, como João António Correia e Francisco José Rezende de Vasconcelos.

Sente-se que é neste último que mais se verifica a influência do mestre, uma vez que, à maneira de Roquemont, explorou a pintura de costumes e tradições do povo do Norte.

A Pintura de Paisagem, sem um definidor programa de escola, foi-se manifestando e acontecendo na ação, mais ou menos relevante, dos percursos pessoais dos vários pintores. A ausência de sentido orientador ao marcar “as iniciais motivações dos nossos

⁵ Lisboa, Maria Helena. *O Ensino Artístico nas Academias* (dissertação de doutoramento apresentada na FCSH/UNL), Lisboa, 2005.

pintores pela Natureza assinalava, também, um primeiro desvio dela, uma vez que ela —Natureza— serviu mais de pretexto de ação reformadora do que centro de atenção exclusiva”.⁶

Sente-se, assim, que a expressão autónoma na Pintura de Paisagem, tratada como tema, teve fraca aceitação, podendo-se citar, como autores principais, Tomás da Anunciação e J. Cristino da Silva. Paisagistas românticos por excelência, utilizam a paisagem como pano de fundo ou enquadramento cenográfico de espetáculos de costumes populares, sendo este o tema principal. Iniciada, de forma efusiva, esta prática por A. Roquemont e, no Porto, seguida pelo seu discípulo F. J. Resende, tem sobretudo em Leonel Marques Pereira um dos seus melhores seguidores. Estas referências pontuais do Romantismo português centrado na Pintura de Paisagem, evocando pintores do Norte, permitem sentir a ambiência de abordagem temática, conceptual e estética dos meados do século XIX. Embora a presença de uma certa fragilidade inicial no Romantismo nacional seja evidente, permite dizer que a viagem aventureira do discurso da Pintura de Paisagem, por vias diferentes, foi conseguida, entrando esta, de facto, na pintura portuguesa. Permite-nos ainda percecionarmos a sua relevante importância na arte portuguesa, principalmente se a sua análise for feita em relação, ou por oposição, ao movimento estético que se anuncia: o Naturalismo. O desenvolvimento da criação artística portuguesa caracterizou-se por uma situação estagnante, porque, amarrada a esquemas académicos e românticos, não conseguia traduzir, na prática, a implementação das ideias renovadoras e as reformas no ensino praticado nas academias de Lisboa e Porto.

A excentricidade de Portugal em relação à Europa foi fator preponderante na marginalidade cultural sofrida, motivada pela ignorância e desconhecimento dos movimentos de renovação estética que nela aconteciam, desde o final do primeiro quartel do século XIX. Embora a aventura da Pintura de Paisagem tenha seguido diferentes discursos, é no processo de atuação, que culmina no produto do objeto da pintura, que esta entrou, com personalidade vincada, na vida artística portuguesa. O seu aperfeiçoamento evolutivo pode ser compreendido através da obra de Tomás da Anunciação, onde se começa por perceber que o seu único mestre foi “apenas a sua própria experiência”⁷, como em outros pintores, onde a dedicação apaixonada e o muito trabalho superaram o isolamento, a ausência de contactos com o mundo cultural exterior ao país.

Anunciação opta por uma atitude na pintura de serenidade e tranquilidade bucólicas, onde as cenas da vida e costumes do campo, incluindo a atração pelos animais



Vista da Penha de França, Tomás da Anunciação, óleo sobre tela, 1857.



Cena de Aldeia, Leonel Marques Pereira, óleo sobre tela, s/d.

⁶ Acciaiuoli, Margarida. *Arte e Paisagem, Autores e IHA/Estudos de Arte Contemporânea*, UNL 2006, p. 14.

⁷ França, José-Augusto. *Anunciação, Cristino e a Paisagem. A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Bertrand, 1966, vol. I, p. 259.



Pastor a Tocar Flauta, **Leonel Marques Pereira**, óleo sobre tela, s/d.



Uma Paisagem Representando a Planície, **Silva Porto**, óleo sobre tela, 1876.

⁸ França, José-Augusto. *História da Arte Em Portugal, O Pontilhismo e o Romantismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, p. 94.

⁹ A propósito do conceito artealização ver: Alain Roger, *Nus et Paysages*, (2001) s.l., e *Ut Pictura Hortus. Introduction à L'Art des Jardins. In Mort du Paysage*. Seysel, 1982.

¹⁰ Entre 1825 e 1860-70, em França, um grupo de pintores de grande talento, intencionalmente alheados das normas académicas e afastados da vida urbana e da civilização industrial, foram-se refugiando na pequena vila de Barbizon onde, numa devoção quase exclusiva, se dedicaram à Pintura de Paisagem que praticavam *sur-le-motif* em registos exaustivos da natureza envolvente.

Soares, Elisa. Museu Nacional de Soares dos Reis, *Pintura Portuguesa (1850-1950)*, (Catálogo) 1996, p.69.

rurais, sobretudo os de pasto, constituem o interesse central da representação inscrito sobre um fundo de paisagem — “mas não no excelente quadro de 1865”, de M. Braamcamp Freire, Santarém⁸. Por ocasião da Exposição Internacional de Paris, em 1867, Anunciação foi selecionado para a visitar, tendo então a oportunidade de contactar com as pinturas de Yvon, de Palizzi e, sobretudo, de Troyon, porventura o mais famoso dos animalistas, sua referência próxima e distante. Após essa viagem cultural, um novo ciclo teve início na sua obra, refletindo já influências de modernidade naturalista da Escola de Barbizon que, em simultâneo, pôde apreciar. O discurso pictural tornou-se menos heterogéneo, mais lírico, expressando sentimentos e pensamentos íntimos e associando o ideal romântico ao mundo biológico, sendo seguido por outros pintores, como J. Cristino da Silva, que foi assistente de Anunciação.

Todavia, persistia a ideia, aparentemente convicta, de que paisagem era o necessário cenário onde se inscreviam as tradições, usos e costumes da vida ruralista e urbana, aproximando-se a sua pintura mais da imagem de postal ilustrado do que do seu visionamento cultural. De facto, a natureza continuava eleita como modelo, mas a sua pintura continuava sem mestres capazes de a ensinar a tratá-la como visão *artealizada* (expressão de Alain Roger)⁹ e não teatralizada, procurando arrancar-lhe o que permite constituir o conceptualismo da paisagem.

A questão da teatralização volta a colocar a similitude no princípio dos discursos picturais entre os géneros artísticos de Retrato e Pintura de Paisagem, tendo ambos, num primeiro plano, o desenrolar da ação e, num segundo, o cenário que a enquadra.

Mais que retratos, ambos constituem as imitações do retratista, como elemento identificado e personificado de um ato a perpetuar.

A análise, por exemplo, do retrato múltiplo, executado por João Cristino da Silva (1829-1877), numa composição coletiva, onde as personagens são os seus colegas pintores – Metrass, Anunciação, José Rodrigues, o escultor Vítor Bastos e o próprio autor – deixa perceptível o perfeito entendimento com o momento da paisagem.

Ambientes de “feiras” e “festas” de “aldeias”, pagãs ou religiosas, eram reproduzidos nestas pinturas como cenas estaticamente vivas das descrições romanceadas de Camilo e de Júlio Dinis, com a intenção de perpetuar, no tempo, o pulsar do povo português. Embora muito elogiadas pelo público da época, estas telas da Pintura de Paisagem, em breve se confrontaram com a “notícia naturalista de Barbizon”¹⁰, que reivindicava, de forma vincada, a prática da Pintura de Paisagem diretamente da natureza, ao ar livre, mantendo o espírito claramente romântico e afastando definitivamente

o Neoclassicismo e o conceito de paisagem, ambiente para inserção de figuras heroicas. Fazendo um visionário pictural pelos pintores do Romantismo e Naturalismo (1800-1950), as suas obras, que constituem o homogêneo acervo e importante espólio, catalogadas e expostas, de maneira admirável, no secular Museu Nacional de Soares dos Reis, retemos a imagem de um tempo portuense, das vivências e tradições das suas gentes, em simultâneo na identidade referencial da Pintura de Paisagem, nessa época. Curioso é referir que a génese da criação de espaços-museus em Portugal foi a cidade do Porto. A vontade liberal de divulgação da cultura, até então oprimida, através dos espólios fundamentalmente existentes nos conventos, levou D. Pedro a nomear João Batista Ribeiro como executor, pondo em marcha, em 1833, a criação do precursor Museu Portuense, instituição viva e formadora de artistas e demais interessados.

O Museu Nacional de Soares dos Reis, já em plena República, veio dar seguimento conclusivo ao anunciado desejo cultural, instalando-se num dos melhores edifícios privados do Porto, o palácio neoclássico das Carrancas, onde porventura encontrou ambiente próprio para a montagem das várias peças recolhidas. Profusão de obras dos pintores Silva Porto e seu colega de curso Marques de Oliveira é bem patente, possibilitando, perceber, numa análise atenta, o evoluir e o pulsar dos ideais ligados ao Naturalismo.

Foram eles os primeiros de uma sequência de pintores a usufruir de bolsas governamentais para desenvolvimento e aperfeiçoamento de conhecimentos além-fronteiras. Trouxeram para Portugal o eco da notícia naturalista de Barbizon, e é a partir das suas ações como docentes —Silva Porto, em Lisboa e Marques de Oliveira, no Porto—, ensinando justificadamente os conceitos e os ideais das novas correntes artísticas, que deixam marcas indeléveis nas futuras gerações de pintores portugueses.

Portugal vivia então um momento de grande abertura propícia à entrada e posterior disseminação da nova estética da arte, contribuindo, para o efeito e em simultâneo, uma crescente camada de ativos intelectuais.

De regresso ao país, Silva Porto sediou-se em Lisboa, constituindo de imediato um polo cultural para jovens e homens de letras e formando-se a partir deles, na década de 80 —o “Grupo do Leão”— dinamizador, divulgador e principal responsável pela introdução do Naturalismo na pintura portuguesa.

Conhecido como “o divino mestre” do grupo, Silva Porto foi, sem dúvida, o responsável pela sedimentação da nova estética, no novo conceito da Pintura de Paisagem, sobretudo baseada na perfeita harmonia entre o Homem e a Natureza, marcada numa



As Margens do Oise, **Silva Porto**, óleo sobre tela, 1876.



Condução do Rebanho, **Silva Porto**, óleo sobre tela, 1893.



Colheita, Ceifeiras, **Silva Porto**, óleo sobre tela, 1893.



Silva Porto a Pintar, **Marques de Oliveira**, óleo sobre cartão, s/d.



Céfalo e Procris, **Marques de Oliveira**, óleo sobre tela, 1879.

relação bidirecional do sentimentalismo, com a fidelidade à realidade campesina. Este “Grupo do Leão” imortalizou-se no único retrato da geração naturalista, soberbamente executado por um deles, Columbano, em 1855, ano da renovação do café onde assiduamente se reuniam (Cervejaria Leão de Ouro) e para onde foi encomendado.

Também no Porto, a divulgação da nova estética foi apregoada, de forma não menos exuberante e notória, por ação do pintor Marques de Oliveira, e graças à atividade desenvolvida no contexto do “Centro Artístico Portuense”.

Pena é que este entusiasmo inicial, conseguido pelos pintores da primeira geração do Naturalismo, não se tenha consolidado de forma duradoura, cedo sofrendo uma involução que conduziu a Pintura de Paisagem para expressões referenciais, que então convinham a um certo atavismo instalado na sociedade portuguesa. Tudo o que constituiu rutura com academismos e convenções, aquilo que, nas obras iniciais destes pintores, impulsionados pela crença da sua juventude, deixou transparecer um sentimento apaixonado pelos efeitos de luz e da cor sobre os motivos do campo, rapidamente se encapsulou, numa pernicioso utilização de técnicas conducentes a uma publicitária documentação e divulgação dos costumes e sítios rurais. Este tipo de ação era, em suma, um idílio sem espírito na visão da natureza e, consequentemente da Pintura de Paisagem, imposta por uma burguesia de bons costumes, habituada a utilizar o rural a seu belo prazer, e que foi adaptada na reprodução de imagens por muitos dos nossos artistas. Percebe-se que, tal como na literatura portuguesa de então, esta realidade mantém-se, à falta de uma paisagem com alma que espiritualize o observador na provocação de sentimentos e não seja uma mera contemplação do “bem conseguido”, sim ou não, dos poéticos ou dramáticos cenários.

A representação pictórica da paisagem encaminhou-se para um aburguesamento no tratamento dos temas selecionados, onde o interesse sentimental pelas cenas populares, que convivia com a miséria da franja rural e urbana, foi intencionalmente substituído, nos anos 70, por vistas de palácios, ambientes mundanos e requintados, mas silenciosos interiores, onde se desenrolam discretos e vulgares costumes. Era o prenúncio do aparecimento de novos discursos na Pintura de Paisagem, que alteravam conceitos entre o romantismo dos sentimentos e um realismo narrativo.

Como toda a pintura é autobiográfica, ao percorrermos comparativamente a obra dos pintores da primeira geração do Naturalismo, existentes no Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR), para além dos já mencionados Silva Porto e Marques de Oliveira,

podemos reconhecer os artistas, os diferentes processos do pensar e fazer da Pintura de Paisagem. Pintores como Artur Loureiro (1853-1932), Sousa Pinto (1856-1946), José de Brito (1855-1946) e Henrique Pousão (1859-1884), que beberam na fonte a nova estética do Naturalismo e Realismo, deixam perceber, pela sua obra, a evidente diferença de processo discursivo, em relação a pintores da segunda geração, como sejam Carlos Reis (1836-1940), Manuel Maria Lúcio (1865-1943), Aurélia de Sousa (1866-1922), Eugénio Moreira (1871-1913), António Carneiro (1872-1930) e Acácio Lino (1876-1956). A par das inevitáveis e controversas diferenças, enunciadas nas suas obras, esta classe de artistas das décadas de 60 e 70, mantiveram-se como fiéis continuadores dos valores naturalistas da primeira geração, apresentando a mesma intensão formal, mas alterando, ou modificando, o conteúdo temático.

Citando agora dois pintores, António Carneiro e Aurélia de Sousa, que, na viragem do século XIX, abriram um ciclo em relação à produção artística nacional, sobretudo no confronto com as tendências artísticas idealistas, que se vinham desenvolvendo em reação ao positivismo científico e oposição à estética realista. Não se evidenciando como indiferentes à estética impressionista, identificaram-se mais com uma estética simbolista, deixando transparecer um certo misticismo melancólico.

O encanto pelas pessoas, o interiorismo da vida familiar, o colorido dos jardins e o enquadramento paisagístico, onde convivem o rural com o urbano.

Atendendo ao facto da coexistência e sobreposição de algumas gerações de pintores nascidos na década de 80, mantendo-se numa linha tardo-naturalista, na primeira metade do século XX assistimos a um efeito forte de travão à implementação das ideias modernistas que começavam a acontecer de forma imperfetível. A ação da estética naturalista continua presente na memória de muitos pintores que, por razões de estatismo conservadorista, iam ignorando as ruturas modernas emergentes, deixando voluntariamente de sentir o evidente.

Protegida pela crítica e acarinhada pela generalidade da sociedade portuguesa, a renovada noção de Paisagem, na estética naturalista, trazida pelos Românticos, viria a ganhar cada vez mais preponderância na cultura artística portuguesa, ao longo de todo o século XIX.

A par desta atitude de continuidade, foram surgindo vários artistas, discursos de rompimento, imprimindo às suas representações uma cada vez maior liberdade de interpretação e evidenciando a importância da relação do sujeito (observador) com o objeto, no nascimento da Paisagem.



Paisagem Pascoais, **António Carneiro**, aguarela sobre papel, 1923.



Cena Familiar, **Aurélia de Sousa**, óleo sobre tela, 1911.

*A paisagem e, nesse sentido, se viu reafirmada a concepção estética de Kant, perdía em representação de verdade aquilo que ganhava em dimensão subjetiva, decorrente da interpretação que cada artista lhe trazia, em grande medida evidenciando os signos da projeção da sua sensibilidade individual e subjetiva.*¹¹

Surge assim, no fim do século XIX, o movimento impressionista com uma estética desenvolvida e apoiada em experiências percursoras no campo pictórico, evidenciando a tendência para o abandono da ilusão objetiva da realidade, que caracterizava a produção académica e oficial, que fez da Pintura de Paisagem a visualização direta dos elementos da Natureza, deixando de ter sentido como elementos, e assumindo-se, antes, com acontecimentos pictóricos, perceptíveis e, por vezes, estéticos, num contexto hierárquico diante dos olhos do artista (pintor).

A noção de paisagem ganha novos contornos com os impressionistas, que passaram a fazer pintura diretamente visionada na Natureza, uma forma de interpretação que divergia conforme o olhar individual educado culturalmente. Caminha-se, cada vez mais com maior liberdade, na procura que os artistas encetam de uma verdade identificadora de sentido singular, subjetivo, capaz de colocar, na Pintura de Paisagem, um local de expressão de sensações sem apreciações, entre a visão e o visionado.

É numa contínua autocritica de uma prática com a maior presença da subjetividade na interpretação do objeto visionado (Natureza) que se lhe dá sentido, elevando o olhar profano das coisas à visão cultural da sua significação.

Esta insistente abertura aos sinais do mundo visível teve, como inevitável consequência, a rejeição, cada vez mais acentuada por parte dos artistas, das formas naturalistas, deixando que do exterior penetrassem os novos ventos de mudança.

A Pintura de Paisagem percorreu, durante o Renascimento, um controverso percurso de afirmação, passando por um ruralismo romântico, um urbano pitoresco, pelo culto da natureza como elogio do campo, pela animalização e vegetalização dos ambientes naturais, pelo sentido documental dos motivos que determinavam os usos, costumes e tradições de um povo ligado à terra e ao mar.

A Pintura de Paisagem foi-se afirmando como "género artístico", sem nunca o ter sido, a não ser por definição imposta pelas circunstâncias de classificação, a partir da época quinhentista, do artista e da sua obra.¹²

A importância dada aos seus temas históricos, ainda no século XVIII, em pleno Iluminismo, relegou-a para segundo plano, e só nos primeiros anos do século XIX é que

¹¹ Pinto de Almeida, Bernardo. *Linha do Horizonte. O Motivo da Paisagem na Arte Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Direcção-Geral das Artes/Ministério da Cultura, 2008, p. 68.

¹² *Dicionário de Estética*, direcção de Gianni Carichia e Paolo d'Angelo. Lisboa, Edições 70, 2009, p. 54.

variantes como o retrato, a paisagem, a natureza-morta, cenas marítimas, a pintura de animais e de interiores adquiriram reconhecimento pela Academia. Foi em meados do século XIX que a pintura de temas históricos perdeu definitivamente o seu lugar, pelo aparecimento do Realismo e Impressionismo.

O Romantismo, em vários momentos, foi voz anunciadora da morte da pintura — a paisagem inclusiva —, por razão de importância, mas, graças ao positivismo da crítica e prolongado elogio das classes sociais proeminentes, a sua existência foi-se prolongando, apesar do seu estado constantemente enfermo. A sua intervalada morte e ressurreição só aconteceram, porque algo significativo estava subjacente ao sentido transmutativo dos elementos da natureza em pintura.

O carácter simbólico, narrativo e semântico da Pintura de Paisagem, deve ser entendido como um facto cultural, uma invenção, um ato conceptual, uma experiência visionada esteticamente, uma ideia, uma ação cultural da visão. Como conceito, a paisagem nasce e existe sempre que se estabelece numa relação entre o sujeito (observador) com o objeto olhado e visionado culturalmente. A afirmação destes conceitos mais não é do que um truísmo. Como se trata de pintura, poder-se-á afirmar que

*o mundo do pintor é um mundo visível, nada mais do que visível, num mundo quase louco, pois está completa, não sendo contudo senão parcial. A pintura desperta, eleva à sua máxima potência num delírio que é a própria visão, ponto que ver é ter à distância, e a pintura estende esta bizarra possessão a todos os aspetos do Ser, que devem de qualquer modo tornar-se visíveis para a ela acederem.*¹³

A prática da pintura confere ao sujeito pintor uma leitura materializada de um olhar corpóreo das coisas e a sua metamorfose visionada e descodificada pelo pensamento.

Envolvida nestes conceitos, a Pintura de Paisagem permite afirmar que o seu entendimento não passa pela outrora classificação de género artístico, mas é, sim, um meio significativo por excelência.

¹³ Merleau-Ponty, O Olho e o Espírito, Veja, Lisboa 2009, p. 26.

2. MODERNIDADE/PÓS-MODERNIDADE/PÓS-MODERNISMO

2.1 PINTURA DE PAISAGEM NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Como vimos, as múltiplas descobertas técnicas e científicas, então havidas, anunciaram um eufórico progresso na entrada do século XX, impulsionando positivamente os aspetos económicos, sociais e culturais de todo o mundo ocidental. A geração de 1870 tentou importar de Paris uma proudhoniana revolução cultural, como base contestatária de análise sistemática dos vícios e virtudes da sociedade portuguesa, apelando simultaneamente para uma forte intervenção cívica e cultural, na consciencialização de uma estética realista.

Todavia, a par desta atitude de comportamento derrotista, o século XX, na pintura, começou sob um quase total domínio de cânones, já completamente ultrapassados no resto da Europa, que ecoavam numa burguesia apegada ainda a valores oitocentistas, e, em simultâneo, ressoavam junto de uma intelectualidade ávida apenas de prestígio académico ou social —de que Júlio Dantas aparece como imagem significativa. Ambas resumiam-se ao reconhecimento de um quotidiano mesquinho e assintomático, envolvido por uma cegueira política teatralizada em múltiplos rodeios de intrigas palacianas —como era apanágio da sociedade portuguesa nestes primeiros anos do século XX—, alienante e sem objetivos definidos.

É no interior deste estado de apatia que se inicia e ocorre, durante a primeira década do século XX, a atividade cultural e artística incluindo a pintura. Como principais artistas (pintores) deste oitocentismo prolongado no século XX, poder-se-ão citar Malhoa (1855-1933) e Columbano (1857-1929), não acontecendo, nas suas obras, o reflexo ou indicações de mudanças para a realidade social envolvente.

José Malhoa, o mais interpretativo, na transição do século XX, na temática da paisagem, continuou a perpetuar atmosferas cenograficamente românticas, nunca escondendo que havia sido um atento discípulo de Anunciação.

O discurso pictórico continuou com a representação do povo e os seus costumes, dialogando sempre com um fundo cenográfico, onde a luminosidade solar inundava a temática campestre. Malhoa refletiu, na sua pintura, o visionamento sobre a pequena e média burguesia emergente de uma ruralidade, sem nunca renegar as suas origens, não esquecendo o povo a que saudosamente sentia pertencer. Este tipo de discurso gerou muitas vezes, na sociedade de então, imensas confusões político-culturais.

Esta ação, materializada em obra pictórica, constitui um ténue anúncio de uma expressão ainda próxima de uma alternativa à apatia mundana que caracterizava os anos 20 e à acomodação do Secretariado de Propaganda Nacional. Nesta sociedade burguesa, a figura feminina tem destaque na apresentação de uma mundanidade aparentemente elitista, passando também a ser objeto de representação na obra pictórica de Malhoa. Esta fase, já dentro do século XX, indicia uma transição afirmativa entre um Naturalismo tardio e uma estética Pós-Impressionista, de certa maneira influenciada pela obra de Claude Monet. Dentro desta atitude, poder-se-á referenciar, ainda, entre outras, o quadro "Outono", Pintura de Paisagem, onde é pretendido o visionamento da época outonal, utilizando pontuais pinceladas de tons contrastantes e produzindo, assim, uma luminosidade esbatida, própria desta estação do ano. Esta atitude de Malhoa anuncia uma tentativa empírica no deslizar de uma vigente academia naturalista, revelando, deste modo, uma possível afirmação de modernidade, baseada na sua capacidade e facilidade plásticas.

No entanto, este exercício empírico foi formal e sem consequências no meio artístico, dado que não colocou em causa o seu culto fixado "nos valores celebratórios de um específico naturalismo"¹. Renegando a pintura de ar livre, Columbano afastou-se dos cânones naturalistas, enveredando a sua pintura por outro género, que o viria a notabilizar, o retrato. Presença assídua nas exposições de arte moderna (Grupo Leão), imortaliza nos seus quadros a geração naturalista de Lisboa. Contudo, esta ligação "não ultrapassou o domínio geracional, pois que a sua pintura funda-se desde os primeiríssimos momentos, num entendimento exterior ao dos companheiros e em parte ao da sua época"².

Na pintura retratista, dimensão maior da obra realizada, Columbano confere representação interpretativa da burguesia existente, a par de uma criteriosa seleção dos intelectuais e políticos mais interessantes.

Intencionalmente, utiliza, de forma sistemática, um cromatismo de tons escuros, tanto na figura representada como no fundo que a enquadra, o que permite inferir o todo entre a personagem narrada e a narrativa.

A imagem figurativa do imitado revela-se, assim, como elemento centralizador dos vários elementos construtivos da constelação iconográfica que a envolve. A atmosfera de assombreamento denota uma conseguida condição de preventificação da luz, numa invisibilidade poética, cuja ação e reação desvela o elemento motivador da pintura. Embora o objetivo fosse o de fidedigno retrato, a mescla dos elementos luz,



Praia das Maçãs, José Malhoa, óleo sobre madeira, s/d.



Outono, José Malhoa, óleo sobre madeira, s/d.

¹ Museu do Chiado. *Arte Portuguesa 1850-1950*. Lisboa, 1994, p. 94.

² *ibidem*, p. 95.

sombra e tons escuros, atingem, inscrevem e dão a ver uma disforme diferença ontológica, relativamente ao ser descrito historicamente. A pintura luminífera utilizada no discurso de Columbano resulta, afinal, na sua aparente fantasmagorização melancólica, sendo o retrato de Antero de Quental (1889), porventura, o mais exemplificativo. Revisitado, de forma sucinta, o tempo intersecional de início do século XX, urge, como seguimento, perceber a arte portuguesa entre-guerras (1914-1940), período político nacional que medeia o desgaste da Primeira República e a consolidação do Estado Novo.

Nos primeiros anos, após a Primeira Guerra Mundial, foram vários os artistas portugueses que percorreram a Europa, numa avidez de conhecimentos atualizados da modernidade. Estes sucedem-se na continuidade da época mítica das primeiras vanguardas deixadas, entre outros, por Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), Santa-Rita (1889-1918) ou Cristiano Cruz (1892-1915), manifestações mitificadoras de acerto cultural, em sintonia com Paris e Berlim. De discurso futurista, as suas obras motivaram dinâmica inflamável controversa “à vanguarda artística portuguesa, entre 1915 e 1917, mal acompanhados porém pela maioria dos outros artistas, hostilizados pelos naturalistas e pelo público”.³ O jovem Amadeo de Souza-Cardoso, adiante mote de desenvolvimento, olhava de Paris e com arrogante distanciamento e ceticismo, os pintores da sua geração, considerando-os mediócras artistas acorrentados a um atrasado passado, recusando com eles expor, mesmo quando convidado. Personagem símbolo, crente da sua arte renascida, livre mesmo da sua consciência, não querendo dela ser prisioneiro.

Amadeo é impar entre os seus pares, ou, como no dizer profético de um outro futuro artista –Almada Negreiros–, “a primeira descoberta de Portugal no século XX”.⁴

Os impulsos vanguardistas que caracterizam o tempo legendário dos anos 10 e do círculo do *Orpheu*, várias vezes apelidados de Futurismo, induziram a um excesso de modernismo no espaço português, onde, embora de forma eclética, o sentido expressionista se proveu.

A introdução das novas estéticas modernistas não consegue aboscar o almejado reconhecimento, não só pela continuação da Primeira Guerra Mundial, mas também pela saída do país de alguns vanguardistas, obrigando a manter o espírito conformista, por mais algum tempo.

A consagração do Modernismo acontece após a política cultural do Estado Novo, inaugurada em 1933, com a criação do Secretariado de Propaganda Nacional e

³ Gonçalves, Rui Mário. *Arte Portuguesa do Século XX*. Lisboa, Printer Portuguesa, Ind. Gráfica, 1998, p. 33.

⁴ *ibidem*.

conduzida por António Ferro, circunscrito numa vigorosa afirmação nacionalista e arriscando uma forte marca do Expressionismo, o que gerou novas esperanças para os artistas modernos.

Evocar o Expressionismo neste período entre-guerras significa tão só que “foi a expressão mais próxima de uma alternativa à apatia mundana dos anos 20 e à acomodação ao Secretariado de Propaganda Nacional”.⁵ Atravessado o tempo da primeira República, onde aconteceram os casos vanguardistas dos exilados de Primeira Guerra e a mundanidade artística dos anos 20, no pós-guerra, surgiu a época de ouro do Estado Novo, com o Expressionismo a servir de intérprete dos princípios de valorização de tudo o que nasce e pertence ao povo. É o fascínio pelo Império e a glorificação dos seus heróis, assente na História dita popular.

Visionado o Expressionismo como um conceito estético na prática artística e não propriamente um estilo, este surge como redundante no campo da arte, dado que toda ela é “expressão”, ou “capacidade expressiva do humano”, conforme se depreende da sua própria definição etimológica. A filosófica espécie de expressividade da expressão posiciona-se, no ato criativo, como afirmação do inconsciente, onde as emoções se apropriam das sensações, transformando as coisas imagéticas como projeção do eu nessas coisas e tornando-as expressão do ser, “não o real visto, mas o real vivido”.⁶

O Expressionismo manifesta-se transversalmente num discurso pictórico intuitivo e subjetivo de sentimentos humanos, onde a obra de arte surge como produto de uma tensão criativa entre o Eu e o Mundo. O sujeito e a realidade exterior balizam o posicionamento do objeto artístico, como afirmação de uma estética existencialista, no pensamento de Schopenhauer e Nietzsche.⁷ O facto de se referenciar o Expressionismo como tendência estética e cultural na produção pictórica entre-guerras, mas extensiva à primeira metade do século XX, é porque se entende que, no contexto da pintura portuguesa, ele assume papel de relevo nas linhas de orientação estética dos novos artistas. Não assumido inteiramente, deixa perceber, através da obra, a sua transversalidade influenciadora, dando origem ao aparecimento de uma geração de artistas pendentes numa linha expressionista.

É assim possível determinar importantes ressonâncias individuais, na ausência de uma consciência coletiva que as unificasse em plenitude, que acabaram por consolidar tendências expressionistas, nestes anos de responsável afirmação de uma modernização da pintura portuguesa, incluindo o tema da Pintura de Paisagem, que, seguidamente, abordaremos neste contexto.

⁵ Rosa Dias, Fernando. *Eclos Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre-Guerras (1914-1940)*. Lisboa, Campo da Comunicação, 2011, p. 17.

⁶ Calderaro, José. *La Dimension Estetica del Hombre*. Ensayo Psicologico sobre el Arte. Buenos Aires, Editorial, Paidós, 1961, p. 135.

Cf. Casals, Josep. “Expresionismo versus Impresionismo”, in *El Expresionismo. Orígenes y Desarrollo de una Nueva Sensibilidad*, Barcelona, Montesinos Editor, p.18.

⁷ Rosa Dias, Fernando. “Introdução ao Expressionismo”, in *Actas das Conferências Ciências das Artes, nº 1, As Artes Visuais e as Outras Artes*, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, p. 19.

Certo é que o movimento “expressionista”, em Portugal, se manifestou mais no fazer do que no pensar, sem solidificação da ação que o legitimasse como concetividade artística, no geral, e pictória, no particular.

No entanto, a linha ou linhas “expressionistas na pintura portuguesa”, apesar dos muitos equívocos e sem um reconhecimento consciente, surge com eficácia agregadora do que de melhor acontece na pintura portuguesa do entre-guerras, sobretudo nos anos 30, nomeadamente no tema “paisagem”, uma vez que, no entender de Pierre Francastel, “Uma obra de arte não é o substituto de outra coisa; ela é em si a coisa simultaneamente significante e significada”⁸. Não restringindo a investigação a um estilo específico, a uma técnica, mas a uma estética denotada no processo do pensar e fazer Pintura de Paisagem, surge como quase inevitável que as obras, como objetos culturais, sejam o elemento centralizador de análise, assumindo relevante importância como princípio orientador de uma interpretação reflexiva,⁹ dado que toda a obra pictórica é autobiográfica, através de uma aproximação a ela será legítimo o devido enquadramento do processo e do discurso utilizado pelo seu autor (pintor). Segundo Giulio Carlo Argan, “O único critério que permite constituir as artes visuais em categoria é, evidentemente, a percepção: a arte existe para ser percebida”.⁹ É nesta posição que, visionado o atravessamento da linha expressionista, se torna relevante a sua utilização, como denominador comum no entendimento da ação e reação existentes nos diferentes discursos de Pintura de Paisagem, seus desvios e orientações.

Como objetos culturais, as obras pictóricas, serão manuseadas e visionadas, visitadas como elementos de identificação recíproca dos seus autores e identificadores, numa ação interpretativa dos ambientes formalistas, sociológicas, iconológicas e estruturalistas, no tempo da sua realização.

No caso da Pintura de Paisagem que exige o seu próprio *corpus* interpretativo, consoante a reflexão que dela se constata, deixa que diferentes questionamentos surjam consoante as obras (ou artistas) apreciados.

Retornar ao período entre os séculos XIX e XX, através da obra de António Carneiro (1872-1930) é começar por investigar, dentro dos vários temas desenvolvidos (paisagem, retrato, pintura histórica e religiosa...), o conceito de paisagem, no período de ruturas (1910-1919), com a hegemonia retórica naturalista e o apego da sociedade de então a essa moda, que configura o Modernismo.

Contornando o obstáculo hegemónico à aceitação das estéticas modernas pelos muitos pintores que se tornaram mestres nas academias de Belas Artes de Lisboa e

⁸ Francastel, Pierre. *A Realidade Figurativa*, São Paulo, Editora Perspetiva, 1973, p. 5.

⁹ Argan, Giulio Carlo. “Estudo das diferentes Artes. Artes Visuais”, in *A Estética e as Ciências da Arte*, vol. 2, Lisboa, Livraria Bertrand, 1982, p. 109.

Porto, e por um público que se revia, ainda, na pintura animalista de Tomás da Anunciação (1818-1877), na paisagem de Cristino Silva (1829-1877), no naturalismo paisagístico de Silva Porto (1850-1893) e Marques de Oliveira (1855-1929), nos costumes populares de José Malhoa (1855-1933), António Carneiro tornou-se uma figura solitária, ao propor imagens de pendor simbolista nas suas pinturas.

Evidenciando a proposta cultural europeia, no começo deste século, o pintor afirmou os valores de estética simbolista de “A Vida”. Obra emblemática —este tríptico— Esperança, Amor, Saudade (coleção Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão), realizado de 1899 a 1901, entre Paris e o Porto, constitui a centralidade do arranque de toda a obra do pintor, uma vez que “é a pintura simbolista que a arte portuguesa podia produzir na charneira dos dois séculos”.¹⁰

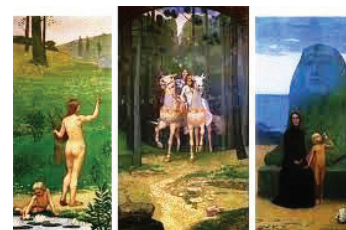
“Mais identificado com sensibilidades enquadradas no simbolismo, de artistas como Puvis de Chavannes e Eugène Curière, do que com a estética impressionista, António Carneiro reflete na sua obra, numa clara intencionalidade mental, uma veiculada vontade metafórica, uma simbologia que assume a irrealidade da montagem dos elementos alegóricos”.¹¹

A par, Aurélia de Sousa (1866-1922) e António Carneiro são dois pintores marcantes na passagem dos dois séculos, com discursos diversos e a sua pintura denota uma clara rutura com a estética naturalista em vigor. Ambos passaram por Paris, o que constitui parte determinante na absorção de uma modernidade balanceada entre a marca simbolista e valores pós-impressionistas, referentes influenciadores que abriram horizontes a estes pintores.

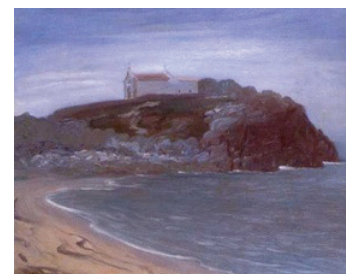
Enquanto a obra de Aurélia de Sousa desliza com teatralidade pela sua vivência, em representações de cenas dos interiores intimistas de sua casa, do familiar e da autor-representação, a Pintura de Paisagem percorre significadamente toda a conceção discursiva de António Carneiro, sendo nela que mais se nota o campo de modernidade.

Também pintor de motivos históricos, “Camões Lendo Os Lusíadas aos Frades de S. Domingos” (1922-1927), e religiosos, “Batismo” (1904) e “Ceia” (1920). diretamente ligados ao seu carácter mítico e místico, canalizador de uma força interior que transcende a efemeridade terrestre, como assegura Rosa Dias: “a modernidade plástica de António Carneiro terá certamente melhor enquadramento numa opção expressionista que se vislumbra nas suas paisagens, sobretudo marinhas”.¹²

A opção do formato retangular, alongado no eixo horizontal, nos quadros “Praia” (1909) e “Praia da Boa Nova” (1912), alude ao espírito metafórico infinito, expresso na



A Vida, **António Carneiro**, óleo sobre tela, 1899-1901.



Capela Boa Nova, **António Carneiro**, óleo sobre tela, 1911.



Praia, **António Carneiro**, óleo sobre tela, 1909.

¹⁰ França, José-Augusto. *António Carneiro*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, p. 73.

¹¹ *ibidem*.

¹² Rosa Dias, Fernando. *Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre-Guerras (1914-1940)*. Lisboa, Campo da Comunicação, 2011, p. 39.



Marinha, **António Carneiro**, óleo sobre tela, 1916.

própria pintura. A suavidade monocromática e a ausência de um contraste de claro-escuro acentuam a percepção do longínquo, fazendo com que as figuras se diluam no interior sereno da paisagem. O primeiro e o segundo plano (figuras e fundo) adquirem análoga importância, identificam-se na parte e no todo, espacialmente, e interpretam-se de forma incorpórea, abrindo à paisagem lugar próprio de uma realidade existencial.

“Marinha” (1912) é considerada a obra referenciadora deste processo, onde figuras e fundo adquirem a importância de um todo, diluído entre presença e ausência de referências, confundindo as imagens de suporte em suportadas, numa depuração cultural dos humores que divagam na natureza visionada em paisagem.

A atitude de uma personalidade vibrátil sentida nas pinceladas cromáticas que marcam a transparência e diluição das formas imagéticas fazem lembrar as de Edvard Munch (1863-1944).¹³ Mas, enquanto no pintor norueguês a pincelada é imbuída de uma força tensional e vibratória marcante na ação figurativa, António Carneiro induz um movimento melódico, sereno e melancólico, definindo imagens numa relação assintomática de um “estado de alma”¹⁴ transparente, e diluindo uma realidade submersa no interior subjetivo.

É no olhar desta realidade filtrada pela visão do conhecimento e do saber sugerido que a paisagem acontece como representação expressiva, torna-se mistério significativo, ao fundir plasticamente sujeito-objeto, corpo-espírito.

Incapaz de se constituir como escola, esta modernidade, conscientemente assumida por António Carneiro como rutura radical à cultura do século XIX, constitui charneira importante no estudo da Pintura de Paisagem, nesta primeira metade do século XX.

Notoriamente diferenciado da paisagem produzida por Silva Porto (1850-1893) e José Malhoa (1855-1933), que sempre entenderam a realidade como coisa presente, António Carneiro move-se em direção oposta e abandona o olhar estético oitocentista. Introduce a energia do gesto e da mancha, numa atitude expressiva, conferindo à bonomia técnica da ação uma representação tanto crédula como mística das coisas.

Neste referencial, a pintura dos anos 20 vive entre a herança de um oitocentismo em crise, personificado na obra de Columbano, e o ressurgimento de improvas ideias artísticas, memorialmente anunciadas pelo grupo *Orpheu e Portugal Futurista*. Eduardo Viana, com mestria, desenvolveu esta segunda fase, contribuindo, conjuntamente com Columbano, para os pintores referenciais dos mais novos de então que, culturalmente, se procuravam encontrar.

¹³ A relação entre a pintura de Munch e a paisagem de António Carneiro é, pela primeira vez, adiantada por José França, no artigo “Copenhague + Estocolmo + Oslo”, in *Diário de Lisboa*, 18 setembro, 1969.

¹⁴ Laranjeiro, Manuel. *António Carneiro, Esboço para o Estudo de Uma Obra através de um Temperamento*, vol. III, Lisboa, Edições 70, 1907, p. 356.

Após o período conflituoso e fecundo da pintura dos anos 15 e 17, os pintores, sedentos de modernidade, vêem-se confrontados com um público desinformado e uma imprensa propagandista da boçal estética oitocentista, ainda fiéis seguidores das obras de Malhoa e de outras.

Coube a Almada dar voz a este descontentamento, sendo o último da sua geração a proclamar-se futurista, o que aconteceu em 1921. Findo o Futurismo como movimento, os anos 20 aceitam sem polémica o seu ponderal ressurgimento, a par da afirmação perentória de Eduardo Viana, em 1922, um dos pintores de referência na primeira metade do século XX – “que só o Cubismo poderia convir aos artistas do seu tempo.”

Recordemos que a sua influência já se tinha feito sentir no primeiro Salão dos Independentes, em 1911, onde expôs conjuntamente com Amadeo e Almada.

No entanto, foi ainda com Almada e António Soares que impulsionou e aceitou, de forma determinante, o Modernismo Português, ao longo de quase toda a década dos anos 20, promovendo tertúlias ideológicas e estéticas com repercussões na imprensa e na Sociedade Nacional de Belas-Artes.

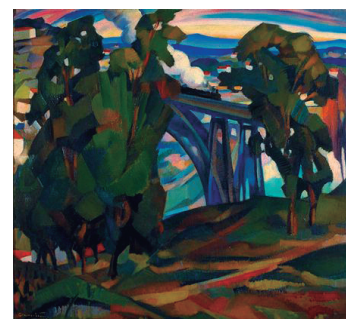
Convicto impulsionador dos novos rumos da arte, Viana usou, na ação, uma relação física da estruturação matérica e cromática da pintura, num discurso demasiadamente agarrado à definição de uma analogia tangível entre os significantes picturais e o referencial visionado, com manifesto desinteresse pelos efeitos simbólicos ou emocionais, o que parecia afastá-lo de uma expressão expressionista. Contudo, a crítica chegaria a apontar no artista, em exposição póstuma, “a força emotiva, pós-romântica, típica do expressionismo”. Numa obra da fase belga do artista, contudo, a crítica verifica ainda “algum expressionismo corrigido pela sensualidade e o gesto oficial”.¹⁵

Este expressionismo pouco sentido é referenciado nas muitas paisagens realizadas, onde é visível a marcação forte da gestualidade, a mancha larga e a ausência duma referência simbólica. É a procura de uma linguagem pictórica que desse seguimento e equilíbrio entre alguma tradição e modernidade, utilizando o sentido gestual com maior interesse pela matéria espiritual das tintas.

A Pintura de Paisagem, depois de António Carneiro, encetou o seu percurso representacional entre o Impressionismo e um Expressionismo indeciso, verificado na obra de Manuel Bentes (1881-1961), onde a pintura de pinceladas soltas, dispersas ou agrupadas, em ambiente de luz estruturante, fazia lembrar, de forma breve, aquele mesmo Expressionismo.



Pousada de Ciganos, **Eduardo Viana**, óleo sobre tela, 1923.



Ponte de D. Maria, **Eduardo Viana**, óleo sobre tela, 1923.

¹⁵ Lopes Ribeiro, António, in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 3 julho, 1968.
Id. “Um Viana em Bruxelas” in *Jornal Expresso*, Lisboa, 19 dezembro, 1987.



Casas de Malakoff, Dórdio Gomes, óleo sobre tela, 1923.



Sobreiros, Dórdio Gomes, óleo sobre cartão, 1932.

No entanto, um dos artistas que, no princípio dos anos 20, melhor conviveu com o Expressionismo na Pintura de Paisagem seria Dórdio Gomes (1890-1976), de quem mais detalhadamente nos ocuparemos. Natural de Arraiolos, concentrou-se no tema da paisagem, sobretudo alentejana, que seria dominante na sua carreira. Admirador da temática de Malhoa e do fazer-pintura de Columbano, utilizou, na sua obra, o sentido da mancha e da matéria algo saliente, deixando perceber uma personalidade sensível e dócil, como em “Minha Família” (1932) ou em “A Sesta dos Ceifeiros” (1919), onde a pincelada solta conferia expressão vibrante a uma paleta de vivos amarelos. Todavia, eram ainda, tematicamente, expressões de “feição regionalista”, que refletem um estado de alma em completa letargia, vivendo à margem dos grandes problemas das artes plásticas(...)”.¹⁶

Posteriormente, é com o quadro “Casas de Malakoff” (1923, Paris) que Dórdio Gomes ameniza a sua “inquietação”¹⁷ dando “lugar a uma agitação, a uma violência de colorido e de forma”¹⁸ que melhor caracterizaram a sua obra que, como dizia o artista, era uma espécie de “reação naturalista de carácter expressionista”, levando-o a confessar: “tentei pintar como absolutamente não consegui”¹⁹.

Esta pintura, no pensar e no fazer, reúne em si a melhor síntese de duas correntes contraditórias, então afirmadas, e que dificilmente se congregavam: a construtivista, no discurso de Paul Cézanne (1839-1906), e a expressionista, na ação de Van Gogh.

A Pintura de Paisagem surge, assim, associada a uma ordenação com gestualidade de base cézanniana, e com Dórdio a determinar a possibilidade expressionista, na primeira metade do século XX.

Sucintamente, é possível dizer que os anos 20 representam uma década de lenta assimilação, de uma modernidade no gosto de um público mais voltado para a alienação da vida mundana do que para a culturalização das principais cidades europeias. Lisboa era exemplo de uma capital revestida de uma artificiosa maquilhagem de elegância e sofisticada urbanidade, dando sentido à expressão de Almada Negreiros: “só era moderna pela sua maneira de vestir e não pela maneira de ser”²⁰. Como já se adiantou, Almada e Eduardo Viana, são os grandes sobreviventes da modernidade pré-Primeira Guerra e pós-Segunda Guerra – Almada, como precursor de cada geração; Viana, porque mantém constante e coerente o seu discurso, tornando-o respeitável. Estes são, porventura, os modos de sobrevivência das persistentes resistências à fatal teoria do “eterno recomeço da cultura portuguesa”²¹.

O encerramento da década de 20 é precedido por dois acontecimentos, também eles anunciadores dos anos 30, que perspectivavam uma modernidade que

¹⁶ Gomes, Dórdio (autobiografia), in *Exposição de Pinturas de Dórdio Gomes*, Museu Regional de Évora, 1956, p. 7.

¹⁷ *ibidem*.

¹⁸ *ibidem*, p. 8.

¹⁹ Entrevista a Dórdio Gomes, in *Jornal de Letras e Artes*, nº 221, 22 de dezembro, 1965.

²⁰ Rosa Dias, Fernando. *Ecoss Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre-Guerras (1914-1940)*. Lisboa, Campo da Comunicação, 2011, p. 135.

²¹ França, José-Augusto. “A Lei do Eterno Recomeço”, in *Diário Popular*, Lisboa, 20 março, 1958 (reed. in *Da Pintura Portuguesa*. Lisboa, Ática, 1960, pp. 31-35).

ultrapassasse a referida vivência da sociedade portuguesa reduzida ao jogo de artificialidades e exibicionismos mundanos. São eles o lançamento, em Coimbra, da revista *Presença*, no ano de 1927, e o “Primeiro Salão dos Independentes”, realizado em maio de 1930, em Lisboa. Este teorizava sobre as possibilidades de uma linha expressionista portuguesa; o segundo evocava as da pintura, na citada exposição que reuniu cerca de 300 obras de, aproximadamente, 50 artistas, entre pintores, escultores, arquitetos, fotógrafos e decoradores.

Segundo Bernardo Pinto de Almeida, inicia-se, então, a década de 30-40, considerada como

*o período de consolidação de uma afinidade estética e ética de muitos dos artistas portugueses com o regime: não apenas no que se refere à quase unânime vinculação dos artistas às encomendas e aos salões oficiais, como sobretudo à sua adesão a um programa estético que tentava conciliar produção artística e ação de propaganda política.*²²

António Ferro²³ é mentor-autor e, por muitos anos, principalmente mentor, inscrevendo em vários contextos a sua marcante ideologia.

A interiorização de um espírito moderno em conflito com o gosto conservador do pensamento artístico, acentuadamente naturalista, veio de forma construtiva e não demolidora, a ser apropriado pelo governo do Estado Novo, através de um novo organismo estatal –o Secretariado da Propaganda Nacional– criado em 1933. Posteriormente, em 1944, foi designado Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, dirigido, então, por António Ferro (1895-1956), jornalista, escritor, ensaísta, ideólogo e editor da revista *Orpheu*. Comunga dos mesmos princípios que o poeta-pintor António Pedro que, na oposição ao academismo naturalista, afirma: “não precisamos de destruir coisa alguma, [porque] o que tinha de ser destruído já anda a cair de podre”, concluindo haver-se chegado “à altura de construir”²⁴.

Assim, António Ferro, já na Exposição de Arte Moderna, em Lisboa, em 1935, indica os princípios orientadores de uma desejada modernidade artística, dirigidos preferencialmente “para os mais ousados, para os mais novos dos mais novos.” É nesta década que emergem, positivamente, alguns artistas fundamentais para a história da pintura, como Vieira da Silva, uma das mais jovens participantes nesse Primeiro Salão de 1930. É também o tempo em que se vão revelar Mário Eloy, Júlio (irmão de José

²² in *Pintura Portuguesa no Século XX*, Porto, Lello & Irmão Editores, p. 71.

²³ Rodrigues, António. *Obras completas*, Lisboa, Editorial Verbo, 1987, introdução.

²⁴ Citado por José-Augusto França, in *História da Arte em Portugal – O Modernismo*. Lisboa, Editorial Presença, p. 93.



Vista de Lisboa, Carlos Botelho, óleo sobre tela, 1947.



Enfant au Cerf-Volant, Arpad Szenes / Vieira da Silva, óleo sobre tela, 1932.

Régio), assim como Carlos Botelho, e a sua subtilidade na Pintura de Paisagem urbana, o que o tornou, talvez, no mais carismático dos pintores de Lisboa.

Concomitantemente, nesta década, desenvolve-se com influente atividade, a revista *Presença* (Coimbra, 1927-1938), que congregava importantes figuras literárias, como os poetas José Régio, Adolfo Casais Monteiro e o crítico literário João Gaspar Simões, o qual estruturou, partindo de uma individualização expressiva e visionada no subjetivo do imaginário, uma teorização do pensamento artístico contemporâneo interagido com uma diversificada política, estrutura natural da sua produção. Assim era, no dizer de Adolfo Casais Monteiro, publicado no último número da *Presença*, em 1940: “Há na criação artística uma realidade fundamental que é irredutível à razão. Que é por natureza incompatível com qualquer penetração estritamente racional”²⁵. Já no primeiro número da mesma revista escreveu, sob o mesmo tema, José Régio:

Em arte é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é ter uma personalidade e obedecer-lhe.

Ora “o que personaliza um artista é, ao menos, superficialmente, o que o diferencia dos mais (artistas ou não) [...]”²⁶.

Foram abrigados pelos princípios da *Presença*, os pintores Mário Eloy e Júlio que, conforme referido, se distanciavam dos formalismos da década anterior por uma expressividade mais subjetiva e psicologista, ou de Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva, de matriz surrealizante e muito abstrata.

Toda a pintura, incluindo a Pintura de Paisagem, veio beber na fonte doutrinária da *Presença*, sofrendo influências verificadas na sua ação dirigida no sentido subjetivo do entendimento diferenciado do indivíduo e colocando a relação entre criador e criatura no âmbito de um pensamento, porque universal, cosmopolita. São estes primeiros impulsos que induzem, nos surrealistas, à representação de uma aparente imaginária, utilizando o fingimento como ponto limite da subjetiva realidade. É com António Pedro e António Dacosta que a perturbante irreverência surrealista será mais determinante, constituída vetor configurante já na década seguinte.

Mário Eloy (1900-1951) posiciona-se, nesta década, já como um dos mais carismáticos e controversos pintores da recente geração, ocupando o lugar de fiel de balança das duas décadas anteriores, preenchido pela obra de Eduardo Viana, nos

²⁵ Citado por Fernando Guimarães “O que foi a *Presença*”, in *Presença, Folha de Arte e Crítica*, publicação comemorativa do cinquentenário da fundação da *Presença*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, junho de 1977.

²⁶ Régio, José. “Literatura viva”, in *Presença, Folha de Arte e Crítica*, nº 1, Coimbra, 10 março de 1977.

anos 20, e de Amadeu de Sousa Cardoso, nos anos 10. Transversalmente, a sua pintura trespassa a intenção temática, numa perturbadora atitude de interrogação do real, materializado em obra através de visíveis excessos expressionistas. Dentro da multiplicidade de temática da sua pintura, Mário Eloy encontra espaço para produzir quadros de Pintura de Paisagem, onde se vislumbra, como em quase toda a sua obra, uma conceção ingénua e inocente das formas que a povoam, conflituando, assim, com uma modernidade orientada para o rigor intelectual.

Este discurso pictórico é referenciado no quadro “Bailarico no Bairro”, onde a ingenuidade formal e pura é conceptualmente desenvolvida numa consistente modernidade. Conceção ingénua do espaço, onde as figuras que se contrapõem “como que puxadas para a tela para se fazerem signos pictóricos”²⁷.

A Pintura de Paisagem adquire, assim, uma ilusão profética completamente invertida, onde o fundo é chamado a interagir direcionalmente com o observador, para melhor o visionar, numa ordem de grandeza análoga às das restantes figuras.

Todavia, esta obra, “Bailarino de Bairro,” bem como outras de Júlio e de Sara Afonso, de meados desta década, que apresentam o ingénua e o infantil num discurso de pintura moderna, demonstram claramente como se torna inviável esta ligação ou, menos ainda, reconciliação.

No entanto, a restante obra de Mário Eloy constituirá representação expressiva desta atitude criativa.

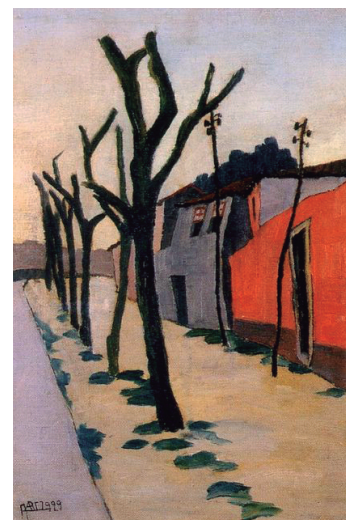
Contrariamente, o pintor Dominguez Alvarez, que marca de forma indelével a Pintura de Paisagem nesta década, denuncia um discurso provocatoriamente expressivo, no pensar e dramático ou trágico no fazer da representação. Após um breve período de aprendizagem (primeira fase da obra: 1928), em que a Pintura de Paisagem versa amplos ambientes rurais, surgem representações intimistas de espaços urbanos (segunda fase da obra: 1929-1936), constituído o momento mais caracterizador da sua personalidade, autodescrita como um “carácter abandonado, indeciso e tímido”²⁸.

Revoltado e inconformado com os academismos passados e presentes, Alvarez deixa-se trespassar por um universo de influências mais vasto do que aquele que a sua obra aparentemente deixa anteceder, incluindo a Pintura de Paisagem. A este propósito, ressalta:

*De Greo a Utrillo, passando por Cézanne, pelo Expressionismo alemão e curiosamente por Strindberg, entre outros pintores nórdicos de obscura fama para o grande público, ele parecia conhecer um vasto leque de linguagens.*²⁹



Bailarico no Bairro, **Mário Eloy**, óleo sobre tela, 1936.



Paisagem, **Dominguez Alvarez**, óleo sobre tela, 1929.



Paisagem, **Dominguez Alvarez**, óleo sobre tela, 1929.

²⁷ Rosa Dias, Fernando. *Ecoss Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre-Guerras (1914-1940)*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2011, p. 232.

²⁸ Cf. Carta de 18 de dezembro de 1939, dirigida por Alvarez a Numidico Bessone, *ibidem*, p. 145.

²⁹ Alvarez, Dominguez. *Catálogos Fundação Calouste Gulbenkian*, Lisboa, 2006, p. 18.

Todavia, é no Expressionismo Onírico, que caracterizou a vanguarda pictural portuguesa dos anos 30, baseado em valores ingenuamente poéticos, que Alvarez desenvolve a sua Pintura de Paisagem, numa atmosfera de trágica candura da visão popular portuguesa. Mas o primeiro a adotar este tipo de Expressionismo foi o pintor Júlio Reis Pereira (1902-1983), que na altura descobriu Chagall, abraçando apaixonadamente a sua obra e ficando toda a vida um fiel seguidor do maravilhoso.

Numa síntese possível sobre a realidade evolutiva da pintura, incidindo sobre a Pintura de Paisagem, nesta primeira década do século XX, a primeira opção foi a de perceber qual o tipo de mentalidade existente no país social dessa altura. A circunstância inicialmente marcante foi, porventura, a falta de “vanguardas internamente elaboradas como consciência cultural, perdida sempre na nostalgia dum passado que também só saudosamente se desejava(...)”,³⁰ passado profundamente desgastado, mas que se prolongou, na pintura portuguesa, por mais de um século, e continuamente perturbado pelas tensões vividas na sociedade portuguesa, nos anos 30 e 40.

António Carneiro surge, então, como impulso, embora tímido, para uma saída desse passado em continuidade e, não, em rutura radical. Essa rutura veio a surgir na ação redutora de Amadeo de Sousa Cardoso, impondo, no dizer de Rosa Dias, uma “peculiar vanguarda, sincrética de influências externas, que o destino histórico lançou sobre a anacrónica cultura portuguesa”³¹. Outra faceta deste sincretismo vanguardista (via Paris-Berlim), surge com Santa-Rita e o Futurismo que agitava como bandeira do princípio renovador, mas só pontualmente assinalado nas suas obras. O sentido vanguardista esgotava a sua referencial linguagem expressionista na própria ação, cada vez mais esporádica e, até, terminal. Desapareciam Amadeo e Santa-Rita, ao mesmo tempo que, isolado, Cristiano Cruz enfraquecia, e, ainda segundo Rosa Dias, “atrás desta geração era o vazio, e em volta dela também”³². A geração seguinte, década de 20, em vez de receber um testemunho de continuidade, herdou um massacrado memorial a carecer de ordenação, para uma nova ação que pudesse sedimentar a desejada modernidade, que lentamente foi surgindo no meio misoneísta que persistia.

Na Pintura de Paisagem, assiste-se a uma ordenação estrutural, em Dórdio Gomes, como luta contra uma crítica de cariz conservador, que denegria o modo expressionista do seu pensar e fazer pintura. Todavia, a década de 20 veio sedimentar e tornar oportuno o desenvolvimento de uma arte moderna portuguesa, com maior incidência na pintura.

³⁰ Rosa Dias, Fernando. *Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre-Guerras (1914-1940)*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2011, p. 355.

³¹ *ibidem*.

³² *ibidem*, p. 356.

Esta tendência repercute-se nas várias exposições de Arte Moderna, que surgiram na primeira metade dos anos 30 (os Salões dos Independentes, em 1930 e 1931, o de Inverno, em 1932-33, e, ainda em 1933 e 1934), continuando os já consolidados Salões de Outubro (1925 e 1926).

No caminho sequencial deste mostrar e demonstrar a modernidade na pintura, surgem as Exposições de Arte Moderna do SPN. Dão voz a uma emergente possibilidade cultural, onde o expressionismo vai insinuar-se na pintura portuguesa, sobretudo na Pintura de Paisagem.

A via construtivista do Expressionismo afirmava-se em várias direções entre o cézairismo dos anos 20 (Dórdio e Botelho), o classicismo da década de 30 (Eloy), ou por meios líricos e ingénuos de Júlio e de Sara Afonso, ou, ainda, o expressionismo metafísico de Domingos Alvarez. É essa geração determinada que, conscientemente, decide levar por diante um projeto de modernidade coletiva, que se procurava opor ao panorama artístico dominadamente oitocentista. Com diferentes linguagens pictóricas, os vários artistas apresentavam um denominador comum, o Expressionismo, cujo discurso se revelava mediador sincero na fuga às persistentes situações académicas e naturalistas.

Assim, na Pintura de Paisagem, surgem múltiplas valias representativas dos valores simbólicos, líricos, formais, oníricos, estéticos, atravessando todos os pintores da linha expressionista, com colorações díspares, na narrativa.

Apesar de todas estas motivações, a pintura portuguesa persiste num acentuado afastamento da cultura europeia, ao longo do século XX, embora, como assegura Bernardo Pinto de Almeida “a Pintura de Paisagem manteve até tarde, e ao longo de todo esse período, algum sucesso de público e mesmo uma favorável receção crítica”³³.

Mas a sua renovação não acontecia, continuando a Pintura de Paisagem na repetição cenográfica de esquemas formais anacrónicas de pré-existências cansadas, só alimentadas pela hipocrisia de algum público que, com insistência, afirmava rever-se nela. Só com o surgimento dos primeiros impulsos surrealistas, nas telas do pintor António Dacosta, a Pintura de Paisagem reorganiza, de forma inovadora, o seu discurso do pensar e do fazer, na arte pictural. António Dacosta desenvolve uma poética onírica, até então desconhecida na pintura portuguesa, permitindo que “se levasse o fingimento a um ponto limite sob a aparência de uma imaginária representação”³⁴.

É no início dos anos 40 que acontece o nascimento de duas correntes modernistas, até então ausentes nas artes plásticas portuguesas, sendo elas: o Abstracionismo, de



Rapto na Paisagem Povoada, António Pedro, óleo sobre tela, 1936.



Amor Jacente, António Dacosta, óleo sobre tela, 1936.

³³ Pinto de Almeida, Bernardo Pinto. *Pintura Portuguesa no século XX*, Porto, p.69.

³⁴ Acciaiuoli, Margarida. *Arte e Paisagem, Autores IHA / Estudos de Arte Contemporânea*, Lisboa UNL 2006, p.32.

Fernando Lanhas, apresentado, pela primeira vez, em Portugal, em 1944, nas Exposições Independentes, e o Surrealismo, de António Dacosta, mostrado em momento certo, numa exposição simultânea à do Mundo Português, em 1940. Surge, assim, no final da primeira década do século XX, a génese de uma base teórica e conceptual do Modernismo, sobretudo no referente à sua universalidade, tendo repercussões significativas no modo de formular o discurso temático da paisagem, ao visionar a sua pintura como meio signifiante por excelência, conforme já referido. Esta época transitória, da primeira para a segunda década do século XX, irá ser sequencialmente analisada, no capítulo seguinte, dado que a causa e efeito dos factos é mais determinante neste tempo.

2.2 PINTURA DE PAISAGEM NA SEGUNDA METADE DO SÉC. XX



O princípio do fim de um movimento modernista dúbio, como se viu, acontece depois da exposição dos anos 40, impulsionado pelo ambiente pós-guerra mundial e por muitos políticos, intelectuais e artistas que encetam uma luta para o derrube do regime salazarista.

No caso presente da pintura, verificar-se-á um novo recomeço no início da segunda metade do século XX, onde as conceções neorrealistas ganham aceitação generalizada. Mas, como afirma José-Augusto França, “O mais grave problema da pintura portuguesa é o do eterno recomeço”, acontecendo que, mais uma vez, foi abandonada uma atitude de continuidade capaz de deixar perceber e entender os múltiplos aspetos positivos e negativos do antes, tão necessários à definição dos consequentes discursos pictóricos.

Certo é que muitos jovens artistas procuraram agitar, por dentro, o meio cultural, despertando uma consciência crítica acutilante, sobretudo no que diz respeito à função social da arte.

Aproveitando o declínio do regime de Salazar, cada vez mais obsoleto, quer política quer culturalmente, muitos dos intelectuais e artistas, identificados com esse mesmo regime, repensavam o posicionamento assumido, passando também a constituir uma força opositora à política situacionista.

É, no entanto, com os jovens artistas da Escola de Belas-Artes de Lisboa, entre os quais se destacam Júlio Pomar e Vespeira, a partir de 1943, que se revaloriza a modernidade, muito para além dos desígnios de António Ferro (1895-1956), cuja política

cultural fazia reviver o passado, através da atribuição de prémios Columbano ou Souza-Cardoso, utilizando o nome deste último como emblema de modernidade, sem contudo expor a sua obra ao grande público.

Inspirados já por um novo alento emanado da literatura, desde os finais da década de 30, ainda na opinião de Bernardo Pinto de Almeida,

*sobretudo com Soeiro Pereira Gomes e outros escritores ligados ao Partido Comunista Português, na clandestinidade, e atentos por outro lado às novas correntes estéticas que, sobretudo através do cinema e da literatura chegaram de França e de Itália, começam a procurar fazer da pintura um lugar de passagem de uma contestação afirmadamente politizada ao regime vigente.*³⁵

Os ideais marxistas, difundidos clandestinamente na oralidade e na escrita literária, constituíram fontes inspiradoras para muitos artistas, materializando novas propostas de expressão formal e ideológica. Suficientemente animados e motivados na implementação de renovados princípios éticos e estéticos, muitos foram os jovens pintores que intentaram dar corpo, naquilo que Álvaro Cunhal chamou, então, a expressão de “uma tendência histórica progressista”.

Foram vários os que se aliaram, deste modo, a Júlio Pomar e a Vespeira, como Lima Freitas (1927-1998), Júlio Resende (1917-2011), Querubim Lapa (1925-), Augusto Gomes (1910-1976), João Abel Manta (1888-1982), entre outros, no contributo decisivo para o nascimento de um consciente reconhecimento público da modernidade.

A par desta militância artística, sentida de forma entusiástica e determinada por muitos pintores da década de 50, surgiram críticos de arte já informados e atualizados, que muito contribuíram para a sua acreditação, como Mário Dionísio (1917-1994) e José-Augusto França (1922-). Constituem-se, estes, como arautos dos movimentos progressistas surgidos além fronteiras, difundindo e utilizando os novos conhecimentos como instrumentos de mudança do pensar e do fazer a pintura e contrariando a censura salazarista que pretendia cortar os contatos com o mundo.

Era a oposição determinada à política salazarista de “orgulhosamente sós”, que incessantemente se pretendia impor, nos anos 60, como conquista da felicidade sem história.

A forte pressão da censura e o carácter evolutivo da arte internacional, provocam uma rutura no projeto estético clamado pelos neorrealistas, assente nos valores humanistas que denunciavam as disfarçadas condições sociais dum povo serenamente alienado.



Mulheres na Praia, Júlio Pomar, óleo sobre tela, 1950.

³⁵ Pinto de Almeida, Bernardo. *Pintura Portuguesa no Século XX*. Porto, Lello & Irmão Editores, 1993, p. 90.



Homem a Cavallo, Júlio Resende, óleo sobre cartão, 1950.

Todavia, as tradições populares ou os temas populistas constituíram diferentes processos de discurso pictórico, no pensar e fazer pintura, contrariando sempre a política oficial, que animava o espírito da artificialidade folclórica na imagética dócil de um povo que sofre a rir. Almada Negreiros (1893-1970) e Júlio Resende (1917-2011) são dois pintores que, em discursos díspares, trataram os temas do povo numa imagética digna, virtuosa, sem niquice nem passividade.

Assim são os murais pintados por Almada, nas gares marítimas de Alcântara (1943-1945) e da Rocha do Conde de Óbidos (1946-1949), onde é notória uma outra atitude cultural, demonstrativa de uma firme vontade de regresso a uma tipificada forma de alegorização do real.

Júlio Resende, como muitos jovens de sua geração, apercebeu-se não só do talento de Almada, mas sobretudo da forma como se identificava com o Cubismo, atualizando-o, tal como, em França, estava a ser feito por E. Pignon.

É assim que, no dizer de Rui Mário Gonçalves, “em 1949, uma retrospectiva de Resende no Serviço Nacional de Informação (SNI), mostrando os resultados dessa conjugação cubo-expressionista em pinturas de temática inspirada na vida dos trabalhadores alentejanos, teve um papel importante junto dos jovens neorrealistas”³⁶.

Podemos entender, deste modo, que, desde finais da década de 50, muitos são os pintores que mantêm uma compreensão atenta aos novos modelos de comunicação artística gerados nos movimentos internacionais. Todavia, outros surgem, não suficientemente convencidos dessas realidades, que optam abertamente pela continuação de uma certa tradição sistémica, com manifesta descrença no paradigma em que assentava o Modernismo europeu e americano.

Verifica-se que este afastamento, embora circunstancial, conduz à manutenção da Pintura de Paisagem e à continuidade do figurativo, obstaculizando, de forma lenta, durante todo o século XX, a penetração de uma consciência estética modernista, em Portugal. A este respeito, Bernardo Pinto de Almeida conclui:

*E curiosamente, apenas um outro grande país europeu manteve aberta, no mesmo período e de modo igualmente disponível a sua atenção aos motivos menos imediatamente modernos: a Inglaterra”.*³⁷

Contrariamente aos artistas ingleses, que souberam fazer coabitar uma certa tradição pictórica com a emergente modernidade, os artistas portugueses preferiram as

³⁶ Gonçalves, Rui Mário. *A Arte Portuguesa do século XX*. Lisboa, Campo da Comunicação, 2011, p. 67.

³⁷ Pinto de Almeida, Bernardo. *Linha de Horizonte, o Motivo da Paisagem na Arte Portuguesa Contemporânea*. (Catálogo). Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, 2008, p. 70.

dúvidas ao virtuosismo das novas ideias, direcionadas para a abstração e pureza formal, como intenção primeira de dar à arte uma expressão de carácter universal. Mas, apesar da subsistência de um revivalismo tradicional no discurso estético de alguns pintores, o mesmo não era totalmente traduzido na prática, nomeadamente na Pintura de Paisagem, onde a conceptualidade e o formalismo deixavam transparecer um aproximar ao Modernismo, principalmente ao seu intuito de universalidade.

Será neste contexto de subtil afloramento das questões filosóficas postas pelo Modernismo europeu, que surge, nos finais dos anos 40, uma já expressiva tendência para a procura abstracionista, pondo assim fim ao interregno que remontava a Amadeu de Souza-Cardoso e a Vieira da Silva.

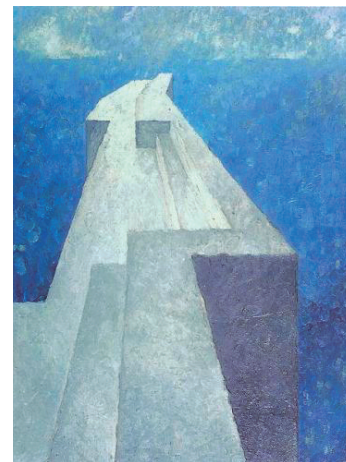
Impulsionados pelo companheirismo de Júlio Resende, Fernando Santos e Júlio Pomar foram, nos anos 40, os principais divulgadores, respetivamente, do Abstracionismo geométrico e do Neorrealismo.

Entretanto, o arquiteto e pintor Fernando Lanhas realiza, em 1942, na cidade do Porto, as suas primeiras obras abstratas, participando seguidamente, em 48, na Exposição Independente (a sétima deste grupo), onde, conjuntamente com outros pintores, entre eles o também arquiteto Nadir Afonso, apresentou uma série de obras de pintura abstrata.

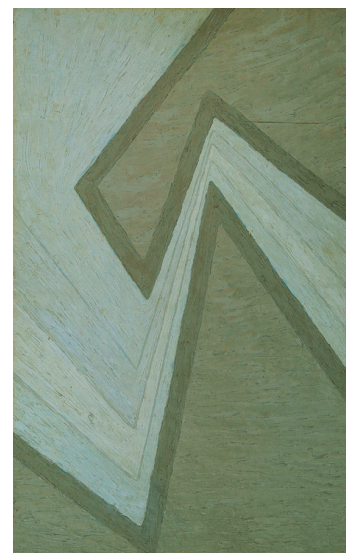
Na temática da paisagem, verifica-se que

*Lanhas realizaria alguns quadros de feição paisagística, dos quais aliás viria a nascer a sua abstração, em processo análogo ao de Mondrian, e que permanecem como momentos fundamentais de uma paisagística na arte portuguesa surgida depois da Segunda Guerra Mundial”.*³⁸

Sente-se, então, que o que mais caracterizou as décadas de 40/50, na pintura portuguesa, correspondeu a uma esforçada tentativa de perceber a intenção do sentido vanguardista, por parte dos pintores e movimentos que, em torno destes e com eles, se organizavam. Procurou-se o posicionamento, mais ou menos coerente, de relacionamento sintónico com os acontecimentos internacionais que surgiam em três principais vertentes: o Neorrealismo, o Surrealismo e o Abstracionismo. Este último, resultante do Surrealismo, surge, numa primeira fase, como Abstracionismo Geométrico e, mais tarde, com elementos denunciadores de um sentimentalismo poético, sonhador, místico, que, de modo afirmativo, conduziram a pintura portuguesa para novas afirmações, na década imediatamente a seguir.

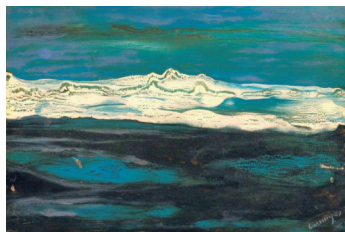


Cais 44, **Fernando Lanhas**, óleo sobre papel, 1943-44.



02-44 ou O Violino, **Fernando Lanhas**, s/d.

³⁸ *ibidem*, p.71.



O Surrealismo, **Mario Cesariny**, óleo sobre papel, 1959.

Evocando Rui Mário Gonçalves, poder-se-á sintetizar que

a partir dos anos 40, a modernidade introduziu na vida artística portuguesa uma consciência dinâmica da maturidade histórica e uma profunda exigência de progresso próprio, através de uma incessante diferenciação modal”.

Todavia, as Exposições Gerais realizadas na Sociedade Nacional de Belas Artes, (SNBA), permitiram que a atividade dos Neorrealistas se mantivesse por mais de uma década, apesar das múltiplas críticas que apareciam em vários tipos de publicações de circulação restrita.

Prolongando-se até ao ano de 1956, as Exposições Gerais divulgaram artistas (pintores) como João Hogan, António Quadros, Artur Bual, Carlos Calvet, Lourdes Castro ou Armando Alves, entre outros, não esquecendo o mais importante pensador do Neorrealismo português, seu teórico por excelência, o pintor, escritor e crítico José Chaves, pseudónimo de Mário Dionísio. Porém, a desarticulação dos grupos de pintores surrealistas verificou-se logo no ano de 1950, motivada, não só por quezílias internas, mas também pela individualização afirmada por vários artistas (pintores) a eles ligados, entre os quais Fernando Lemos, Vespeira e Fernando Azevedo, que reaparecem numa última exposição conjunta, em 1952. Vespeira, depois de ter sido um dos mais destacados vultos do Neo-Realismo, torna-se “o mais surrealista dos pintores portugueses”, no dizer de José-Augusto França, realizando obra de cariz pessoal, numa atitude de isolamento e afastamento das confusões grupais.

Do mesmo modo, o similar grupo, “Os Surrealistas”, polarizado por Mário Cesariny, desagregou-se pouco depois da realização de “duas exposições algo improvisadas e sem êxito, mas de interessante teor poético, em 1949 e 1950,”³⁹ não impedindo, contudo, a continuação de ações individuais, nos anos seguintes. Com muito pouco conteúdo estético, o Surrealismo foi-se popularizando demagogicamente, tal como tinha sido com o Futurismo, apoiado mais por um discurso literário que pictórico, constituindo, assim, mote para uma poesia nacional, tão evidente na obra literária de Mário Cesariny e de Alexandre O’Neill.

Vespeira (1926-2002), Fernando Azevedo (1923-2002) e Fernando Lemos (1926-) reuniram, em conjunto, 154 trabalhos, na exposição de 1952, dedicada a António Pedro, onde se denota a intervenção de O’Neill nas denominadas “ocultações” – “emergências de elementos gráficos de gravuras sob uma cobertura opaca de tinta que oculta o resto”⁴⁰, apresentadas por Azevedo.

³⁹ França, José-Augusto. *História da Arte em Portugal, O Modernismo*, Lisboa, Editorial Presença, p. 132.

⁴⁰ *ibidem*, p. 134.

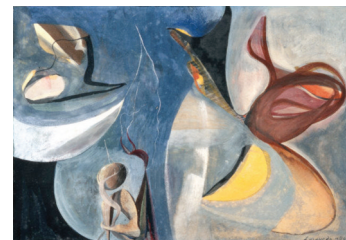
Fernando de Azevedo diferenciava-se, não só pela presença de uma imagética paisagista, de característica memorial, mas também pelo fazer formal marcado por um impressionismo reativo ao Neorrealismo, estruturalmente cezanneano, adotado pela anterior geração. Na Pintura de Paisagem, o visionamento da natureza foi assimilado como um meio, não um fim, de fruição cognitiva, na procura metafórica de um mundo em permanente transformação. Por outro lado, a fluidez na ação, do pensar e fazer a Pintura de Paisagem, conduz a uma nova dinâmica ocasional pelo surgimento de cromatismos formais, autogerados na realização da obra. São disto exemplos os quadros de "Ofélia" (1951, col. part.) ou "Personagens Preciosas" (1950-1951, Museu do Chiado) e nas inventadas paisagens, "Cidade" (1955-1956, Museu do Chiado), onde o elemento pictórico se desvela no desenrolar da ação. É pressentido no acontecer de uma paisagem urbana, onde a composição geométrica se conjuga harmonicamente com um cromatismo suave, translúcido e orgânico.

A intenção de induzir formas não figurativas, repudiando a aceitação expressa do Abstracionismo, deixa perceber a tensão espacial que, desde a anterior década, existiu na pintura de Vieira da Silva, tendo José-Augusto França chamado a esta dessintonia "espaço ambíguo".

Esta procura de uma via não figurativa, através de leituras conscientes do ocasional, que acontecem antes e no decorrer da ação plástica, no próprio espaço da tela, e como pesquisa, foi comum a outros pintores, nos mesmos anos, como Vespeira ou Manuel D'Assunção. Era uma atitude conducente a uma particular exploração espacial ou "espaço-forma", como chamou José-Augusto França, uma via de ultrapassagem da figuração surrealista, mas ainda ligada ao seu sentido mais onírico.

Contrariamente, o pintor João Hogan manteve permanentemente um discurso figurativo, sendo na Pintura de Paisagem que mais intensificou esta atitude direcional. Dos anos 40 aos anos 60, produziu um vasto conjunto de pinturas de paisagem, denotando uma imagética de grande segura plástica, focada no essencial, com completo abandono do aleatório.⁴¹

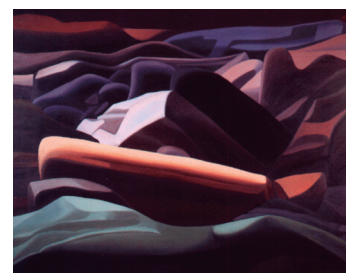
Hogan veio a encontrar o seu caminho numa visionária natureza memorial romântica, desprovida do humano, respirando numa atmosfera de consternação, introspectiva e metafísica. A diferenciação de Hogan consiste sobretudo na forma diferente de apreciação do espaço, desconstruindo o código da pintura naturalista, numa evolução transformativa da imagem da natureza numa natureza da imagem. É da atitude contemplativa da natureza que resulta a sua paisagem, fruto e produto daquilo que



Composição, **Fernando Azevedo**, guache sobre papel e platex, 1958.

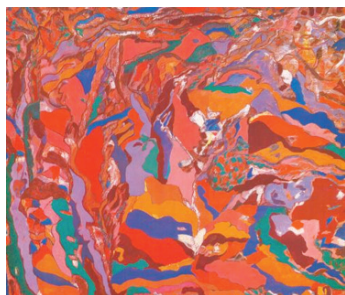


O Desastre, **Vieira da Silva**, óleo sobre tela, 1942.



Paisagem, **João Hogan**, óleo sobre tela, 1972.

⁴¹ Foi pelos catálogos que melhor se referenciou esta obra. Veja-se, igualmente, a retrospectiva organizada na Fundação Calouste Gulbenkian e também o que foi editado pela Galeria Nasoni.



S/ Título, **Nikias Skapinakis**, 1950-85.



Linha d'Água, **Mario Cesariny**, óleo sobre madeira, s/d.

Aristóteles chamou “unidade do cosmos”. Outro pintor desta geração que se inclinou pela paisagem foi Nikias Skapinakis (1931-), conferindo à sua representatividade um modo de interpretação da imagem sociocultural do país. As suas inúmeras paisagens –generalizado sentimento de desolada melancolia–, onde o povo humano aparece perdido, denotam desesperança e incapacidade para projetar o futuro.

É porventura este retrato fiel dado pelo pintor que caracteriza o seu paisagismo, impregnado por uma poética lírica, onde abordou vários aspetos do ambiente urbano, numa representatividade figurativa de forte comunicação visual. Por outro lado, dificilmente se percebe se é a narrativa pictural que condiciona o ato de pintar, ou se é a ação que deixa ver e sentir a essência de uma narrativa mentalmente desenhada e traduzida no dito de Nikias Skapinakis: “Aquilo que pinto constitui o meu ponto de partida por não dispor de outro”. Todavia, a Pintura de Paisagem de Skapinakis apresenta, a partir dos anos 50, sequenciais transformações internas capazes de abrir a forma e o conteúdo a novas expressividades.

O já referido Mário Cesariny —grande fazedor de poesia, origem e essência da sua obra pictural—, constitui um nome axial desta segunda metade do século XX português. O pictórico discurso poemático da verdade estatui-se como princípio formal na sua Pintura de Paisagem, onde a visão “artealiza” a natureza, numa alegoria mistificada de poema pintado, tão bem conseguido, numa série de obras a que Cesariny chamou “Linha d’Água”. Como no admirável encontro da obra com a sua origem, assim o céu interceta o mar, deixando que a linha invisível do horizonte dê a perceber o lugar de encontro cósmico dos corpos. É a síntese do visionamento cultural desta aparente realidade que o pintor Mário Cesariny define, na maior simplicidade formal e cromática, o naturalmente simples, como o é a transposição da noite para o dia, o posto e o oposto. Na década de 60, a pintura portuguesa voltou a ser penetrada por um conjunto de jovens artistas com novos conceitos, que lutavam contra o conservadorismo da pintura até aí praticada, impondo uma realidade artística internacionalmente consolidada. É com esta geração de pintores que, também, a Pintura de Paisagem vai sentir novos rumos e sentidos, impulsionada pelo nunca abandonado querer olhar as coisas da natureza como culto cultural do visionamento das coisas.

Como citação exemplificativa poder-se-ia evocar a obra de Alberto Carneiro onde, a partir de 1969, o discurso da paisagem marcou presença significativa. Artista escultor e não pintor, Alberto Carneiro assinala um significativo número de obras, de carácter conceptual, denotando um abandono interiorizado da escultura tradicional. Deste

modo, transporta para o espaço interior e culturalmente codificado da galeria de arte, ou museu, o visionamento dos elementos situados na natureza.

Na sua obra, o processo de sistematização e decomposição dos elementos considerados essenciais da natureza –ar, água, terra e fogo–, é claramente visível e representado numa alternância interativa entre o tridimensional e o bidimensional e num discurso mistificado entre a poética da escultura e da pintura. A conceptualidade poética de muitas das suas obras deixa perceber uma aproximação à *land art* e *earth art*, como à *body art*, que tiveram surgimento nos Estados Unidos e Inglaterra, nos anos 60. Estes movimentos denunciavam as repercussões teóricas então geradas que, na prática, se traduzem pela escolha de uma liberdade artística geradora de independência em relação às lógicas de mercado, direta ou indiretamente impostas ao artista. A pertinente procura de uma redefinição da arte, a partir do relacionamento que estas práticas tinham com a natureza, potencia o aparecimento de novos valores e entendimentos para o conceito de paisagem. Com efeito, a realização de um conjunto de ações artísticas (pintura e escultura, em espaços públicos naturais que aconteceram, conforme referido, nos anos 60 serviu para o surgimento de vários estudos reflexivos, orientados para a redefinição da paisagem, bem como de algumas teorias associadas, como a de “sublime” e a de “pitoresco”. Potenciou-se a pesquisa na procura dum discurso teórico envolvente da ação artística, que desse a entender o percurso transformativo do conceito de paisagem, no decurso das últimas décadas.⁴²

Relativamente a Alberto Carneiro, pode afirmar-se que a sua “paisagem” nasceu de uma pré-existência carente de representação materializada, mais no âmbito do fazer obra do que pensar no discurso que retoricamente a sustenta, conduzindo à transcrição decorrente das palavras de Santiago B. Olmo, no “descrédito do género pictórico da paisagem no pós-impressionismo.”⁴³

A reflexão sobre as terminologias “natureza” e “paisagem”, na obra de Alberto Carneiro, obriga, num antecedente estádio, à análise da representação pictórica do tema “paisagem”, traduzida num “cenário passivo de uma descrição ou enquadramento, mais ou menos ativo, de uma narrativa”, conforme referido por João Pinharanda. Para este, “paisagem” e “natureza” diferenciam-se pela capacidade da segunda “deixa[r] de ser exterioridade (uma imagem que se procura reproduzir), para ser presença energética e física”. É no pressuposto deste postulado como princípio de entendimento que este faz da “natureza” que, mais tarde, João Pinharanda diz que “as esculturas de Alberto de Carneiro constroem paisagens totais”, não só no aspeto formal, mas, sobretudo, pelo

42 Cf. Robert Morris, “Aligned with Nazca”, *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. London, Cambridge Mass e New York, The MIT Press; Solomon R. Guggenheim Museum, 1993, pp. 159-164, e também as de Robert Smithson, nomeadamente no seu ensaio “Frederik Law Olmsted and the dialectic landscape”, Oxford, Jack Flam Edition, 1973: Entre as primeiras reflexões que cruzaram a arte contemporânea com a questão da paisagem contam-se, por exemplo, as de Robert Morris, que desenvolve, a partir de um visita ao Vale de Nazca, Peru, um conjunto de ideias acerca do investimento da subjetividade na apreensão de manifestações artísticas em que o objeto perde importância face ao espaço e ao contexto em que se inscreve.

43 Olmo, Santiago B. *Alberto Carneiro: A Natureza como Vivência* Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, p. 126.

modo como “estruturam o espaço físico (o alto e o baixo, a horizontal e a vertical, o dentro e o fora) e o espaço interpretativo (o natural e o cultural, o *eros* e o *tanatos*). Atendendo ao anunciado, a significação da paisagem, quer em termos escultóricos ou pictóricos, reaparece restaurada como o “espaço exterior de que somos parte”⁴⁴. Objetivando sucessivamente sobre o conceito de paisagem, tão importante para o entendimento da sua representação artística, em particular na pintura, Delfim Sardo, em 1997, refere que a obra do escultor Alberto Carneiro “convoca numa memória específica que se liga e é descendente da tradição de pensamento sobre a paisagem”, redescobrimo-a como “lugar de uma evocação”⁴⁵.

Citar o escultor Alberto Carneiro serve, objetivamente, para uma reflexão mais abrangente sobre o conceito de paisagem – forma de visionamento do espaço natura–, de pictoricamente a representar com as suas múltiplas significações, emoções, ícones, símbolos com os seus desejos e afetos, nesta segunda metade do século XX.

O conceito de paisagem em toda a atividade artística, mas em particular na pintura, tem vindo, ao longo do século passado, a ser aprofundado, com vista a uma definição relacional entre paisagem e a sua pictural representação.

Recentemente, em 1999, no texto do catálogo de uma exposição coletiva intitulada “Paisagens no Singular”, realizada no Museu José Malhoa, em Caldas da Rainha, os seus comissários Miguel Wandschneider e Nuno Faria instituem uma singular diferença entre “natureza” e “paisagem”, considerando que a primeira “preexiste ao olhar”, enquanto que a segunda “é formada pelo olhar”, inferindo, como necessária, “a interação de um sujeito e a realidade que é observada ou representada”⁴⁶.

Tendo como base de apoio o sublime kantiano, o entendimento conceptual da paisagem acontece, para Bernardo Pinto de Almeida, como algo que “transita entre objeto e sujeito (...) quando a experiência estética do mundo tem lugar”⁴⁷. A caracterizadora transversalidade do discurso teórico sobre a noção conceptual de paisagem permite a sua aplicabilidade representacional, não só na obra de Alberto Carneiro, mas também, de forma abrangente, atravessa todas as expressões plásticas, com particular incidência na Pintura de Paisagem.

É precisamente neste contexto que se torna imprescindível uma análise atenta à obra de António Carneiro, numa intensidade cognitiva de apreender a obra na compreensão do seu autor. A este propósito, convém referir as duplas considerações proferidas por Santiago B. Olmo, no já citado texto que, aparentemente, em si, surgem como antagónicas.

⁴⁴ Pinharanda, João. *Sobre os Elementos*, Porto, Galeria Quadrado Azul, 1998.

⁴⁵ Sardo, Delfim. “A Invenção da Floresta”, in *A Oriente, na Floresta de José Shina*. Lisboa, Centro de Arte Moderna José de Azevedo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

⁴⁶ Wandschneider, Miguel. e Faria, Nuno. “Introdução.” in *Paisagens no Singular*, Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea, 2001, p. 24.

⁴⁷ Pinto de Almeida, Bernardo. “Os Nomes de uma Obra.” in *Alberto Carneiro, Ser ou Não Ser*. Lisboa/Porto, Galeria Fernando Santos, 2006, p. 14.

Depende assim, que, no século XX, toda a arte, principalmente a pintura, tentou “desprender-se e/ou libertar-se da ideia pictórica de paisagem como representação, enveredando por uma dimensão mais experimental e corporal, de relação direta com a natureza,”⁴⁸ conforme é citado por Santiago B. Olmo.

De facto, o desaproximar do pictórico e a utilização do experiencial são, para este autor, os motivos exemplificativos de como

*a natureza sustenta a obra de Alberto Carneiro mais como resultado de uma experiência interpretativa e vivencial do que como um argumento ou uma temática. As suas diferentes séries e trabalhos incidem, desde o início da sua carreira, naqueles aspetos nos quais a natureza se sobrepõe a toda a noção visual de paisagem e encontra uma conexão corporal com o humano.*⁴⁹

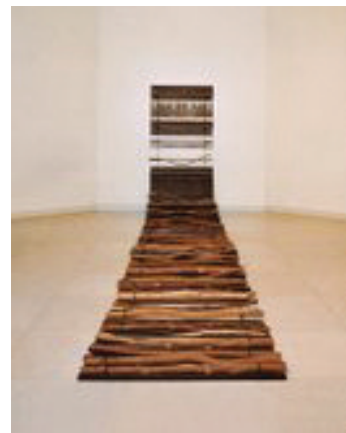
Este aparente antagonismo colocado nos trechos supracitados dos dois autores espanhóis pode ser facilmente constatado na observação da obra de Alberto Carneiro, intitulada “Escultura dentro da Floresta” (1968-69), onde esta questão é magistralmente colocada.

A conceção desta obra, que desvela uma simultânea conexão entre a realidade e a sua imagem, podia congrega, em si mesmo, o misterioso universo de artes maiores, como a poesia, a pintura, a escultura, a música e a dança.

O eleitor do abrangente formalismo leva o observador a interagir com a história da paisagem no Ocidente, na Renascença, aquando da crença interiorizada de que existiria uma ligação sequencial entre o dado cósmico, o mineral, o vegetal e o humano. Constata-se, assim, em simultâneo, uma antiga ideia e a sua representatividade no contemporâneo, aqui presente nesta obra de Alberto Carneiro.

Um conjunto de elementos de madeira, símbolo de ramos, pousados em perfis e/ou chapas metálicas pintadas de preto, ligadas entre si por cordas pretas, definem um caminho contra um muro, e por ele sobe. No muro, um painel de fotografias, a preto e branco, constituem o seu encontro com os elementos da visitada floresta.

A imagem, ora produzida, convoca o corpo para o natural impulso do pressentido, a suspensão de um caminho, de um percurso, ao encontro penetrante da visão com o escondido ou invisível do simplesmente apresentado: A imagem bidimensional da floresta, apontada na parede, à altura do olhar. É este súbito desejo, pouco racional, que impele o corpo a agir de determinada maneira, em função do mais saber que, inevita-



Escultura Dentro da Floresta, Alberto Carneiro, 1968-69.

⁴⁸ Olmo, Santiago B. *Alberto Carneiro: A Natureza como Vivência*. Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, p. 126.

⁴⁹ *ibidem*.

velmente, leva à composição interior do verdadeiro e do falso, à constante posição dicotômica do conhecimento, ou seja, como diz Didi-Huberman, ver por “detrás da imagem”.

É a apreensão e compreensão dos corpos que, também, envolvem o corpo humano, que transcende o permanente sentir da relação entre vidente e visionado, entre tocar e ser tocado, entre o olhar e ser olhado, como algo que acontece dentro de duas partes que constituem o enigma da visão ou, como refere Didi-Huberman, a inelutável cisão do ver: “O que vemos não-vale não vive-aos olhos senão pelo que nos olha. Inelutável é, porém, a cisão que separa em nós o que vemos do que nos olha”.

Esta obra de Alberto Carneiro revela-se pela sobreposição da realidade e da imagem, contextualizando o apresentado com o representado. É também, neste misterioso sistema de trocas assim estabelecido, que todos os problemas da pintura aí se encontram. É, ainda no permanente diálogo entre figura e fundo, entre contexto e contextualizado, no relacionamento interativo das várias imagens, que se descobre a secreta visibilidade da natureza:

“A natureza está no interior”, disse Cézanne. E acrescenta Merleau-Ponty: Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão ali perante nós, só lá estão porque despertam um eco no nosso corpo, porque ele as acolhe.

A obra *Escultura dentro da Floresta* podia muito bem ser entendida como figura dentro do fundo, ou paisagem inventada dentro da realidade, atendendo ao modo como nela se conecta o impulso corporal e a formação de uma imagem.

Serve o citado e analisado na obra de Alberto Carneiro para, em síntese, afirmar que “tanto a noção de arte como a de paisagem partilham uma mesma qualidade: ambas são uma mediação entre o indivíduo e o meio, ou, em termos mais latos, entre o sujeito e a realidade que o rodeia e do qual faz parte, gerando o seu sentido à medida que a experiencia, ou que é por ela afetado”⁵⁰.

O discurso artístico sobre a paisagem de Alberto Carneiro detém e conduz a uma pátria que, em muitos aspetos, deixa perceber o investigado sobre este assunto, pelo geógrafo e filósofo francês Augustin Berque (1942-). A questão da paisagem foi, por ele, amplamente estudada e analisada, cruzando diversos aspetos, como a geografia, a fenomenologia e os conceitos de Pintura de Paisagem da tradição oriental, dada a sua formação como orientalista. Torna-se importante fazer uma análise interpretativa da noção de paisagem proposta por este autor, com a obra de Alberto Carneiro e a sua correlatividade com os diferentes conceitos vivenciados no século XX.

⁵⁰ Cit. por Rosendo, Catarina. *Arte e Paisagem, uma Ideia de Paisagem através da Obra de Alberto Carneiro*. Lisboa, IHA – Estudos de Arte Contemporânea, 2006, p. 288.

A noção de paisagem, para este autor, assentava em duas palavras-chave: *Médiance* e *Trajetif*,⁵¹ conforme também assumido por Augustin Berque.

Pela primeira palavra-chave, a paisagem manifesta-se na reciprocidade existente, o observado e o meio físico envolvente, interação fenomenal, ecológica, simbólica, factual e sensível.

A paisagem, enquanto “meio com sentido”, surge, na visão do observador, como imagem estrutural da existência humana entendida como sujeito, conforme defende o estudo da mesologia, e não objeto, inserido no meio ambiente, como estuda a ecologia.

Este aparente equívoco na interpretação da paisagem, cujo termo diz respeito a uma parte do território como a uma pictórica representação, consente que ela seja ao mesmo tempo “significação” e “coisa” na sua ausência.

O âmbito da segunda –*Trajetif*– insere-se no modo como a paisagem pode ser entendida dentro de um processo que, aliando o tempo histórico ao espaço território, enquadra e contextualiza a interação do homem com o seu meio.

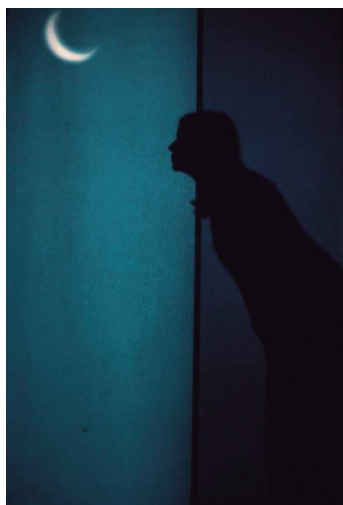
É na apreensão consciente do inconsciente memorial, reaparecido no imaginário do sujeito, que a paisagem acontece como ação de sentido visual simbólico e significativo, onde ele próprio ao mesmo tempo se revê. De acordo com Augustin Berque, o pressentido da paisagem surge numa relação do indivíduo com o meio natura que o envolve, implicando a vontade sensitiva do olhar, no visionamento cultural das imagens tão reais como inventadas que, perante ele, adquirem enquadramento e significações simbólicas ou metafóricas. Este breve encontro com Berque coloca questões em torno do significado de imagem artística, do “olhar artístico”, talvez como o último olhar lançado para o mundo que ele mesmo reflete –à semelhança do reflexo de Medusa– um olhar abissal que, um dia, foi dirigido sem que nada o fizesse prever. Olhar fulgurante e obscuro –fulgurante, porque obscuro–, dando a ver o fundo da visão.

A imagem/paisagem liga-se, assim, ao imaginário imaginativo, transformando-se na sua essência. É, porventura, o que acontece com o trabalho “Meditação e posse do espaço/paisagem como Obra de Arte”, de Alberto Carneiro, onde o questionamento



Meditação e Posse do Espaço, Alberto Carneiro, lápis sobre papel, 32x22cm, 1977.

51 *ibidem*.



S/ Título, Lourdes Castro, 1979.



Dois Limões em Férias, António Dacosta, lápis sobre papel, 1977.

vai de encontro ao pensamento do filósofo Berque: *"notre regard ne se porte pas seulement sur le paysage; dans une certaine mesure, il est le paysage"*⁵².

Na obra de Alberto Carneiro, surgida na segunda metade do século XX, as representações da paisagem conduzem à visão utópica de um espaço mental de meditação, processo de apreensão dos sentidos, uma forma de experimentar e apreciar o distanciamento provocado pelo humano, entre nobreza e cultura.

É a reinvenção da paisagem num enquadramento poético, simbólico e metafórico, capaz de tornar a conceder ao homem o sentido visual do cósmico e corporal, tão essencial à sua própria existência.

A partir da década de 60, muitos foram os pintores e suas obras que, com discursos e processos necessariamente diferentes, mostraram uma natural apetência pelo culto de toda a condição poética para a representação transcendental do simbólico e metaforicamente invisível.

Evocar Lourdes Castro, uma das mais singulares artistas do século XX português, é presenciar a paisagem no equilíbrio das suas duas vertentes, entre Natureza/Natureza e Natureza/Artifício, desconstruída pela linguagem do espelho que falseia e dá a ver, marca pontual onde se associam a crença e a razão, o falso e a evidência.

Como bem diz Bernardo Pinto de Almeida, para Lourdes Castro "a presença da paisagem é um eco",⁵³ uma voz sentimental emitida e sonorizada numa gestual matização.

Numa singular paridade com a obra de Dacosta ou de Lanhas, a ação desenvolvida por Lourdes de Castro aproxima, também de forma metafórica, a visão da natureza à racionalização da crença na imortalidade da alma, como se esta fosse uma entidade imaterial ou incorporeal.

É essa natureza incorporeal que conduz o pensamento para a irrealidade da imagem: o visionamento da sua realidade assombrosa ou espectral, corpo divino entendido como a transparência-epifania do mundo. Não por acaso, Fernando Pessoa constata:

*Também sei fazer conjeturas.
Há em cada coisa aquilo que ela é que a anima.
Na planta está por fora e é uma ninfa pequena.
No animal é um ser interior longínquo.
No homem é a alma que vive com ele e é já ele.
Nos deuses tem o mesmo tamanho
E o mesmo espaço que o corpo*

⁵² *ibidem*, p. 285.

⁵³ Pinto de Almeida, Bernardo, *Linha de Horizonte – O Motivo da Paisagem na Arte Portuguesa Contemporânea*, p. 73.

*E é a mesma coisa que o corpo.
 Por isso se diz que os deuses nunca morrem.
 Por isso os deuses não têm corpo e alma.
 Mas só corpo e são perfeitos.
 O corpo é que lhes é alma
 E têm a consciência na própria carne divina.⁵⁴*

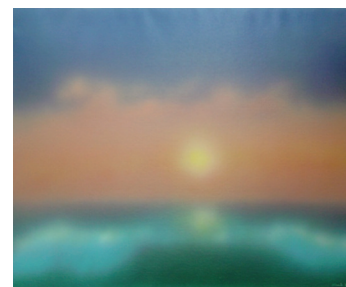
Este aproximar à enigmática frequentação dos espíritos ou dos espectros adquire sentido abstrativo, na Pintura de Paisagem de Álvaro Lapa (1939-2006), como forma de mediar o encontro (deuses e homens) com uma natureza de primitiva virgindade. A Pintura de Paisagem proporciona, assim, um reflexivo espaço no interior do humano, um *daimon* aberto ao pensamento do sagrado, através ou à luz da imagem exilada. Também Noronha da Costa edita a Pintura de Paisagem como um visionário assombramento que, na realidade, não é senão o encontro com o nosso vazio fascinante e terrível, fascinante, porque interroga, terrível, porque provoca, no plano da sua percepção, um istmo que une, de forma intemporal, o verso e o reverso das imagens. É no olhar figurado dessa misteriosa distância que o artista se liberta do corpo, que de si se separa, a libertação do mesmo graças ao outro: separação da alma natura, que é o outro, anterior e interior a qualquer paisagem vista como pintura.

Esta dimensão filosófica é notada na obra de Manuel Casimiro (1941-), onde a Pintura de Paisagem reflete o produto da recolha de informações armazenadas na memória e de operações intelectuais complexas, que acontecem pela contemplação da própria atividade cerebral: "Uma autocelebração do nosso poder de conceção"⁵⁵.

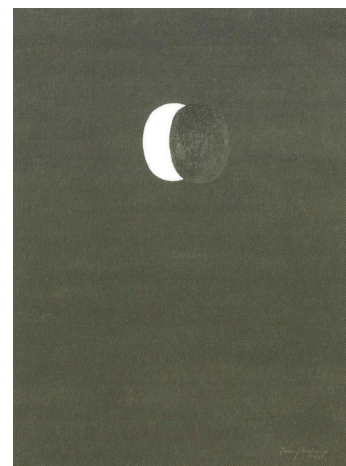
A congregação do olho e da mão, na sua atividade heurística, é já insuficiente para penetrar no mundo das coisas apresentadas em todo o espaço sideral. O alvo a atingir não é o da coisa ali exposta, mas a forma como pode ser culturalmente exposta. É através de um pensamento subterrâneo, alicerçado na filosofia, que o pintor adquire o direito de olhar sem dever de apreciação, o sugerido em significações para além do representado na sua Pintura de Paisagem.

É na década de 60 e na de 70, que vários artistas, pintores portugueses encontraram discursos e processos capazes de religar o sentido da Pintura de Paisagem a certas formas do pensar e fazer artístico de emergência do momento.

Todavia, outros foram que se deixaram de novo envolver por devaneios de inspiração tão romântica quanto simbólica. Um dos artistas emergido nesta década de 70



S/ Título, Noronha da Costa, 2009.



S/ Título, Manuel Casimiro, acrílico sobre papel, 1987.

⁵⁴ Pessoa, Fernando. *Poemas de Alberto Carneiro*, 5ª Ed. Lisboa, Edições Ática, 1974, pp. 101-102.

⁵⁵ Cauquelin, Anne. *A Invenção da Paisagem*. Lisboa, Edições 70, 2008, p. 133.



Amazonas, Julião Sarmento, 1987.



Escala da Cor, Pedro Calapez, acrílico, s/d.

que contrariou esta tendência e, de maneira intermitente, realizou Pintura de Paisagem e que deve ser referenciado, é Julião Sarmento.

A dimensão metafórica está presente na sua Pintura de Paisagem, quer seja pela significação, pouco perceptível, na apresentação das coisas da natureza (urbana ou vegetalista), quer aconteça pelo vislumbre de uma subtil toada erótica, onde o corpo humano surge como parte obsessiva de uma imagética surgida no feminino, de natureza insinuada, como um processo cosmo-gótico exacerbado que termina, paradoxalmente, por se relacionar com a sua própria existência.

Já na década de 80, a Pintura de Paisagem ganha, por parte de alguns artistas, a caracterização do abstrato, não diretamente presa a representações evocativas da natureza, mas antes sentida e presentificada na policromia, na luminosidade e na insinuação do não dito. É o caso de Albuquerque Mendes (1953-), cuja pintura acontece, inicialmente, como aproximação natural da performance que Portugal acolheu como pioneiro, desde a década de 70, e veio depois a confrontar, progressivamente, a paisagem na sua pintura como se fosse uma improvisada ação não narrativa, tal como conceptualmente surge nos *happenings* ou *body art*, dos quais ele é principal proponente.

Do mesmo modo, o artista Pedro Calapez (1953-) realizou numerosos exercícios provenientes de uma perceção de espaço preenchido por um único objeto, muitos deles evocando coisas da natureza, como intenção de refrescar uma conceptual imagem de Pintura de Paisagem. A coisa não constitui apenas uma entidade exterior, mas insinua-se na própria substância da narrativa filosófica e no todo da obra conceptual. A Pintura de Paisagem mostra-se, assim, como a inevitável emergência de um resto, algo que, contrariando a circularidade tautológica da arte conceptual, adquire o próprio sentido evocativo de imagem paisagística.

Na década de 90, emerge uma afirmativa geração determinada a dar razão, através da Pintura de Paisagem, ao pensamento de Susan Sontag –*Under the Sign of Satur*–, indicador de um princípio de análise: “Não se pode usar a vida para interpretar a obra. Mas pode-se usar a obra para interpretar a vida”.

Efetivamente, encetando uma hipotética, mas atenta, viagem pelas imagens materializadas com várias técnicas (incluindo a fotografia) e diferentes suportes, foi possível aferir o tipo e a intensidade do fluxo e refluxo da corrente sanguínea do processo, tanto do discurso como da abordagem da arte na Pintura de Paisagem.

É com esta abordagem que vão surgir várias obras pictóricas de João Queiroz, Baltazar Torres, Gil Heitor Cortesão ou Miguel Palma, entre outros, que, embora

diferentes entre si, se posicionam no entendimento de que a arte, na expressão privilegiada da Pintura de Paisagem, é uma prisão da qual não é possível evadir-se sem se ser tocado.

É o estado de presença do outro lado da vida, antes da própria vida e, por isso, é clarividente, porque é capaz de reter o que não pode ser eternamente efêmero, mas que, sem o labor do artista, assim permaneceria.

Conforme diz Barthes, "para nós ocidentais, o que está escondido é mais do que aquilo que é visível". É nos percursos do sonho que o invisível se movimenta, interrompe o tempo em intervalos de aparente realidade, deixando em suspensão o imaterial, a essência ficcionada pelo ciclo das emoções traduzidas em imagens, imagens essas que representam o processo metafórico que a pintura como a vida são: vida/morte-cosmos/caos. Coloca-se, assim, com mais acuidade, a questão que radica, não no problema da imagem-coisa, mas, na relação entre imagem e aquilo que representa ou reporta. No mundo envolvente, na natureza, as coisas só ganham existência pelos relacionamentos, conexões, semelhanças e metáforas que lhes confirmam sentido.

Na Pintura de Paisagem de João Queiroz, tal como ele próprio afirmou, numa entrevista em 2007, numa expressão privilegiada, o processo é sempre o da produção de uma relação com a transcendência, a partir de uma imanência: ou seja, a visão transcendental da natureza que conecta o discurso e sequencial processo da pintura só acontece a partir da imanência gestual, como que próxima de uma metáfora escatológica.

Neste sentido, João Queiroz cumpre, na Pintura de Paisagem, o seu plano imanentista de uma forma irruptiva de simples mancha de cor, intencionalmente recorrida à ação gestual usada na pintura da década de 60. É, de fato, um procedimento recorrente na Pintura de Paisagem deste artista, que clarifica a ligação da imagem pictórica do mundo visível e a fenomenologia da visão, introduzindo uma consciente reflexão sobre o corpo que pinta e sobre o corpo que vê.

Já Baltazar Torres conjuga esta reflexão, na Pintura de Paisagem, com as componentes política e ecológica, conferindo-lhe uma linguagem processual no caminho da narrativa fotográfica.

A temática da Pintura de Paisagem, fundamentalmente urbana, constitui a génese discursiva do artista Gil Heitor Cortesão, interagindo com as utopias modernas do século XX na definição de modelos arquitetónicos e urbanos idealizados, guiados convictamente por uma vontade de intervenção concreta.⁵⁶ A figura do urbano confunde-se, pelo cromático, com o "insonoro" fundo, onde a inexistência do humano



S/ Título, **João Queiroz**, óleo sobre tela, 2006.



Paisagem Fertilizada, **Baltazar Torres**, acrílico sobre madeira, 1998.



S/ Título, **Heitor Cortesão**, óleo sobre vidro acrílico, 2004.

⁵⁶ Batista, Luis Santiago. *A Condição do Objeto: A Questão do Modelo no Movimento Moderno*. Lisboa, 2001, p. 47.



Ecosistema, Miguel Palma, 1995.

deixa perceber uma atmosfera “irrespirável”. É na representatividade deste estranho ambiente, onde o arquitetónico e o urbano penetram no tão distante, como invisível, lugar do espírito natura.

Objeto e sombra suspendem-se, não só pelo olhar enamorado do artista, mas, sobretudo, na contemplação da sua própria atividade cerebral: “uma autocelebração do seu poder de conceção”⁵⁷.

Um ponto de partida possível para uma singela abordagem ao artista Miguel Palma (1969-) pode ser o rigoroso sentido de coerência que atravessa todas as suas obras, todos os seus conceitos, todas as suas atitudes, que vêm marcando, de forma indelével, o seu estar na vida.

A forma subtil como o trabalho deste artista se inscreve no contexto da arte contemporânea portuguesa cedo revelou como um dos mais originais criadores, ganhando merecimento reconhecido, em 1993, na exposição realizada na Fundação de Serralves.

É a permanente procura da verdade na unidade que constitui a própria condição de mudança entre as suas obras, relacionando-as nos contínuos reenvios a um mundo regido e necessariamente ligado pelas leis da reversibilidade e da continuidade.

Esta postura revela uma ação denunciadora, por parte do artista, dos graves problemas ambientais originados pela hipócrita posição governativa, na procura de soluções, teorizando sem agir. Desde cedo que Miguel Palma tanto utiliza como inscreve o tema paisagem, na sua obra, como meio denunciador de um mundo que se auto-destrói na época do filistinismo, proveniente de um capitalismo desumano e que, inevitavelmente, conduz à destruição dos valores inerentes ao espírito da natureza. De forma direta e simples, lembrando a expressão de Marcel Duchamp –*Cela coule de source*⁵⁸– Miguel Palma aparece com um discurso artístico natural, transparente e claro como a vida, a obra e a sua pessoa assim o são.

Na aproximação da paisagem, a obra “Ecosistema” (1995) que, surgindo nos primeiros trabalhos, veio a ser considerada como princípio de um manifesto interventivo, na chamada de atenção para a problemática ambiental, e provocador, na reabertura de novos meios expressivos da arte. Fazendo jus à afirmação de Marcel Duchamp: “o espectador é quem faz a obra”, Miguel Palma diferencia-se pela obra realizada, irreduzível a ele que a faz, como ao observador que a interpreta.

A obra surge, assim, como um aparato de signos que só aquele que vê põe em movimento, desenvolvendo, dessa forma, uma contemplação ativa e criadora.

⁵⁷ Cauquelin, Anne. *A Invenção da Paisagem*. Lisboa, Edições 70, 2008, p. 133

⁵⁸ “*Cela coule de source*” é uma expressão idiomática francesa que significa “isto vem da fonte”, ou seja “é cristalino” “é evidente”.

A paisagem é aquilo que ele quer que seja, está ali à nossa frente. É o “está ali”, que torna a paisagem presente em todas as ações experimentais do mundo, por parte dos seus autores, embora a sua suspensão não dure senão um tempo determinado, o da análise crítica. Curiosamente, aquilo que se pretende interromper, a marcha das nossas últimas convicções, apressamo-nos a reconstituí-las.

Contudo, é a geração surgida já nos finais do século XX e início do século XXI que, aos poucos, vai dando vida nova à arte portuguesa, aproximando-se da temática da paisagem e da natureza e atribuindo-lhes valores e significações diferentes das anteriores, com sentido que, todavia, evidencia a retoma dos seus lugares, na opinião de Anne Cauquelin: “Eis a natureza como paisagem: com quadro, ponto de fuga, distância, elementos e retórica implicitamente consentidos”⁵⁹.

Como o é toda a obra pictórica, a Pintura de Paisagem não intenta dizer algo, ser comunicante, muito menos ser mensagem, perdendo a sua função como coisa, quando pretende ser mais do que é. No entanto, a motivação das novas gerações na forma de definições conceptuais na Pintura de Paisagem, não vem a constituir tanto um espaço problemático, mas sim, um sítio de reencontro relacional entre o homem e o animal, entre natura e ambiente, como que a evocar aquele íntimo diferendo entre mundo e terra, que está em jogo, segundo Heidegger, na obra de arte e com mais pre-mência na Pintura de Paisagem. Serve todo este aproximar às sucessivas gerações que, ao longo de muitas décadas, intervieram no pensar e no fazer da Pintura de Paisagem, utilizando diversos discursos, ações, formalismos e suportes, para entender como se pode continuar a manter nos seus modos de significar e relacionar Natureza e Cultura. Afirmativamente pode ser dito que a Natureza como Paisagem, ao dar-se pelo olhar de outrem, subsiste ao revelar-se no gesto simbólico e metafórico que, na Pintura de Paisagem, confere momento temporal e duradouro, ao que será, para o observador, o “real”. A Pintura de Paisagem continua, assim, presente e inovada como ação de sentido visual do mundo cultural.

59 Cauquelin, Anne. *A Invenção da Paisagem*, Lisboa, Edições 70, 2008, p. 137.

3. A PAISAGEM E OS PINTORES DO MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO

3.1 AMADEO DE SOUZA-CARDOSO (1887-1918)



Casa de Manhufe, s/d.

Um dos principais pintores, a par de Eduardo Viana (1881-1967) e José de Almada Negreiros (1881-1967), da chamada (e, como tal, historicamente fixada) “primeira geração” do Modernismo português foi, sem dúvida, Amadeo de Souza-Cardoso. Sempre, durante a sua breve carreira, pintou paisagens, numa ação de grandeza colorista, orientada no sentido de criar uma reunião multicolor e polifónica de mundos paralelos.

A temática da sua Pintura de Paisagem está, de forma direcional, ligada às origens, à terra que o viu nascer, em 1887, ou seja, Manhufe (perto de Amarante) e à sua abastada família de vitivinicultores, dona da maior parte dos terrenos agrícolas da região.

É perante a luxuriante vegetação natural, ainda hoje existente, circundante ao solar onde viveu, que Amadeu começou, ainda adolescente, a encetar o processo da Pintura de Paisagem, revelador, na sua obra, de uma apaixonada sofreguidão, quase sufocante.

Ao entrar na idade adulta, apenas com 19 anos, em novembro de 1906, deixa subitamente a sua aldeia para estudar arquitetura na então capital da arte, Paris. Rapidamente refletiu e de imediato percebeu que outras melhores coisas despertavam na sua consciência. Infletiu, escolheu nova orientação para a sua vida, levando-o a aproximar-se da filosofia e da pintura.

Inicia, assim, uma existência artística ativa, quão desassossegada pela investigação e experimentação, na ânsia de mais saber. Deixou cair o meio convival de artistas portugueses, em Paris, aproxima-se de espaços intelectuais mais arejados e consegue penetrar no cerne da vida artística parisiense, onde conhece, entre outros, o escultor e pintor italiano Amadeo Modigliani. Souza-Cardoso faz amigos e conquista lugar junto de outros artistas, como Sónia e Robert Delaunay, Diego Rivera, Alexandre Archipenko e Constantin Brancusi.

Estas ligações são propiciadoras de contínuos alargamentos, os contactos tornam-se cada vez mais abrangentes e Amadeu de Souza-Cardoso conhece, e dá-se a conhecer, não só ao escritor Apollinaire, como também a outros artistas que vão desde Chagall, Klee ou Picabia, até Marc e Make.

É neste período que a vida artística parisiense é acometida de uma enorme explosão de criatividade, quer pela concentração, extremamente rápida, de artistas oriundos

de quadrantes díspares, quer por serem detentores de uma ímpar genialidade. É nesta envolvente que, em 1913, é convidado para o Armory Show (Nova Iorque), a expor oito telas, na mesma sala onde estavam os trabalhos de Gauguin, Redon, Signac e Ingres, entre outros.

Toda esta panóplia de artistas emanava uma atmosfera rica e diversificada, do ponto de vista de ideias modernas ou simplesmente modernistas, que contaminaram, positivamente, o espírito tão intranquilo como inovador do jovem Amadeo de Souza-Cardoso, como visivelmente patente na sua Pintura de Paisagem. Abandona a mestria do fazer “clássico”, a sua organização compositiva, a técnica do desenho e o virtuosíssimo da cor, começando a introduzir, nas suas obras, uma conjugação de modos diferentes de pensar a pintura, que vão desde o Expressionismo (Fauvismo) ao Simbolismo, utilizando a linguagem artista *à la Delaunay* ou a primitivista *à la Kirchner*. Este tipo de ação está refletido na declaração feita, por ele, ao jornal *O Dia*, quando este o confronta com o ser “clássico” ou não: “Sou impressionista, cubista, futurista, abstracionista. De tudo um pouco,” responde, assim, Amadeo de Souza-Cardoso.

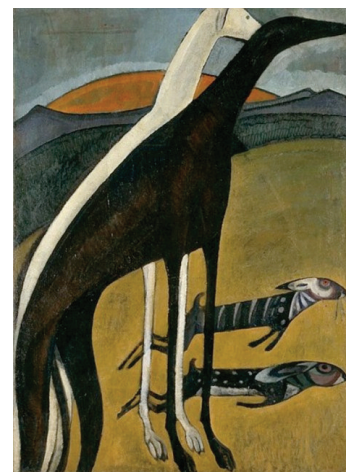
Esta natural tendência para a “simultaneidade tornada imagem” – um termo do filósofo Henri Bergson, voluntariamente assimilada por Amadeu, aparece espelhada, nas suas obras pictóricas, dando a perceber quão permanente é a instabilidade do real, tanto física como espiritual, agitada pelo seu constante desenvolvimento e pelas suas sucessivas mutações.

Nada é imutável ou constante, os fatos assim o demonstram, parece ser o pensamento que cedo acordou e pernito no íntimo de Amadeu de Souza-Cardoso. No entanto, esta sua inconstância não visionava a alteração da realidade, ou a sua supressão, mas pretendia, sim, intensificá-la, tal como aconteceu, nas pinturas de paisagem de Van Gogh, mas em dissemelhança com a obra de Piet Mondrian (1872-1944). Souza-Cardoso não intentou definir um discurso pictórico que anulasse, aos olhos do observador, a percepção do visionado, das coisas materiais e suas significações.

Por dentro, a sua obra podia ser sentida como espaço orquestral, onde as cores e sons não se digladiam pelo primado da importância, dado que este foi, equitativamente, distribuído pelo Senhor da Orquestra – o artista Amadeo. É curioso verificar que, quando individualmente observadas as suas pinturas, sente-se em cada obra uma presença mística e, observadas no seu conjunto, percebe-se o eco da voz do humano profano a conferir a todas idêntica oportunidade a qualquer momento artístico que se anuncia. Se cada ser humano é artista, como afirma o



Cozinha da Casa de Manhufe, 1913, s/d.



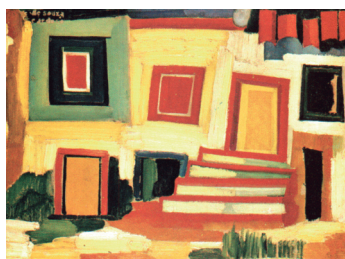
Os Galgos, 1911



Parto da Viola, 1911.



Ponte, 1913.



A Casita Clara, 1915.

artista alemão Beuys, o inverso também o é, com maior veemência — todo o artista é um ser humano e não um ser divino, mas recebeu Dele um diferente “dom”. É neste contraste do sagrado com o profano que o pós-modernismo, não lido *avant la lettre*, de Amadeo, se manifesta no pensar e no fazer a Pintura de Paisagem, exprimindo diretamente o seu sentir. Mas, como bem disse Almada Negreiros: “Só tem o direito de exprimir o que sente, em arte, o indivíduo que sente por vários (...) é preciso é que o artista sinta por um certo número de Outros, uns do passado, outros do presente, outros do futuro”. Esta multiculturalidade no pensar que impulsiona a pluralidade na ação constituem os vínculos, paradoxalmente reveladores do processo do ato de pintar e uma proposta de pintura universal. Em Amadeu de Souza-Cardoso, o ato de pintura posiciona-se como ideia-chave, que fundamenta a situação de circularidade plena, de fluxo e refluxo de uma ideia temática, de um pensamento intencional, mas estruturalmente hostil em termos de lógica. Neste contexto, a Pintura de Paisagem propõe-se, de forma panorâmica no suporte que a enquadra, que a sustenta e a relaciona, a montante e a jusante, com o movimento interativo das bases gerais da criação. É, também, esta necessidade de entendimento que condiciona a ação do pintar de Amadeo de Souza-Cardoso, e é como ele o diz: “Pinto vários quadros simultaneamente, visto me ser completamente impossível trabalhar só num”.

3.2 DÓRDIO GOMES (1890-1976)

Simão César Dórdio Gomes, para além da genialidade que lhe assiste, passou a ser uma intemporal referência na Pintura de Paisagem portuguesa do século XX, em cuja obra ressalta o domínio da cor como verdadeira irrupção de um real imagético, desaglomerado, significativo e demasiado simbólico da pintura. A sua incursão cromática é, acima de tudo, um veículo transfigurador da natureza visionada em paisagem-pintura, como constatado em inúmeras paisagens com motivos da ruralidade alentejana. De tendência marcadamente modernista, Dórdio Gomes rapidamente esquece o naturalismo aprendido com o seu mestre Laurens e confere ênfase à ideia de participação, de envolvimento e assimilação da pintura de Cézanne (fase final), tanto nos aspetos cromáticos como formais. A Pintura de Paisagem ganha um conseguido sentido estrutural da composição, um

forte arrojo formalista e um ativo cromatismo de tons, fulgurosamente chocantes, denotando uma efetiva influência de Cézanne. Conscientemente vocacionado pelos valores de uma sólida investigação, realiza inúmeros trabalhos de Pintura de Paisagem com motivos ambientais alentejanos, região onde permaneceu seis anos, até à sua admissão, em 1934, como professor de pintura da Escola de Belas-Artes do Porto.

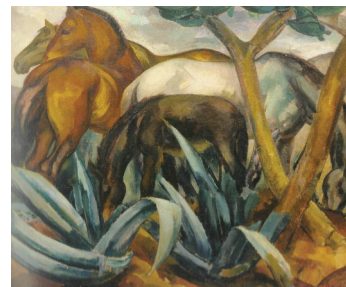
Docente de corpo inteiro, Dórdio Gomes interioriza e difunde o conceito de escola de arte, como lugar de intransmissível responsabilidade na prestação de um ato público direcionado para a contínua estimulação da criação e inovação artísticas, tendo, na base, a pintura como veículo universal de uma multiculturalidade. De espírito aberto, colocou livremente todo o seu saber e entusiasmo ao serviço da Escola, conferindo competências formativas a uma geração de artistas modernos que se vieram a distinguir nas décadas seguintes.

A atmosfera telúrica do Norte contamina a paleta de cores de Dórdio que consente, também, o Douro como tema de Pintura de Paisagem, tornando visível um produto que funde a impressão do todo com a expressão da parte, o figurativo com o abstrato, o sentido da espontaneidade com o sentido cuidado de uma composição compósita.

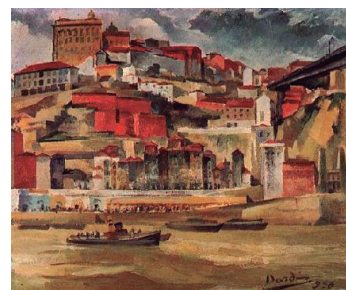
É seu entender que a ideia de síntese na Pintura de Paisagem não constitui apenas a difusa ideia de um todo, mas, sim, a nítida imagem de uma totalidade. É esta perspectiva do todo que marca, revolucionariamente, a obra pictórica de Dórdio Gomes, evidente no tempo dedicado à pintura a fresco, remoto sonho que ficou da sua viagem a Itália, executando encomendas para diversos interiores de edifícios do Porto: antigo Café Rialto, em 1944, Batistério da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em 1947, Livraria Tavares Martins, em 1948, Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, em 1952, Igreja dos Redentoristas, em 1953, ESBAP, em 1954, CMP, em 1957.

Persiste uma permanente ambiguidade na sua Pintura de Paisagem, entre um impressivo sentir e um sentir expressivo, elemento aglutinador do relacionamento entre figura e fundo, que pode suscitar uma obra inacabada, porventura mais por excesso do que por débito.

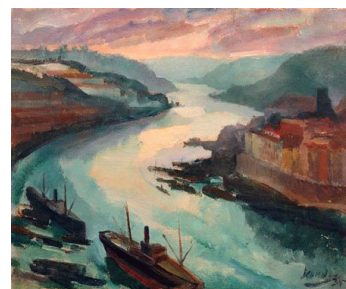
O carácter libertador da pintura de Dórdio Gomes conduz sempre à dúvida do inesperado, porquanto não subsiste nitidez ou evidência entre o pensar e o fazer, ou seja, entre o antes e o depois da ação, talvez porque essa relação não existe ou, simplesmente, coexiste.



Éguas de Manada, 1929.



Paisagem, 1932.

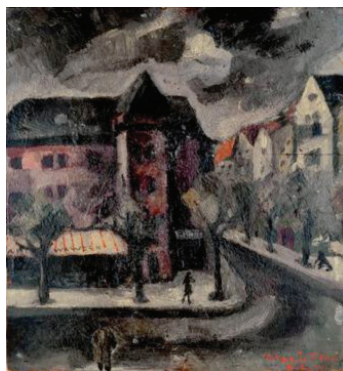


Paisagem do Douro, 1936.

Decisivamente, a Pintura de Paisagem de Dórdio Gomes apresenta o carácter aberto da representação que, por adições e subtrações sistemáticas, transforma o motivo em significações, assumindo-se, pelo gesto simbólico e metafórico, como ação inovadora de uma consciência cósmica. E porque "o desconhecido da vida e da morte" significa não o medo da permanência da ida e da volta, mas o da própria relação do sujeito com o que vem dele, relação do que não pode existir na luz. Este apercebido para o visionamento da imagem surge como relação das coisas reveladas pelo olhar do outro, que não faz ver o eu como vivo, mas antever como morto: é o ver através dum olhar que será sempre, dentro do eu, um outro.

A Pintura de Paisagem de Dórdio Gomes processa-se na incessante procura, na imagem do humano, uma libertação do eu e do outro, e, na impossibilidade de explicar o inexplicável, ele apenas dizia: "Eu pinto para satisfazer um impulso que vem de dentro e também porque não sei fazer mais nada".

3.3 MÁRIO ELOY (1900-1951)



S/ título, 1927

Mário Eloy é o pintor da teatralidade ficcional de um novo mundo, inocente quão ingénuo, puro ou quase imaculado, permanentemente gerido por uma poética mística. Personifica, na cor, a inquietação de um espírito interrogativo e questionador no modo de como se deve revelar a sua poética, se mais na invenção da ação artística do que no ato de pintar, como bem esclarece, neste seu depoimento:

Procuro a síntese da forma. Em cada pincelada busco uma intenção cerebral. Por isso, quando pinto, gostava de ter na cabeça pinceis em vez de cabelos. Era assim mais direta a execução da pintura como eu a quero, pois da cabeça às mãos quantas traições me desvirtuam uma execução obediente.¹

Este pensamento dualista e mistificador das ideias altera significativamente a capacidade de discernimento de Eloy e conduz a sua consciência no sentido duma libertação moral capaz de anular tabus correlativos, como sexo e violência, prazer e dor, doença e morte.

O seu estado de alma despudorada, normal característica detetada em pacientes de enfermidade neurológica, impulsiona Mário Eloy para o não censurado, potencia

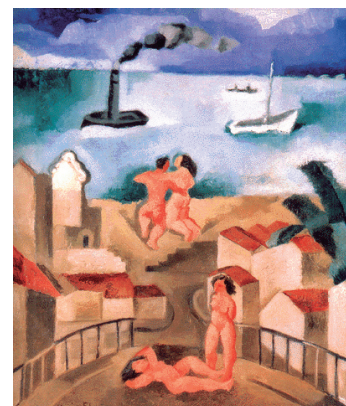
¹ Catálogo do I Salão dos Independentes, Navarro, A. (1951).

a sonoridade do inconsciente e uma alegórica incursão, tanto na pintura como no desenho, deste seu evolutivo distúrbio egocêntrico.

Assinalado negativamente por uma complexa e instável personalidade de condutas vivenciais que alternam entre a angústia e a ira, a solidão e o abandono, provocado por um consentido refúgio social, Mário Eloy consegue colocar em cena a sua anunciada capacidade pictórica com um discurso que "... nascia dum sonho, era filha duma ansiedade e assim se exprimia, ansiosa, ofegante, com gritos que se doíam..." (Navarro, A., 1951). A paisagem surge, assim, na sua pintura, como tema mais elegível e recorrente processo tradutor do alegórico usufruto tido nas curtas viagens realizadas, conforme indicado nos primeiros esboços de Olhão e de Sevilha.

Constantemente invadido por uma sorumbática nostalgia, Eloy procura o apaziguamento destas inquietudes nos seus locais mais referenciais, umas vezes Berlim, outras vezes, Lisboa.

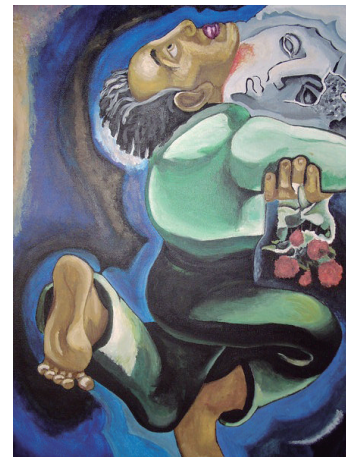
A tendenciosidade urbana regista o modo intimista como ele liga a sua experiência quotidiana, esquecida ou desejada, ao consciente do inconsciente, outrora vivido, dos sítios que permanentemente encontra e desencontra. Toda esta interiorizada mágoa é dispersivamente refletida na doentia ambiência dos espaços urbanos, ora representando as consequências de um bombardeamento (caso de Berlim), ora identificando ruas desnudas que servem um edificado, decrépito e inabitado, de lugares de alma jazente em corpo morto, decantadas nas telas pela Pintura de Paisagem. A mimese do fundo define o paradigma absortivo da figuração e anula o aparente contraste entre natura e humano. As personagens aparecem sem rosto, com ausência de identificação, mas, no todo, é pressentido um intencional sentido antropomórfico. Toda esta formal estruturação se baseia numa interiorizada dimensão cenográfica e impõe-se não só pelo modo compositivo, mas também pelo invulgar cromatismo, apoiado por uma orquestra instrumental de cores opacas que, em surdina, livremente se distendem, na Pintura de Paisagem, em pinceladas espatuladas, ásperas e espessas. Os locais da vivência quotidiana são representados na Pintura de Paisagem, pelo pintor Eloy, como automedicação necessária ao apaziguamento das múltiplas convulsões psicoemocionais que regularmente o atormentavam. Nos ambientes urbanos de Berlim ou Düsseldorf aparecem representações imagéticas de um casario incorporal, assomado por uma irreabilidade assombrada ou espetral, normalmente pontuadas por árvores fantasmagóricas, onde a presença humana surge mais sugerida pelos sinais de ocupação do que intencionalmente representada.



Lisboa, 1930-31.



Bailarico no Bairro, 1936.



A Fuga, 1939.

Das paisagens, berlinenses ou lisboetas, são conseguidas invenções utilizadas simultaneamente como narrativa e expressão de ocultos sentimentos, que Mário Eloy retem no registo de solitários caminhos, que bordejam um casario sem vida, ou unidades fabris insensíveis aos problemas sociais e ecológicos, à espera de renascimento.

É novamente pelo enriquecimento da paleta, que Eloy torna o observador visível às coisas da paisagem e dela vidente, sempre que a vidência nele desperta o inovador sentido visual do mundo cultural.

3.4 DOMINGUEZ ALVAREZ (1904-1942)



Autorretrato, 1927

Só, solitário ou ficar sozinho consigo mesmo, foi algo procurado, durante a sua curta existência, pelo pintor Dominguez Alvarez, “português-galego” que se remediou na pobreza, adotou a misantropia como forma de convivência, tornou-se um eremítico refugiado na sua “caverna artística” e usou as suas pinturas de paisagens para chegar ao conhecimento adulto do mundo que, à nascença, o dualizou.

Entendendo que a história da pintura é a história da relação entre a figura e o fundo, também o estudo da vida e da obra de Domingues Alvarez pode ser lido, estudado e compreendido, na sua Pintura de Paisagem, onde esta relação é demais evidente.

O conteúdo biográfico da sua “não biografia” que emerge da representação composta do seu memorial, mais ou menos nítido, constitui o resultado dos sucessivos registos pictóricos realizados, que ali estão como sepulcro de conflituosas circunstâncias vitais de uma afirmada personalidade.

A Pintura de Paisagem de Alvarez, mesmo quando escrita em português, não deixa que as concomitantes significações, sempre tão salientes nas aproximações existentes da sua vida e obra, reitere os lugares comuns da vizinha Galiza, ou mesmo os estereótipos negativos com que Portugal estigmatizava os imigrantes galegos. Esta dupla significação de imagens sobreponíveis pode ser entendida como reflexo da existência do não outro e dentro de “mim” Alvarez, como se uma voz fosse e, não, uma imagem. A visão do seu reduzido mundo (cidade do Porto e Galiza), conceptualmente transcrito na ação de Pintura de Paisagem, parece ser o resultado do abrir e cerrar as pálpebras, num halo de intermitência do seu apagamento.

Uma obra que se inicia como ressurgimento imagético dum paisagismo evocativo duma ruralidade visionada como impressão primitiva (invisível) da pupila do outro olhar de Alvarez, espelhando o retido no memorial das viagens por Espanha e pictoricamente registado em suportes de pequenas dimensões, normalmente 70x70 cm, de modo a facilitar o manuseamento, transporte e armazenamento, no exíguo atelier que ocupava na cidade do Porto. A esta "primeira fase", na Pintura de Paisagem de Dominguez Alvarez, que se inicia em 1928, o pintor Fernando Lanhãs, com certeza a pessoa que mais e melhor a estudou, do ponto de vista cromático, denominou "fase vermelha", sendo esta também considerada como período de chegada à consistência e maturidade na sua pintura.

Seguro nas convicções interiores e confiante pela outorga dos ensinamentos adquiridos na Escola de Belas-Artes do Porto, a partir desta data, Dominguez Alvarez apresenta-se, como pintor, ao reconhecimento, e a sua Pintura de Paisagem ganha solidez discursiva e atrevimento na ação. É a tentativa de aliar o fazer a um experimentalismo distanciando dos regidos formalismos exigidos pela academia e o pensar a uma transcendência do fim último da visão, ou seja,

*do ponto de incandescência do mundo, da sua transparência absoluta que não é outra senão a do movimento do que aparece, ponto em que desaba a dualidade, ela mesmo aparente, entre a aparição e a aparência.*¹

Os resultados do experimentado e investigado materializam-se a partir de 1929, uma sua segunda fase que se estende até 1936, constituído, sem dúvida, o tempo duma temática diversa, mais urbana que rural, impregnada dum "primordial sentir", de um mundo em estados poéticos e paranormais.

São as entranhas do mundo que subitamente surgem na troca de olhares (ver e ser visto), em Dominguez Alvarez, como se o conhecimento do mundo o fizesse desconhecer-se, abandonado na esfera do devir da morte pela vista. As pinturas de paisagens apresentam espaços de lúgubre realidade dramática, estranhamente povoados por figuras-fantasmas, representando, estaticamente, um teatro de sombras de gestualidade simbólica e metafórica. "Cemitérios" (1930) ou o "Enterro pobre" (1929) são exemplos que traduzem, entre outros exemplos, "o desconhecido da morte", onde a ausência da luz é transmitida pelo cinzentismo apagado da cor, dando a perceber que é o morto que fina e, não, a infinita vida, que permanece como mis-



Porta de Casa, s/d.



Rua do Sol, 1930.



Fábricas, s/d.

² Maia, Tomás. (2009) *Assombra*, Lisboa, Assirio & Alvim, p. 25.

tério, sem definição. Parece ser esta a tragédia que Dominguez Alvarez, sempre num formalismo simbólico e metafórico, anuncia na sua Pintura de Paisagem, como se já conhecesse aqueles versos de Fernando Pessoa: "O mistério ruiu sobre a minha alma / E soterra-a... Morro consciente³.

3.5 JOÃO HOGAN (1914-1983)



Autorretrato, 1959.

João Hogan nasceu em 1914, na cidade de Lisboa, filho de José Caetano, sobrinho do pintor Álvaro Hogan e neto de Ricardo Hogan. Iniciou a sua atividade profissional numa oficina de marcenaria, constituindo esta a sua primeira base de sustentação económica. Foi aluno, durante um ano, da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e, de seguida, frequentou o curso noturno de pintura na SNBA, tendo aí conhecido o artista/(pintor) de grande mérito, Mário Augusto, de quem foi discípulo, em 1937.

A aproximação do discípulo ao Mestre foi natural e imediata, impulsionada pelo enorme sentir de uma ilimitada admiração pelo seu talentoso modo de pensar e fazer Pintura de Paisagem, João Hogan rapidamente passou de devoto a amigo convicto. Permanentemente ligado ao pintor das Alhadas, João Hogan veio a integrar o Círculo Artístico Mário Augusto, conjuntamente com outros artistas, tais como Augusto Bértolo, Fortunato Anjos, José Augusto, Lagoa Henriques, grupo que se manteve ativo, durante bastante tempo, mesmo depois do prematuro falecimento do seu patrono.

Dado o seu ascendente sobre a madeira, Hogan começou por revelar-se um exímio escultor-xilógrafo e, de forma sequencial, tornou-se um pintor de invulgar carisma, principalmente na temática da Pintura de Paisagem. Pouco divulgado em Portugal, mas referenciado além fronteiras, foi o artista português que, na sua época, mais expôs em países estrangeiros. Participou em coletivas, desde 1941, e a sua primeira exposição individual aconteceu em 1951. Em 1957, foi distinguido com vários prémios e, como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1958, viajou para França, Bélgica e Holanda, tomando, porventura, em conta o dito de Almada Negreiros de que "as viagens fazem bem, pois põem-nos uma cabeça nova"...

Preservando ciosamente a sua epidérmica autenticidade, tão imutável como o seu carácter, Hogan procura olhar já o naturalismo influenciador de Silva Porto,

³ Pessoa, Fernando.(1966), *Poemas Dramáticos*, 1 vol. Lisboa, Ática, p. 76.

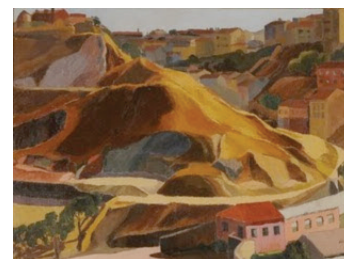
Malhoa e Colombo, através da sua visão estruturalmente simplificadora de Cézanne. Foi a viagem de 1958 que terá permitido observar, de perto, uma arte fantástica e surrealista, principalmente na Bélgica, agudizando o sentido do visionamento cultural da coisa-natureza e acentuando a convicção de que representar aquilo que julgamos ser a realidade não é Pintura de Paisagem, sendo esta então entendida como uma unidade estilística, temática estética, ontológica.

Será com base neste pressuposto que se apreende o sentido do pulsar da pintura de João Hogan, no seu modo de pensar reflexivo sobre o mundo visível, e, sobretudo, como é interiorizado, organizado e hierarquizado o surgido perante os nossos olhos. O paisagismo de Hogan assume um carácter pessoal, levando-o a calcorrear Monsanto, durante anos, todos os domingos, como uma necessidade de contactar fisicamente as coisas da natureza, mexer na terra, distinguir texturas (lisa ou áspera), ouvir a mensagem da matéria, como acontecera anteriormente com a madeira.

Foi a manipulação de novos materiais que o levou a um gradual afastamento das concepções de raiz naturalista, ou melhor lido, é através da descoberta do enorme potencial da gravura que a modernidade surge no dizer desta expressão.

É também na consonância entre a expressão vocacional dos materiais e a visão do pintor que se estabelece a relação do pensar e do fazer da Pintura de Paisagem, entre o discurso e a ação pictural, entre o assombro visionado e a obra.

O homem faz a obra e a obra faz o homem.



Alto dos Sete Moinhos, 1950.



Paisagem, 1964.

3.6 ANTÓNIO DACOSTA (1914-1990)

António Dacosta, “pintor europeu das ilhas”, nasceu em 1914, nos Açores, Angra do Heroísmo. Europeu, porque consciente do momento histórico que então se atravessava, nisso mantendo-se no círculo de Adolfo Casais Monteiro e de António Pedro, mas insular, na preservação das origens, nunca desativando os nós de amarração à terra-mãe, dualidade paranoica de uma verdade escrita a cores, lida, reconhecida, descrita e sublimada pelo seu conterrâneo Vitorino Nemésio, neste testemunho:

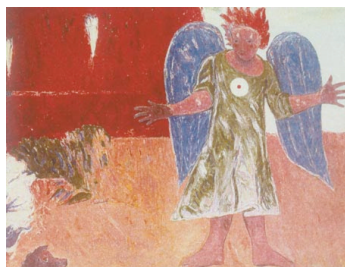
O feio, e até o horrível, foram das inspirações deste artista. Não tanto o feio e o horrível no modelo, mas os do processo associativo das formas, a coragem de conceção pelo feio e horrível.



Cena Surrealista, s/d.



Sonho de Fernando Pessoa, s/d.



Anjo Acrílico, 1984.

As formas têm tratamento de favor, na imaginação de Dacosta. São larvares tiradas afoitamente como larvas; ou então halos, objetos que ele faz conviver segundo as leis clássicas da sociabilidade dos valores em pintura: plasticidade, perspetiva.

O mundo figurado de Dacosta é implacável com quem se não queira submeter à espacialidade que ele oferece, às condições de uma iluminação bárbara ou sábia, à variedade de sinais, aos contrastes simbólicos. Só depois da sinceridade, as coisas da invenção pictural de Dacosta consentem alguma graça tecnicamente possível (e sempre com escândalo da boa-educação dos museus), como, por exemplo, a barbatana onde se esperava a asa; uma chave de ferro em puro cor-de-rosa; aquela rola que espregueira da mastoide, numa cabeça clássica, de uns verdes plúmbeos, de forte composição. A princípio, ainda me quis parecer (por um começo de rabugência da vizinhança dos 40 anos) que António Dacosta procurava, nos abecedários de alguns ismos mais ou menos passados em pintura, o seu pendão de guerra. Porque, enfim, entrar na liça é bonito, contanto que nos vejam...

Mas, como podia António Dacosta – que é o que se chama um pintor – pretender outra coisa que não fosse: “vi como um danado” (escreve Fernando Pessoa), e ver pelos olhos que trouxe das ilhas –, lá de todo o repouso e paz crepuscular, lá do silêncio açoriano que nos não ensina a ver com vagar e sem alarido o que é natural e dado para se ver?

Assim, se o pintor trabalha no monstruoso ou no anómalo, se vai pelo caminho menos lisonjeiro que plasticamente dar-se pode, vai para conceder à sua graça de artista a mão de ferro de que ela precisa para se instalar um dia sem parentescos fáceis, na forma e na cor.

A esta espécie de anjo-mau das exposições, desmancha-prazeres do *vernissage*, que é António Dacosta, deu Deus, desde logo, a segurança que faz um retratista sólido, ali ao cavalete, artista que só pede tempo de *atelier*, maturação técnica para selar as semelhanças com o invariável sinal do seu engenho. Que dirão a isto os assustados com algum mostrengo azul-celeste das composições de Dacosta?

E cor. Um sentido da cor pura, que já se pode dizer rigorosamente *obtida*, mas jogada aos dados no quarto – daquela cor que não depende do que já se sabe muito bem quando é para ser azul, verde açafraão. Isso faz um quadro e um pintor, como a palavra ardente e rápida num verso faz o verso e o poeta. Estilo, afinal, quer dizer *só matéria*.⁴

António Dacosta, no dizer de Vitorino Nemésio, caminhava, falava, escrevia e pintava, norteado pelas coordenadas açorianas, considerando estas coisas substan-

4 Nemésio, Vitorino. (1942). António Dacosta, Pintor Europeu das Ilhas, in Variante.

cialmente indistintas dando-lhes a mesma valia e importância. E porque crente, utilizava a pintura e a poesia como um poder angélico da criação espiritual (e, em último reduto, demoníaco), com que produzia as suas obras, numa evocação cultural da época moderna, onde a filosofia e a crítica ganham a ação profética da salvação que, na esfera sagrada, fora antes confiada às exegeses: poesia, técnica e arte.

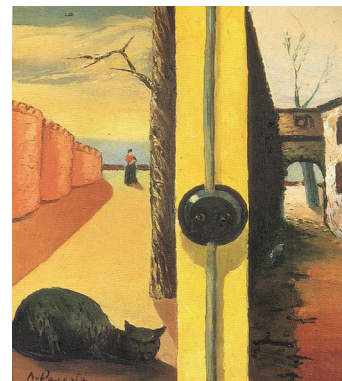
Como poeta, Dacosta expele o lamento sobre a criação, tornando-a profecia crítica e, como pintor, interioriza “o anjo que chora faz-se profeta”, contemporiza figuras oníricas numa mistura do que existe com o inexistente, do caos e do cosmos, como se a obra da salvação parecesse recolher, em si, como inesquecível, a totalidade do imemorable, transformando-se. António Dacosta percorre o Surrealismo e o Simbolismo, mas a alegoria ocupa o lugar representacional mais utilizado no anúncio das várias metamorfoses sugeridas pelo enigma dos múltiplos relacionamentos imagéticos.

São disto sinal as casas rústicas que surgem em vários dos melhores quadros de Dacosta, como evocação ou alegoria ao tempo perdido. Este reinvento da Pintura de Paisagem já não parte da clássica natureza, mas é com certeza, uma segunda natureza “vista dos anjos, talvez do cimo das árvores”.⁵ A constantemente olhada e, até, sentida natureza terrestre, após ou pós intervenção humana, que surpreende pela sua rica diversidade, não constitui mais que um ínfimo pormenor

na organização daquilo que excede em grandeza, em força, em energia e, para a maior parte de nós, em mistério”⁶.

O desconhecimento relacional entre mundo e terra que invade os visionados enquadramentos da natureza julgada dominada ou domesticada, conduz à construção de imagens memoriais, retidas no subconsciente e representadas pela Pintura de Paisagem como produto de complexas gerações intelectuais.

António Dacosta convoca o observador, não só para o itinerário memorial, mas sobretudo para a problemática do espaço, do tempo e da matéria, obrigando a não ver as “coisas como elas se apresentam”, mas a sentir a ausência do real. Encontrar na vida contemplativa o verdadeiro sentido da existência mortal é como, no próprio ato de pintar, meditar sobre a superfície afável, sobre o ingresso e regresso das águas, sobre o telúrico seio materno e suas significações revigorantes, símbolos luminosos, explícitas metáforas, que, como quiseram os poetas e os psicanalistas, ser a reinvenção da própria história do humano individual. A obra de Dacosta marcou, na Pintura



Melancolia, 1942.



Serenata Açoriana, 1940.

⁵ Rilke, R.M. (1996). *Vergers*, Trad. port. de Maria Gabriela Llansol. *Frutos e Apontamentos*. Lisboa, Relógio d'Água.

⁶ Cauquelin, Anne. L.A. (2008). *A Invenção da Paisagem*, Lisboa, Edições 70, p. 129.

de Paisagem, uma ação menos conducente à expressividade espiritual, mas sobretudo, a um modo de viver. Na pintura, pintou a sua poesia, o seu amor pelo mundo e pelas suas coisas, pelo feminino, “anjas” vigilantes ou primeiras protetoras da sua infância. Nas palavras, nas formas e nas cores encontrou sempre processo correlacionado com toda uma transformação de linguagens. A Pintura de Paisagem, ausente ou presente no discurso e no ato pictórico de António Dacosta, leva ao entendimento do espiritual canto interrogativo de Maragall: “Com que outros sentidos me fazeis ver este céu azul por cima das montanhas?”.

3.7 CRUZEIRO SEIXAS (1920-)



S/ Título.

Artur Cruzeiro Seixas nasceu em Lisboa, em 1920. Manteve uma intensa atividade artística e esteve, desde os seus inícios, ligado ao grupo dos surrealistas, do qual faziam parte, entre outros, António Lisboa, Mário Cesariny, Mário Henrique Leiria e Pedro Oom, vindo a ser, por certo, o artista que mais intensamente marcou os ainda mal estudados caminhos do Surrealismo em Portugal.

Depois desta episódica ligação, vagabundou em inúmeras viagens que, um primeiro estágio, o afastaram dos circuitos de consagração, tanto mercantil como institucional, proporcionaram um devoto silêncio contemplativo da obra que foi realizando com sentido testemunhal, utilizando preferencialmente o desenho como registo de significações. São, porventura, fragmentos ou disseminações de uma onírica obra a vir que, no seu todo veio a constituir um período importante do Surrealismo português. Conjugando o registo imediatamente visto dos lugares de passagem com o referencial visionado no memorial do inconsciente, Cruzeiro Seixas traduz, em obra artística de caracterizante fidelidade, pintura e desenho, um imaginário carente de sentimentos e desejos de pendor erótico e de sublime aura poética. A obra de Cruzeiro Seixas surge transversalmente marcada por uma contínua representatividade de misteriosas e fascinantes figuras em fundos cenográficos de relacionamento metafísico, recreativo de um ambiente saturado de simbologia com referências mitológicas. Utilizando acentuadamente a vertente do desenho e de fundos contrastantes entre a negra escuridão e a clara luz, Cruzeiro Seixas fez emergir do seu saber, sem referência real, o carácter ilustrativo como esquema representacional do seu sentir e pensar o desumanizado mundo do ver, na morte, a presente eternidade da vida, apro-

ximando-se, de forma poética, do vir ou porvir daliniano (a paranoica crítica) e do chiraquiano da primeira fase.

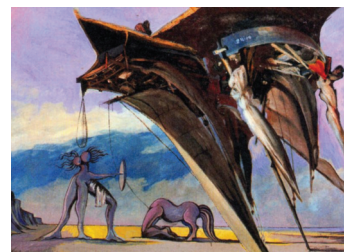
Esta ânsia de perceber estados de consciência é representacionalmente refletiva em toda a sua obra, concedendo ao contemplador a oportunidade de penetrar no condenso e delicioso mistério de uma vida, onde se harmonizam homens e deuses, prazer e sofrimento, corpo e alma, amor e erotismo, ou o encanto da tragédia de uma fugaz errância descrita numa poesia e pintura que se fez não se fazendo. É com este sentido efêmero de "obra a vir", que Cruzeiro Seixas se aproxima e capta, cada vez mais próximo, o acontecimento único, o momento indizível do seu pulsar essencial, a revelação espiritualmente mítica, onde se procura restituir a metamorfose perfeita. Toda esta invenção discursiva do pensar a ação histórica deixa perceber um outro aspeto de envolvimento na obra de Cruzeiro Seixas: a sua dimensão paisagista. Esta vertente é merecedora de uma atenta reflexão, embora ainda não tenha sido suficientemente feita pelos vários comentadores da sua obra.

Cruzeiro Seixas é, na essência, um dimensional inventor de paisagens reportadas a um estado de alma e ao imperativo do "devo ver," o todo em relação com as inúmeras camadas que o constituem, tal como acontece com a descoberta da montanha ou da costa do mar.⁷

A sua sensibilidade à beleza, ao social, à luminosidade e ao clima silencioso é algo vivido no imaginário deste artista, pela recolha visionária das coisas da natureza africana, amplamente representadas em desenho e pintura, como forma de as tornar visíveis. Para interagir com a invisível natureza na intenção de a tornar visível, em forma e conteúdo, utiliza a paisagem, não como inútil invenção dum processo, esses, sim, como algo essencial ao ser humano e que o levou a confessar: "...reafirmo a pintura e a poesia como únicas coisas realmente úteis"... Certo é que, no dizer de Cruzeiro Seixas, ..."dentro de cem anos as árvores falarão de literatura, as ervas falarão de política, os malmequeres falarão do dia a dia"..., e os corpos antropomórficos transitarão para outros zoomórficos, numa erotizada exaltação de um "devir-animal". Paisagem transfigurada, onde complexas criaturas fantásticas figuram num fundo onde persiste o desejo de uma verdadeira via, como a queria Riband. Cruzeiro Seixas dá-se a ver ou desnuda-se do mesmo jeito que a percepção da paisagem é uma "evidência", uma injunção implícita que é dada aos sentidos como um usufruto, um repouso: "Aqui estou como as coisas da natureza, visionadas em Pintura de Paisagem, que te aguardam e te amam".



S/ Titulo, 1972.



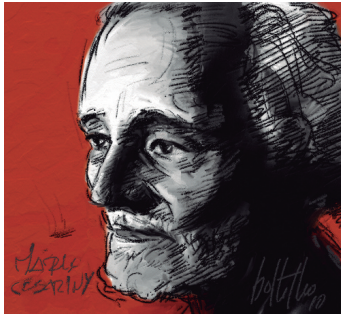
Navegantes Especiais, 1975.



S/ Titulo.

⁷ Ver, a este propósito, Kalaora, B. e Savoye, A. (1988) *La Forêt Pacifiée L'Harmattan*, Corbin, Alain, (1986) *Le Territoire, du Vide*, Aubier e Hegel, (1988), *Journal d'un Voyage dans les Alpes Bernoises*, Lecôme Millon, 1988.

3.8 MÁRIO CESARINY (1923-2006)



Autorretrato, s/d.



S/ título, 1960.

Mário Cesariny, poeta, surrealista e tudo, engloba no tudo a oculta irreabilidade onírica do que nunca quis ser.

A este poeta e artista-pintor de grandeza maior, o destino reservou o trilho da aventura solitária, numa época de desnorreio nos rumos da pintura portuguesa, perdendo-se, assim, grande parte da mais-valia que a sua obra podia ter sido na anunciação de um novo devir estético. O seu caminho, do fazer caminhando, cedo foi assolado por ecos de infortúnio crítico relativo ao seu contributo pictórico e estético, fixando-o, de forma distintamente clara, como poeta, que já o era então e de grande estatura. Deste modo foi considerado por José-Augusto França, no seu precioso livro *A Arte em Portugal no Século XX*.

Contrariamente a esta apatia nacional no reconhecimento, Mário Cesariny era alvo de profusas e elogiosas referências internacionais, como pintor, em importantes textos de autores acreditados –de Roditi a Vancrivel– “passando por alusões em obras de referência ou a reproduções e capas baseadas em pinturas suas aparecidas em publicações espanholas, francesas, inglesas, holandesas, americanas, canadianas, etc”⁸. Como exemplo cita-se o *Dictionnaire de l'Art Moderne et Contemporain*,⁹ que, no seu escasso número de referências a autores portugueses, evoca preferencialmente o pintor Mário Cesariny. Pintor-poeta, ou vice-versa sente-se, na sua obra, a contínua osmose da poética e da pintura, nunca acontecendo o suficientemente perceptível do antes e depois, do afirmativo e do contraditório. A poesia pinta-se, a pintura acontece e o desígnio da obra dá-se à compreensão, em toda a sua extensão, extensão esta que necessita de ser contextualizada, no sentido histórico, estético e até ético, para entender as transgressivas e irreverentes atitudes no ato do pensar e do fazer a pintura.

Tal como na poesia, Cesariny exerceu a pintura como significativo meio de diálogo com os seus inventados ou supostos sonhos, como encontro ou procura do real eu, como antevisão do seu melhor, do muito melhor do que tu, ou Ser como seu dito: “Sê Alma do corpo nu – Que do espelho se vê”. É este refletido da imagem que confere a Mário Cesariny a essência da identidade e integridade do corpo ressurto, elevado a uma vida bem-aventurada verdadeiramente percecionada pelo último e grande momento artístico do século XX, o Surrealismo. Este abarca, genuinamente e sem precedentes, uma conceção filosófica, uma estética, uma doutrina

⁸ Pinto de Almeida, Bernardo. (2006). *Mário Cesariny*, Lisboa, Editorial Caminho e Edimpresa, p. 9.

⁹ Paris, (1997). Edição Fernand Hazan.

de comportamentos, de moral e vivências, regulamentada por uma exigente ideologia.¹⁰ É precisamente sob este manto surrealista, inserido no epocal contexto histórico, estético e mesmo ético, conforme já referido, que deve ser compreendido todo um inconformismo afirmado contra as normas pré-estabelecidas, bem como o sentido irreverente e transgressivo que viria a constituir marca assintótica da obra pictórica de Mário Cesariny. Embora devoto de Anré Breton, fundador e teórico por excelência do Surrealismo, expresso e revisto nos seus memoriais *Manifestos*, Cesariny soube perceber e distinguir o que neles era a doutrina radical de transfiguração do humano terreno (terra) e a premente revolução na consciência individual na figuração do humano espiritual.

Foi acima da crença, um surrealista consequente na letra e no espírito, imprimindo à sua pintura uma agressiva virtude de infração de regras, libertando as cores das formas, ao dar preferencial importância ao relacionamento da coisa, do que a coisa relacionada, para tal desfigurando o peso dos materiais e dos nobres suportes.

Cesariny intencionalmente volveu paisagem, visionando-a sem a pintar como coisa matéria, captando somente o espírito que serenamente advém da relação das partes, na pós-compreensão do todo. A ingénua expressividade contida na sua pintura, própria das crianças, exclui a mentira e os truques, quanto ao processo discursivo da sua obra, o que revela uma perfeita ligação ao natural visionamento paisagístico.

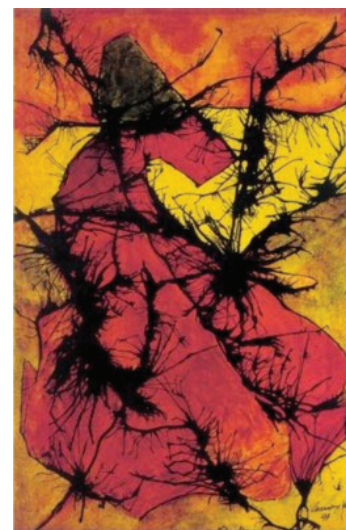
No processo de crescimento, a criança aciona a experimentação como meio de conhecer, para, depois, compreender e inventar. Processo este revelado, porque nada esconde, na pintura interventiva, por vezes legendada ou poemas, com títulos enigmáticos ou irónicos, num cromatismo vivo apelativo à revelação epifania de uma natureza dilacerada pelo suporte e matérias a que se recorre para ser mais que pintura.

A presencial paisagem, na pintura de Mário Cesariny, surge como uma inexistência sentida e reconhecida pelo vidente que a descreve como paisagem humilde e pobre nas elementares e simplificadas ideias, desejos, medos, e experimentação direta das sensações espirituais da natureza desumanizada.

Será este, na essência, o princípio poético, ou melhor entendido, surrealista da observação dos pressentidos acasos, da novidade, do inesperado, do surpreendido e do horizonte da razão que tem dificuldade em aceitar a coisa que não é mais do que o que é: a pintura do espírito, imaculado e só. Este é o modo controverso de sentir o oculto, o invisível ou o não definido de Mário Cesariny, que ele bem demonstra no seu poema "Exercício espiritual".



Este é o Testamento, s/d.



Sopros, 1947.

¹⁰ Sobre a transformação do surrealismo do espaço de uma poética no de uma ideologia leia-se o excelente ensaio de Donald Kuspitt. 1993 "Dispensable Friends, Indispensable Ideologies – Andre Breton's Surrealismo", in *Signs of Psyche in Modern and Post-Modern Art*, New York, Cambridge University Press.

*É preciso dizer rosa em vez de dizer ideia
é preciso dizer azul em vez de dizer pantera
é preciso dizer febre em vez de dizer inocência
é preciso dizer o mundo em vez de dizer um homem*

*É preciso dizer candelabro em vez de dizer arcano
é preciso dizer Para sempre em vez de dizer Agora
é preciso dizer O Dia em vez de dizer Um Ano
é preciso dizer Maria em vez de dizer aurora*

3.9 FERNANDO LEMOS (1926-)



Autorretrato, 1949-52.

Como barco que navega à bolina, aproveitando os mais favoráveis sopros dos ventos surrealistas vindos de vários ambientes culturais, mesmo mais próximos (por exemplo, o espanhol), o Surrealismo português afirmou-se, adquiriu consistente estrutura e o desenvolvimento de um genuíno movimento de “vanguarda”, com os mesmos sinais polémicos e contradições que, para a “vanguarda”, foram referidos por autores como Guillermo de Torre, Barthes, Sanguinetti ou Enzensberger, entre outros.¹¹

Consideram estes que, como referência histórica, de um lado posicionou-se o surrealismo francês e, de outro, o primeiro vanguardismo português, ou seja “Primeiro Modernismo”, marcado e divulgado, a partir de 1915, pela revista *Orpheu*. O surto do movimento modernista scandalizou e vanguardou, em diálogo ou oposição com as ideias, atitudes, modos de atuação e obras que permaneciam na epiderme do tradicionalista.

É com estes curtos sentidos caminhos que o Surrealismo português se foi fazendo, em agrupados nomes ou em esporádicas manifestações isoladas, como aconteceu com o nome de Fernando Lemos, personagem ímpar que utilizou diversificados meios de expressão artística, do desenho à pintura, da fotografia às artes gráficas. Inicialmente ligado ao Grupo Surrealista de Lisboa, com Vespeira, Azevedo, Cesariny, vindo depois Alexandre O’Neill, José-Augusto França e outros, cedo se isolou e abalou, seguidamente, para o Brasil, num longo exílio, procurando alternativas ao oferecido, nesses anos, pelo seu país.

¹¹ G. de Torre, (1971) *História de las Literaturas de Vanguardia*. Madrid, Ediciones Guadarrama. 3 vols; Barthes, R. *Ensayos Críticos*, Barcelona, Editorial.

Amante consciente dos ideais do Surrealismo, que ainda hoje continuam a surgir na compreensão contemporânea como uma apaixonante aventura de criatividade e liberdade, Fernando Lemos socorre-se de uma inovadora forma de expressão a fotografia, para dar forma, conteúdo e força ao sentido da imagem como autoridade discursiva. Refira-se, assim, a importância dada ao espaço próprio, ou melhor, à cena e cenário pronto a tomar conta de um ato cultural, histórico, geográfico, político, religioso ou, simplesmente, humano.

Certo é que, acometido de diversas competências, foi com certeza na fotografia que melhor manifestou o seu sentido de inteligente inventivo, ombreando, no plano artístico, com os mais destacados nomes europeus, reagindo positivamente e em paralelo a um regime ditatorial vigente, de censura implacável. Tomando a definição de Surrealismo como uma experiência convulsiva de interiorizada moral ante a/en realidade de conhecimento e liberdade, poder-se-á afirmar, a seu respeito, que “ao intelectualismo das “ocultações” de [Fernando] Azevedo e ao erotismo de “preciosidade mineral”, de Vespeira, Lemos contrapunha a força triunfante da forma destrutiva que superava a nota de violência. Acontecia assim que Lemos, por interpostos registos, se entregava à vertigem do esfacelamento e o que fazia marcava a verdade essencial desse trabalho”¹².

Atrevidamente, poderá ser dito que, em sinopse de conteúdo, a impressão fotográfica usada por Fernando Lemos constitui uma translúcida naturalização da paisagem, reforçada pela “objetividade” analógica: “Deixa que a natureza plasme o que a natureza fez”, evocando o *slogan* publicitário, resumida ilusão, vista pelo fotógrafo contemporâneo, Joan Fontcuberta. Socorrendo-se de representações das coisas do corpo humano, oculto ou nu, da árvore de hoje há passarinhos, da armadilha tempestiva, do acaso empilhado e do modesto, quão importante, sargaço de Moledo, Fernando Lemos pinta fotograficamente, numa impressão gestualmente simbólica e metafórica, uma inovadora paisagem, com ação de sentido visual do mundo cultural. A paisagem, inventada como é entendida, será então, um truque fotográfico, até porque, no dizer do céptico fotógrafo, “Toda a fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira”¹³.

Embora o predomínio ofuscante da poesia fosse uma evidência sobre outros temas literários e uma realidade influenciadora de todas as expressões artísticas, principalmente a pintura, acrescentando-lhe “pintura-plástica”, no normal significado dos surrealistas portugueses, incursão noutras artes motivou, também, especial interesse



Coincidências, 1949-52.



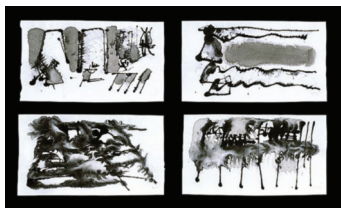
Fundo de Quinta, 1949-52.



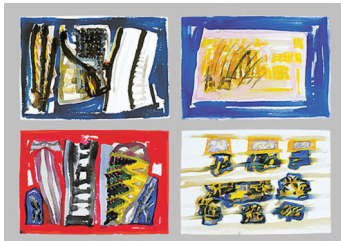
Flor de Rectícula, 1949-52.

¹² Acciaiuoli de Brito, Margarida, (2005). *Fernando Lemos*, Lisboa, Caminho Edições, p. 11.

¹³ Fontanberla, Joan, (1997). *El Beso de Judas, Fotografia/verdade*: Barcelona, Editorial Gustavo Gil, p. 15.



S/ Título.



S/ Título.

para os surrealistas, como o cinema ou a fotografia, esta última, como já referido, com notáveis intervenções de Fernando Lemos, sobretudo entendidas como Pintura de Paisagem, enquadrada e desenhada pela objetiva da máquina fotográfica.

A perspectiva do olhar pela lente confere ao espírito, à mente, a decisão da dimensão do caixilho-paisagem, bem como o visionamento da relação cultural entre as coisas pousadas na natureza. Deste modo, a aparente calma natural da paisagem sem presença, sendo ela própria toda a presença, constitui, não só por si, uma vista da natureza individualista fora do âmbito da visão cultural.

É esta perspectiva ou visão poética que faz da paisagem uma singular apresentação dum espaço físico ou temporal, de imagens relacionadas pela via da ironia, contrapondo o cético ao fanático. São estas as imagens de Fernando Lemos, representativas da dimensão que toda a fotografia surrealista sempre procurou, a do Homem-Poeta e da Poesia como Amor-Explosivo, uma busca na transfiguração da natureza, não simplesmente olhada, mas visionada como meio necessário ao acolhimento dos humanos sonhos e desejos e, quiçá, atingir o existencial das voluntariamente ocultas necessidades.

4. O PROCESSO DO PENSAR E DO FAZER PINTURA DE PAISAGEM

Após a necessária introdução historiográfica sobre o surgimento e percurso da Pintura de Paisagem em Portugal, no século XX, importa seguidamente, refletir sobre o investigado quanto à imaterialidade da natureza, mesmo correndo-se o risco de ir ao encontro do seu infinito, de perder o chão ou de cair no abismo.

Pode-se começar por afirmar que a misteriosa natureza envolve permanentemente o humano com um diáfano manto dualista – desejo e medo. É um ansioso desejo de decodificar o visível, de viajar pelo invisível das sombras bordadas com signos não identificáveis, de sentir o avesso da sombra, ou o avesso do avesso, que impele o humano na transformação do ambíguo e do desconhecido numa pura experiência estética e não lógica (no sentido de *logos*). O medo sentido acontece, porque a mesma natureza abre-se e desdobra-se, em múltiplas facetas imagéticas de coisas estranhas e fantasmáticas, induzindo objetos e símbolos do quotidiano, que ora vagueiam num suspenso tempo, ora adquirem movimento de queda incontável e desordenada. É para esta dual natureza que tudo se dirige, e é nela que, sentidamente, se encontra a beleza e o terrível, a saúde e a doença a festa e o luto, o céu e o inferno, que vulnerabiliza a condição humana ao desnudar a sua enorme pequenez perante o imenso instantâneo poder que a envolve. Esta fragilidade humana, é bem traduzida no *Livro de Horas de Afonso I d'Este*, do século XVI, onde uma iluminura recorda ao leitor a vacuidade da vida: "uma caveira que se olha ao espelho reforça no leitor o quão desprezível é o orgulho e a vaidade. Tudo passa. A glória do mundo é vã. Somos pó"¹.

A natureza, como instrumento espiritual, coloca o humano, através dos medos, numa relação íntima com a morte (ou seja, a vida).

Tomar conta do corpo virtual da natureza significa o momento de percecionar a relação estabelecida entre as diferenciadas coisas que a compõem, como seja a pedra do caminho ou o outeiro no campo. "Ao que uma coisa é como é, chamamos a sua essência"². Certo é que coisas da natureza estão lá, na origem e na essência, mas carecendo de significado verdadeiro. O verdadeiro designio da coisa é o que ela não mostra de si mesma, ou seja, aquilo que não aparece, mas necessário para o seu conhecimento. É por uma análise das suas características peculiares e principalmente pelas relações que as coisas estabelecem entre si que as percecionamos, as visionamos e as damos a ver.

As meras coisas da natureza são, assim, a matéria de uso insonoro da sobrenatural "natura", que se *con anima* pelos relacionamentos que entre si estabelecem, através

*O que mais há na terra,
é paisagem.* José Saramago

¹ AA.VV. *Tarefas Infinitas* (Catálogo). Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian / Galeria de Exposições Temporárias, 2012, p. 203

² Heidegger, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 2010, p. 11.

deste mediador mais ou menos perfeito, a relação, que somos levados a conhecer tudo o que nos envolve – as coisas da natureza culturalmente visionadas deixam o sentido perceber da natureza das coisas.

Água e fonte constituem coisas da natureza, mas o percebido e o sentido é a coisa que as relaciona – água da fonte.

Prática de atelier

4.1 A IMAGEM DA NATUREZA E A NATUREZA DA IMAGEM

A paisagem mais não é do que a apresentação culturalmente instituída desta natureza que me envolve. Anne Cauquelin

À natureza falta uma expressão, e para que a realidade se torne obra de arte é absolutamente necessário que a inteligência determine o que está indefinido. Gustave Planché

A natureza espreita-se por uma abissal “fenda” que permanentemente se abre diante de nós. Falha estreita, enigmática e eroticamente sedutora que a ela nos atrai, convida a entrar sem prévio aviso dos inúmeros perigos a enfrentar. Embora temerosos, não resistimos à forte tentação do abismo e atravessamos a “fenda mistério”, só para satisfazer o tormentoso desejo de intuir um outro lado, por ventura encontrar, entre a luz e a obscuridade, a indicação da passagem ao espaço desconhecido e vislumbrar os segredos que do outro lado se escondem. Nesse sentido, uma “abertura” surge, feliz ou sangrenta, deslumbra-nos e conduz-nos ao encontro da noite – mas noite que não acontece fora, no exterior, mas que somos nós próprios. E, no entanto, é do mais fora, do mais desconhecido que nos queremos apropriar pelo conhecimento. Mas o fora que essa noite é, constitui o seu interior indesvendável, o seu mais íntimo refúgio, tal como acontece com o ser humano: temos um outro dentro de nós. A natureza torna-se, assim, numa lente onde, cada um dela faz parte e se pode olhar, sendo que de outro modo não nos era possível encontrar-reconhecer a “floresta de símbolos” que ela, em si mesma, encerra.

Toda a natureza que nos envolve por fora, questiona-nos por dentro, como um espírito crítico que, ciciando, pergunta: como fazer a apropriação das imagens – Somente com os olhos ou com o olhar? Ver significa saber? O normal olhar é suficiente no reconhecimento das imagens, ou é necessário completá-lo com palavras, procedimentos do conhecimento e com categorias de pensamento?

A natureza não é só uma janela aberta, um buraco negro ou luminoso, que se deixa olhar para dentro para o inacessível, mas é também abertura para fora, pronta a ser visionada e emoldurada. A janela, fechada ou aberta, continua a ser o espaço de fronteira entre a presente natureza e o olhar do seu atento leitor, mas que se transforma

em moldura, ou página de livro, quando essa mesma natureza é culturalmente visionada. Fecha-se uma janela e abre-se uma moldura, mas, tal como percebeu Baudelaire, por uma janela fechada vemos sempre mais, imaginamos, percebemos e visionamos melhor os significados imagéticos do que vemos à luz do sol ou por uma janela aberta: “Nesse buraco negro ou luminoso vive a vida, sonha a vida, sofre a vida”³. A natureza, embora composta pela matéria das coisas que necessariamente se relacionam entre si, permite ou exige uma desmaterialização para se fazer presença e dar-se a conhecer como instrumento espiritual. Numa ordem compósita, a natureza assim surge diante de nós, através de uma “série de quadros, imagens artificiais, colocadas diante da confusão das coisas, (...)”⁴. A diversa matéria, tão inanimada como mutável, apresenta-se organizada por uma lei implícita, oriunda da vontade divina, que nos leva a pensar quanto à verdade da realidade observada. Quando as tentamos possuir pela materialidade ou conceptualidade, da palavra ou pintura, apenas produzimos uma explosão ambígua de formatados esquemas mentais, de reservas memoriais, de evidências longínquas e de projeções interiores de signos, de significantes e significados, como necessidade premente de ver por trás da imagem.

A intenção de descobrir o enigma entre o verso e o reverso da imagem, ou seja, entre nudez e veste, conduz o nosso pensamento para o sentido teológico ou da relação entre natureza e graça:

*Como a veste pressupõe o corpo que deve cobrir, escreve Peterson, assim a graça, pressupõe a natureza, que deve consumir-se com a glória. É por isso que a graça sobrenatural é concedida ao homem no Paraíso como uma veste. O homem foi criado desprovido de vestes – o que significa que tinha uma natureza própria, diferente da divina –, mas foi criado nessa ausência de vestes para que o revestisse o traje sobrenatural da glória.*⁵

A natureza paradisiaca da qual a natureza humana fazia parte, ao perderem o “estado de graça” e a glória dos bem-aventurados, encobriram, sem nunca o conseguir, o reverso das suas imagens. A imagem da natureza contrapõe-se à natureza da imagem. A “transformação metafísica” que se segue à situação pecaminosa da natureza, pela perda da veste da graça que cobria toda a “corporeidade nua” dos protoplastos, leva a natureza humana para um outro destino – o da raça humana. Tal como diz o provérbio alemão “a veste faz a raça” (*Kleider Machen Lente*).

³ *Tarefas Infinitas*, Museu Calouste Gulbenkian, Galeria de Exposições Temporárias, Lisboa 2012, p. 101.

⁴ Cauquelin, Anne. *A Invenção da Paisagem*, Lisboa, Edições 70, 2008, p. 20.

⁵ Agamben, Giorgio. *Nudez*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2010, p. 76.

A paz da divina natureza dá lugar ao conflito causal entre os seus diversificados elementos ou coisas e a natureza humana. Possuído pelo medo e o desejo, a natureza humana, ao longo da história, somou diversos processos de domínio da tão sedutora como perigosa natureza, realizando obras que apoiam outras obras, de modo a conseguir um conjunto coerente e uno na diversidade, que correspondesse à evidência de uma natureza/espetáculo. Já não era a normal contemplação de uma exterioridade ou de uma realidade que se julga ver, mas era o princípio de uma recriação intelectual que admira a natureza, através de outras formas de ver ou visionar. Como afirma Anne Cauquelin,

*A noção de paisagem e a sua realidade, observada são verdadeiramente uma invenção, um objeto cultural registado, com a sua função própria que é a de assegurar permanentemente as coordenadas da percepção do tempo e do espaço*⁶.

A representação artística da paisagem, no caso a Pintura de Paisagem, só acontece pelo simulacro bidimensional do olhar do artista, que empresta ao exterior o seu próprio interior (corpo e alma), usando, para tal, só a sua vontade na definição do enquadramento e espaço virtual da sua ação/obra. A Pintura de Paisagem adquire hoje e agora um novo conceito que se ensaia no espaço do atelier. Deixa de traduzir uma relação estreita e privilegiada com o mundo, isenta de questionamento, fora de qualquer crítica, sem sacrilégio, para ser uma ação criadora de imagens, figuras, coisas e fundos, onde o visível e o invisível se interpenetram, se misturam, nada comunicando, mas provocando o observador.

4.2 A POESIA

*O mundo é o livro onde
o Juízo eterno escreve os seus
conceitos.* Stéphane Mallarmé

A natureza abre-se como um livro de infinitas folhas, tendo como charneira o horizonte da linha deambulante e inquieta, que tanto se afasta como se aproxima do observador, mostrando-lhe, de um lado, o medo do visível e, do outro, o irresistível desejo de percecionar o invisível.

Esta linha de tempo e imagem que, de forma persistente, atravessa ou percorre o memorial dos tempos vivos, será que funciona dentro de nós como um fio condutor do sentido, da unidade e do percurso da vida a seguir, ou será porventura o caminho

⁶ Cauquelin, Anne. *L'Invention du Paysage*, Paris, PUF, 2000, 1989, p. 5.

que permite a salvação como acontecido a Ariadne? Toda a vida vivida só tem sentido e percurso neste horizonte, nesta linha infinita de estranha materialidade, que vem de longe e para longe vai, que divide e une como uma enigmática fronteira entre o que somos e o que éramos no futuro. Linha da verdade ou da sua demanda, tão próxima e tão longínqua de nós, como a verdade assim o é. A obra de arte é, ou devia ser, o melhor meio e fim para encetar esta demanda, focalizando a sua ação investigativa, única e exclusivamente, nos temas, nas narrativas e nas significações presentes, de forma escrita ou desenhada, nos inquietos “livros” da natureza.

Eles tudo dizem e tudo sabem. Saibamos nós, como artistas, ser os tradutores de tão sábios ensinamentos. Toda a obra de arte, como a pintura, a escultura, a arquitetura, a música ou a poesia, acontece como um vinco, virgem e espiritual, gravado na própria natureza. Este vinco ou dobra colocado pelo pintor na sua obra, durante ou após a ação do processo de realização, assinala os pontos de marcação da linha mistério que decifra o labirinto onde se esconde a verdade. Conceber, assim, um processo de pensar e fazer Pintura de Paisagem e sua prática de atelier, coloca uma pertinente interrogação: qual o relacionamento entre verdade e realidade? E como dizia Martin Heidegger: “O pôr-em-obra-da-verdade faz irromper o abismo intranquilizante e subverte o familiar e o que se tem como tal”⁷.

Tentar copiar a natureza, tal qual ela existe, seja qual for o processo usado, não constitui mais do que uma revisitação das coisas passadas. Coisas e informações retidas, de forma já inanimada, na memória de todos nós, à espera de serem ativadas de acordo com solicitações específicas variáveis no espaço e no tempo.

A verdade demandada não está nos registos do passado ou nas coisas da natureza. Está no futuro visionado culturalmente por dentro. Futuro esse que é o seu ente-criador, metamorfoseado na Arte e na Poesia. Pensar Pintura de Paisagem acontece sempre e só no aberto do dizer e do nomear a poesia como sua essência. “A essência da arte é a Poesia mas a essência da Poesia é a instauração da verdade”⁸.

A Pintura de Paisagem deixou de ser uma representação do passado, uma metanarrativa de fatos acontecidos, um mensageiro sem mensagem, para ser só origem e obra de uma qualquer natureza interiormente inventada pelo pintor. Como em toda a criação artística, o artista é a origem da obra, e a obra é a origem do artista. Um e outro são a mesma identidade, um único tronco, não se sustentando nenhum dos dois, individualmente.

Tendo em conta os corolários descritos, o processo proposto para a Pintura de Paisagem deve reconduzir-se à poesia como essência da pintura, e o discurso adotado

⁷ Heidegger, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 2010, p. 60

⁸ *Ibidem*.

deve assentar numa linguagem poética de sentido essencial. Projetar a poesia na Pintura de Paisagem é deixar de ver uma árvore como apenas uma árvore, de sentir um rio como se fosse só água, de admirar o monte simplesmente como um aglomerado de rochas de formas irregulares.

A poesia conduz a visão à parte cultural, seleciona o pretendido e cria paisagem, deixando que o olhar não tome conta somente de uma sucessão de empilhados objetos. Todos os objetos são consumidores de formas cheias de poéticos conteúdos fabricados a partir dos seus próprios atributos ou do seu signo, quantas vezes descritos numa fábula, num conto, numa lenda ou numa doxa. A poesia, aqui pensada no seu projetante dizer, é entendida como “a fábula do mundo e da Terra, a fábula do espaço de jogo do seu combate e, assim, do lugar de toda a proximidade e afastamento dos deuses. A Poesia é a fábula da desocultação do ente”⁹.

A Pintura de Paisagem, a realizar, deve ser entendida como uma linguagem poética, com formas e cores capazes de sensibilizar o observador para ações do pensamento, e não simplesmente como um conjunto de coisas, num arranjo compósito, mais ou menos conseguido. As coisas, não são mais do que aquilo que são e, como dizia Fernando Pessoa, “(...) ser um cousa é não significar nada. Ser uma cousa é não ser susceptível de interpretação”.

4.3 METÁFORA

Toda a paisagem não está em parte nenhuma. Bernardo Soares

Sendo a Pintura de Paisagem, como toda a arte, um sistema de signos de outros signos, a verdade nela revelada tem, implicitamente, a haver com a noção de imagem poética e a sua ligação com a metonímia e a metáfora, constituindo, estas, uma linguagem de ação determinante na relação entre observador e observado.

Esta questão assume particular relevância no discurso apresentado, onde se pretende investigar um processo de renovação da linguagem conceptual, na Pintura de Paisagem.

A busca permanente da imagem poética, na Pintura de Paisagem, torna-se uma constante e necessária reflexão ao aprofundamento sobre o tipo de formas representadas. O processo metafórico na Pintura de Paisagem, mesmo encarado ao invés, como ação corretiva entre uma imagem aparentemente real e uma ideia dissimulada ou abstrata, continua a ser o tradicional género de alegorias que confere conotações significativas à imagem visualizada. Será esta uma das razões para a continuação da

⁹ *ibidem*, p. 59.

metáfora, no processo de Pintura de Paisagem, embora necessitando, muitas das vezes e como complemento, a inscrição do título da obra. Conforme dito, a natureza surge perante nós como um passado mundo, pleno de coisas inanimadas, que se aglomeram, ou amontoam sem nenhuma relação percebida de forma apriorística. Torna-se, então, necessário visionar as coisas no seu regresso ao futuro, traduzi-las em imagens capazes de desorientar o espírito, convocar a mente à reflexão cognitiva, surpreender e desfazer relações lógicas, contrariar a metáfora no sentido mais convencional de modo a provocar a “centelha” poética. Paul Nougé em *Les Images Dépendentes* (1933), evoca Magritte, ao refletir sobre esse *tropo*:

A metáfora não resultaria de uma dificuldade em nomear o objeto, como pensam alguns, nem de um deslizamento análogo do pensamento. É ao pé da letra que convém tomá-la, como um desejo do espírito de que aquilo que ele exprime exista em toda a realidade, e, mais longe, como a crença no instante em que ele o exprime, nessa realidade. Assim as mão de marfim, os olhos de azeviche e os lábios de coral.

O aspeto simbólico e o sentido metafórico praticado na Pintura de Paisagem deve poder ser entendido, como refere Nougé, como uma relação biunívoca entre o exprimido e a realidade que se julga existir nesse instante.

Um modo de mostrar a Calma que precede o Drama iminente, uma forma de anunciar a Paz que justifica a Guerra, um meio de dizer que o Cosmos só é possível com a existência do Caos.

Através da metáfora, da parábola e do gesto simbólico, usando o gesto do corpo ou a alma, como ação, é possível estabelecer relações afins entre os objetos e imagens que se manifestam na Pintura de Paisagem, abrindo caminho a um discurso misto e místico entre palavras e formas ocultas.

As palavras, como a língua do silêncio, e as formas, como a Verdade da Arte, podem ser entendidas como únicos valores que demonstram um módulo de pensamento de regresso ao futuro. E, então, coloca-se agora, a questão de investigar se a linguagem da arte passa pelo ser humano ou, antes, pela cor, pela forma, pela luz, ou se passa pelo ar, pela “paisagem vazia do mundo”¹⁰.

É aqui que surge a nostalgia e a melancolia de um tempo perdido, onde a Pintura de Paisagem consente, ao pintor, um trabalho de recusa e de ocultação numa mui nobre

¹⁰ Chafes, Rui. A Paisagem Vazia. in *On the Sublime*, (Catálogo). Lisboa, Museu do Chiado. 1994, p. 62.

demonstração espiritual: a procura da forma pura. Continua a ser este o processo que torna dialogante o visível e o invisível, o real e o virtual, o homem e o mundo, a confrontação entre a arte e a natureza na conceptualidade da Pintura de Paisagem.

É com base nestes pressupostos que se pode dizer que a Pintura de Paisagem se inova como ação de sentido visual do mundo cultural.

4.4 A PARTE COMO INDUÇÃO DO TODO

*O mal faz-se sem esforço,
naturalmente, por fatalidade;
o bem é sempre produto de
uma arte.* Charles Baudelaire

Diga-se que a pintura, como coisa artística, é para ser vista e lida por um qualquer observador ou leitor, tal como acontece quando abrimos um interessante livro de poesia. Também o livro é para ser visto e lido, e estes dois atos assim considerados não atuam da mesma maneira. É automaticamente sentida a diferença entre ver e ler. Ver é quando alguém, de forma acelerada, toma conta de um objeto no seu todo, minimizando o interesse das partes e retirando do conteúdo apenas o que lhe parece, o fundamental e o conveniente. Ler uma obra significa uma aproximação lenta à mesma, de modo a atingi-la, com o corpo e com o espírito, no todo e nas partes, na forma e no conteúdo, numa intenção desejosa de a possuir por dentro.

O desacelerar a leitura permite aferir a visão ao movimento do olhar e, consequentemente, ler as partes que constituem o todo, ajuizando da relevante importância que estas ganham para o conhecimento total da obra. É aqui e desta maneira que o diálogo com a pintura acontece. Diante da obra pictórica, a regulada visão torna-se ato do “pensamento de ver,” ampulheta do “tempo parado” e fórmula analítica do todo e das partes. O momento lento da visão, feito nos dois sentidos –afastamento e aproximação–, deixa perceber a relação existente entre as partes e o todo, o disjunto e o conjunto de uma imagem ou objeto. Tal como acontece aquando da leitura de um livro, quando nos distanciamos vemos o “objeto-livro”, quando nos aproximamos lemos as letras. Quando, de perto, o visionamos, culturalmente, entendemos o sentido das suas palavras, o significado das suas frases e a mensagem do seu conteúdo. Assim, quando abrimos as folhas de uma janela, começamos por ver o todo-natureza, mas quando nos aconchegamos e selecionamos uma parte, tomamos somente conta de algo retirado da natureza, cortado ao seu domínio e, quando culturalmente a poetizamos, ela transforma-se numa invenção do humano – a isto chamamos paisagem. “A paisagem mais não é do que a apresentação culturalmente instituída desta natureza que me envolve”¹¹.

¹¹ Cauquelin, Anne. *A Invenção da Paisagem*, Lisboa, Edições 70, 2008, p. 104.

A paisagem constitui, assim, a parte que induz o todo que abre a porta de passagem entre o singular e o plural, entre o elemento disperso e os conjuntos dominados, entre a coisa inerte e o cultural relacionamento das coisas. Tudo isto acontece sem o abandono dos ingredientes primários que, na tradição pré-socrática, constituem a natureza: a água, o fogo, o ar e a terra. Continuam a ser eles que, simbolicamente, traduzem os nossos medos, os nossos desejos, as nossas esperanças e, no devido tempo, surgem como arautos do secreto caminho etéreo que nos leva de “regresso ao futuro”.

Todos os que já viajaram do “Além” para o “Aquém” consumiram metade da sua vida existencial a conhecer a parte do seu passado e uma outra metade a descobrir o sentido salvador de retorno ao todo, ao princípio, ao Verbo. É a natureza da parte do passado, inteligentemente percebida, que atua como indução do todo num inevitável “regresso ao futuro”.

Aqui, é o mito e a mística que funcionam concetualmente, como um livro espiritual, tanto na concessão do processo e discurso, como na ação prática da Pintura de Paisagem. É a força destes inúmeros atributos, em si comportados, capazes de funcionar como uma coorte de lendas, ritos e símbolos, os quais devem, imagetivamente, ser representados numa linguagem pictórica, que leve o observador a descobrir um pouco mais do mundo exterior. Dada a sua característica de dualidade antagónica, estes elementos, que simbolizam atitudes, ocupam, no mundo da natureza, posições privilegiadas, o superior e o inferior, o antes e o depois, o horizontal e o vertical, que norteiam os comportamentos do humano de círculos opostos – o quente e o frio, a penumbra e a claridade, o húmido e o seco e, até, o amor e o ódio. Lidos individualmente, cada um deles torna-se no ato de ver a parte como indução do todo: o que está acima de nós é o cosmos, o que fica em baixo é o caos.

4.5 A TELA COMO SUPORTE/O DESENHO E ÓLEO COMO TÉCNICA

A questão agora tratada, tem a ver com a definição do material, suporte e técnica, que melhor ditem o modo de expor a obra pictórica – a Pintura de Paisagem. O procedimento investigativo, tematicamente orientado no sentido de uma representatividade pictórica da espiritual natura, teve como primeiro anseio as similitudes entre a perspetiva conceptual e o ato experimental do fazer Pintura de Paisagem. Não menos importante, o segundo anseio, necessariamente colocado de forma concomitante, prende-se com a definição do sistema performativo que melhor

Onde não há dúvida não há também conhecimento.

Wittgenstein

possa refletir, em linguagem imagética, o representado como Pintura de Paisagem. Colocam-se, assim, as seguintes questões:

- Como expor esta experiência?
- Qual a boa forma de a tornar visível ao observador?
- Como transmitir o pensado e o visionado “instrumento” de uma “operância” espiritual, numa finita materialidade?
- Como mostrar os efeitos sem divulgar as causas?

Embora toda a obra artística seja resultado de um processo, interativo, do pensar e do fazer, sempre numa relação simultânea entre o ato de refletir e o ato de criar um momento pessoal, subjetivo, insubstituível, mutante do seu criador, esta não existe, nem resiste, tal como um livro, sem o seu leitor. Daí a interrogação: De que forma o pintor se expõe, expondo a sua pintura?

O pintar, além de ser um ato físico de movimentos e gestos corporais, é também uma ação agressiva, sobre uma escolhida matéria, utilizando vários tipos de reagentes e ferramentas. Só isto deixa perceber da importância que o pintor dá ao suporte. Ele constitui, sem dúvida, a base do espaço finito da infinita obra que ele pretende realizar, sem princípio, nem fim, nem centro. A obra, assim, acontece como objeto para ser lido, sim, mas também para ser tocado pelas sensações do seu leitor. Ao longo da história, foram variados os suportes utilizados na interpretação representativa da natureza: a pedra, o marfim, o vidro, a madeira, a pele, o cobre, o pergaminho, o papel e o tecido, entre outros.

Para cada um deles, o agente interventor utilizou diferentes ferramentas e reagentes, conforme a técnica utilizada: pintura, desenho, gravação, impressão e cinzelagem, entre outros. Apesar desta panóplia de suportes, matérias e técnicas, que fazem parte do quotidiano da arte, foi a tela branca, vista como “veste de graça” a cobrir a “nua e mística realidade” das coisas, que constituem a espiritual natureza, a mais utilizada, como suporte da sua imagem corpórea. É neste pano branco, colocado sobre um cavalete, que a infinita natureza, depois de fixa pelo olhar do pintor e contemplada pela alma, vai adquirir montagem em espaço finito, controlado e dominado. Será isto o procurado? Será esta a Pintura de Paisagem? Encontrar respostas (sim ou não) é a intenção da proposta de investigação. Como toda a pintura pode ser circunscrita no âmbito do imitar a paisagem, esta acontece, em formas e tons diferentes, consoante a visão da coisa que se pinta e a alma do pintor, traduzida na relação combinatória das cores e formas: “o número das cores e das formas é infinito. Cabe dizer, então, das suas combinações e efeitos? Uma tal matéria é inesgotável”¹².

¹² Kandinsky. *Do Espiritual na Arte*. Lisboa, Publicações D. Quixote, 1987, p. 65.

Este infinito de cores e tons vagueiam na natureza como sons musicais que se misturam, harmonicamente, numa aparente casualidade. Mas, como representado no quadro das cores simples de Kandinsky, duas cores, ou não-cores, surgem como contrapontos do referido conjunto: o branco, como princípio, e o preto, como fim.

A tela branca representa, simbolicamente, a alma renascida, o silêncio musical, a finita viagem do “Além” para o “Aquém”. O preto é o símbolo do já acontecido, a ressonância formal que delimita a cor, é a pausa que antecede o fim, é anúncio de um regresso ao futuro, ao “Além”, e uma esperança no porvir de um novo mundo e de um novo homem.

Cada quadro, cada obra, cada pintura são vozes que não comunicam, mas vão anunciando o penoso caminho de regresso ao futuro, à origem, ao puro estado do inconsciente.

É no domínio do inconsciente que tudo começa então a acontecer.

O pintor é convocado à criação de alternativas às ideias formais que, de forma subversiva, transgridem os horizontes reconhecidos e dão lugar a um novo horizonte. E nunca único mas múltiplo, dado que o proposto nega algo de absoluto – a obra seria um fim, e o infinito é sem fim.

Assim, a ideia/forma começa o ser desenhada na alma do pintor, pela mão de fogo que vem de dentro da sua própria vida. Fogo que arde, queima e purifica, salva e condena a obra concebida pelo pintor, tornando-a carne da sua própria carne.

Trata-se agora de associar, transportar e adicionar as formas, mentalmente desenhadas, para a brancura da tela. A ação é articulada, de modo intuitivo, entre o pensamento e a mão que, como extremidade ou extensão do corpo, fomenta uma gestualidade espacial. O desenho confere, ao projeto investigativo, um modo disciplinado de escrever, na tele branca, as ideias pré-concebidas, funcionando também como uma gramática da pintura. A enorme capacidade que tem o desenho de dar a ver e de estudar o “projeto”, bem como as leis ínfimas que governam ou produzem a natureza percebida, permitem, à pintura uma mais segura base de investigação. O desenho, como disse Francisco de Holanda, é a “raiz de todas as ciências”¹³.

O desenho é o primeiro sinal do pretendido quanto à relação da forma e da cor, tendo o preto e o branco como gradiente base dessa impressão. O desenho, pela sua espontaneidade e vitalidade é utilizado, não só como elemento central na criação da obra, mas também como instrumento do pensamento, na representação simbólica dos objetos e imagens. A vocação do desenho manifesta-se, agora, no modo de

¹³ Holanda, Francisco de. *Da Pintura Antiga*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983, p. 300.



Desenho, pintura.

expressar formas contrastantes através do gesto e da alegoria e, ainda, na força como desafia o que pode ser considerado, aprioristicamente, estético. Optar pelo desenho é reconhecer que ele continua a ser o manual de instrução do pintor, tal como transmitido por Alberti aos seus leitores contemporâneos, quando, dizia que o pintor tem de saber “em que modo pode seguir com a mão aquilo que a inteligência terá compreendido”¹⁴.

Também Leonardo da Vinci, décadas depois, refere: “aquilo que existe no universo por essência, presença ou imaginação ‘o pintor’ tem-no na mente e depois nas mãos”¹⁵.

Firmado o suporte da pintura –tela branca desenhada a preto grafite–, os pigmentos pictóricos preparados industrialmente, tendo como aglutinante o óleo, são gestualmente colocados, utilizando uma técnica semelhante à do *drip painting* e do *action painting* –pintura em ação–, constitui um modo de pintar onde as emoções e os sentidos confluem com o movimento constante do corpo. Os corpos materiais das tintas finas, transparentes e táteis, são deixados, pelo pincel, no topo superior da tela, posicionada verticalmente no cavalete.

O método experimentado permite que a pintura –ideia e a pintura– ação se associem numa desmaterialização da imagem desenhada, conseguida através da transformação da estática matéria pictórica em energia dinâmica e em movimento – o tempo.

As várias cores diferentemente posicionadas ao deslizarem na tela associam-se livremente, enriquecem cromática e formalmente a pintura, deixando, no seu percurso descendente, novos desenhos pintados, imagens e objetos provocados pelo escorrimento das tintas. É um método que pode bem ser apelidado de *painting drined*. A raiz conceptual deste método tem a ver com o que acontece com o colorido da espiritual natura, onde também o seu cromatismo permanentemente se altera, tanto pela ação dos agentes climáticos como atmosféricos que, sobre ela, constantemente escorrem e se misturam; a luz, o vento, o calor, o frio, a água e o ar. O passo seguinte foi o da experimentação cromática. A teoria utilizada, como base, na definição da cor isolada, que irá transformar-se pelo encontro e mistura de outra, foi a conhecida por Kandinsky, no seu livro –*Do Espiritual na Arte*– já mencionado. Ensaia-se cores capazes de provocar movimento, calor ou o frio, como o exemplo do amarelo e do azul.

Além destas, outras cores são experimentadas, como o verde, o vermelho, o violeta e o laranja, como sendo as que mantêm uma maior proximidade com os tons percebidos na natureza.

¹⁴ Alberti, Leon Batista. *De Pittuta*, Roma, 1996, p. 42.

¹⁵ “ciò che è nell’universo per essenza, presenza o immaginazione, esso [il pittore] lo ha prima nella mente e poi nelle mani”. Leonardo da Vinci. *Tratado della pittura*, Roma 1792.

O branco e o preto surgem sempre, no princípio e no fim da obra, como as não-cores que continuam a simbolizar o seu nascimento e a sua morte. A cor branca define a margem, a janela como limite representacional da ação constante do olhar e da visão, na forma de um saber não sabido, no sentido de uma perspectiva estética e cultural.

A cor preta funciona como contorno das formas e das cores que, no desenrolar do processo, deram origem a outras formas e outras cores. As cores e as formas são assim evidenciadas, relacionadas e potenciadas como ícones ou signos que, na parte e no todo, deixam perceber a crença do pintor.

É o sentido mundo do pintor, que dentro dele se abre, que se torna visível na sua Pintura de Paisagem.

4.6 O PORQUÊ DA MOTIVAÇÃO PESSOAL

É próprio do “homem civilizado” exercer, de forma livre e consciente, a escolha do processo que determine, o sentido direcional de uma demanda. Sempre que isto acontece é necessário que se estabeleça, à partida, uma relação entre o motivo e o estímulo motivador, ou seja, a existência de uma causa ou motivação.

Desde muito cedo que se desenvolveu, dentro de nós, o enorme desejo de questionar tudo e todos, e sermos questionados, para melhor perceber onde nos encontramos e para onde vamos. Começámos por interrogar o nosso eu, que também, nós somos, olhar as imagens de Deus e do mundo e procurando, assim, respostas às muitas dúvidas que assolam a nossa vida anímica (ou da alma). Sempre que colocamos um porquê e recebemos uma resposta (sim ou não), de imediato as convertemos, como ideias, em imagens artísticas, desenhadas ou pintadas, envolvendo, nesta construção, a inevitável interação entre o corpo e o espírito.

Todas as contradições e incertezas retidas no inconsciente do nosso outro, que dentro de nós persiste, exigem espaço de aclaração, de luz e ar, e uma voz etérea que as tranquilize e acalme.

Pensámos e continuamos a pensar que é no feminino espaço natura que encontramos o recolhimento e a intimidade necessária a uma fecunda e diáfana reflexão sobre os nossos tormentos.

Nesse sentido, a natureza é espaço aberto, onde tudo acontece, e espírito que emana e recebe todos os mistérios divinos ou profanos. É o teor desta tese que

Não há nada fora da vida.

Wittgenstein

O que é místico é que o mundo exista, não como o mundo é. Heidegger

retém a escolhida motivação, tendo, como motivo limite, o enigma diferenciador da vida e da morte e, como estímulo motivador, a tão incompreensível como irrepresentável natureza.

Como já referido, a natureza apresenta-se à interpretação do olhar, dando-se a conhecer, somente, pelo visionamento cultural e artístico de um obreiro da arte.

Neste caso, é a pintura que acontece, é o pintor a tornar visível o invisível, é a Pintura de Paisagem a reconciliar todas as vicissitudes da vida e da não vida.

A Pintura de Paisagem é, assim, lida como uma apresentação discursiva e narrativa, de um ato, sem o explicar ao necessário observador, mas dando-lhe a oportunidade de questionar a relação existencial entre o corpo e a alma do agora tornado visível.

Serve tudo isto para referir que estão enunciadas as principais causas da motivação, ou seja, o entrelaçar de três temas angulares desta investigação sobre a Pintura de Paisagem: corpo, imagem e alma.

4.7 ANÁLISE DE RESULTADOS

*...a paisagem pode existir
como um reflexo nas paredes
interiores da nossa mente ou
como uma proporção externa
do nosso estado de espírito
interior.* Bill Viola



procedimento de uma análise crítica deste projeto de investigação sobre a Pintura de Paisagem, pressupõe dois momentos: o teórico e o prático. O primeiro momento começa por ser o do reconhecimento da pertinência investigativa do tema proposto, perceber a sua origem ancestral, perdida no mais longínquo horizonte que historicamente é possível alcançar e entender a sua constante relação com a essência da natureza, a qual se tornou, hoje, numa palavra de ordem nas Convenções Internacionais.

Certo é que uma sólida e estruturada base teórica sempre confere ao pintor uma maior capacidade na preparação do discurso e do processo, que conduz à ação do pensar e do fazer Pintura de Paisagem. Perceber qual a relação que existiu e existe, entre a arte e a natureza continua a constituir um desafio à intelectualidade cultural, porventura o mais difícil ou irresolúvel do século XX, dado que põe em causa a própria substância da arte.

Constatou-se que, para o desenvolvimento do estudo, importa fazer o enquadramento entre o surgimento da ideia de paisagem na pintura e o modo, singular e assombroso, como a mesma se anunciou ao entendimento do mundo da arte. "A História da Arte ensina-nos que a emergência da paisagem na pintura é um fato único na experiência da natureza e que nenhum outro momento surgiu alguma vez uma noção semelhante"¹⁶.

¹⁶ Acciaioli de Brito, Margarida. *Arte e Paisagem*. Lisboa, IHA/Estudo de Arte Contemporânea, 2006, p. 12.

A Pintura de Paisagem, como conceito, ganha novos contornos, tornando-se numa das formas, mais importantes, de “descoberta do mundo visual”, expressão usada por Gombrich. Certo é que a ficção criada por Alberti, no século XV, o seu “quadro-janela”, introduz metaforicamente a ideia de que o mundo, sobre o qual ela se abre, não é o nosso, o que julgamos ver, mas sim um simbólico mundo natural, repleto de signos nele colocados por uma graça divina. De forma análoga, Alberti percebeu que o ponto de fuga central na conceção da perspectiva *artificialis* era a centralidade geométrica da natural ideologia humanista, apontado por um escolhido raio *divino* – “rei dos raios”¹⁷ – expressão usada por ele próprio. Em termos historiográficos pode-se afirmar, sem ambiguidades, que se passa de um “abrir a parede” (*vasari*) na época de quatrocentos, para a “janela ilusória” da pintura, que quer “fazer surgir, com a mesma força, o volume da figura e a superfície da tela”, no dizer de Daniel Arasse. São estas confirmadas alterações na junção inteira do olhar, propiciadas por diversos fatores, que se interligam às mutações do pensar e do fazer artístico, nomeadamente na forma do conceber Pintura de Paisagem. Esta continuada acuidade instigante do olhar, até à contemporaneidade, pela descoberta da função-visão, no âmbito do conhecimento do mundo exterior, vai acabar por romper com o conceito de paisagem, enquanto mera sensação de vista panorâmica ou retiniana. Passa-se a assumir uma maior e consistente percepção da real natureza que nos envolve, dada a tomada de consciência dos limites da relação que se estabelece entre o infinito e o finito, entre o espírito e a coisa visionada, dado que “a realidade é ilimitada, a nossa mente impõe estruturas, ordem, ligações”¹⁸.

Certo é que tais ideias vieram a ser potenciadas pelas novas tecnologias, como a fotografia e, depois, o cinema, as quais ofereciam novas possibilidades no campo da visão. O homem, inclusive, passou a poder ver-se a si mesmo, tornando-se simultaneamente um sujeito “visível e vidente”¹⁹.

Toda esta relevante contribuição na esfera das teorias da imagem na Pintura de Paisagem, foi anunciada e interrogada durante a viagem historiográfica conduzida ao longo do século XX (capítulo II) e que nos deixa perceber não só a sua complexidade, mas a importância do seu contínuo aprofundamento. Os resultados desta investigação não são passíveis de tradução em clarividentes enunciados, quer no afirmativo, quer no contraditório, de um deduzido postulado (sim ou não).

Eles apresentam-se, fundamentalmente, em forma de quesitos sobre a inteligência – a cifra da correlação entre o investigador e o objeto investigado –, sobre a interligação entre o tempo do devir e do porvir do tema em discussão, ou seja a Pintura

¹⁷ Aumont, Jacques. *Olho Interminável*, Lisboa, Cosac. Lisboa, Naify Edições, 2011, p. 115.

¹⁸ Viola, Bill. *Reasons for Kicking at an Empty House: Writings 1973-1994*. Cambridge, Massachusetts, Mit Press, 1995, p. 78.

¹⁹ Merleau-Ponty. *O Olho e o Espírito*. Lisboa, Edições, Vega, 2009, p. 20.

de Paisagem. O caminho percorrido pela história conduz-nos ao conhecimento dos sucessivos fatos acontecidos e aos diversos tempos de relacionamento entre eles. O processo investigativo deve recorrer, de forma sistemática, a um inteligível meio de teorizar o acontecido, acima de tudo ao nível dos conceitos, como forma de proceder a um correto discernimento. Teve-se, no entanto, em conta a formal diferenciação quanto ao discernir do pensar, ou ao discernir do fazer Pintura de Paisagem.

O agora referido reflete-se, com maior acuidade e envolvimento, na descrição da vida e da obra de nove pintores do século XX, que diretamente intervieram na Pintura de Paisagem, desenvolvendo discursos e práticas criativas muito diferentes. Não foi perceptível um denominador comum entre as várias conceptualidades e as razões que condicionaram a ação no fazer da obra, mas algo surge como uma perene ilação: sendo toda a pintura autobiográfica, a Pintura de Paisagem surge como o seu melhor meio de expressão. A paisagem identifica o pintor e o pintor identifica-se na paisagem, como uma perfeita união entre a alma da natureza e a alma do corpo.

4.8 CONCLUSÃO

A Pintura de Paisagem não é um género artístico, só inadvertidamente, no início, foi assim considerado, mas sim único espaço significativo no modo controverso de sentir o oculto, o invisível ou o não definido.

É pela insistente busca da imagem poética, pelo aspeto simbólico e pelo sentido metafórico praticado na Pintura de Paisagem que esta adquire uma efetiva relação biunívoca entre o exprimido e a realidade que se pensa existir nesse instante.

Continua a ser, sem dúvida este o processo inovador que atua como ação de sentido visual do mundo cultural.

A compatibilização é conseguida entre a visão daquele que cria (o artista) e a compreensão daquele que frui (o sujeito/observador).

É a ação provocatória do olhar do artista que desenvolve formas de “violência metafórica” e a visão do sujeito/observador que descodifica e interpreta que **torna compatível este ato cultural na sociedade contemporânea.**

5. CAPÍTULO FINAL

Com um sentido de práxis divina, assumimos o compromisso de ter escolhido, para a nossa dissertação, um tema conceitual e histórico, sobre a paisagem: Pintura de Paisagem em Portugal no Século XX. As evocadas palavras-chave, tema e compromisso, intimamente ligadas, constituem o começar e o terminar de um infinito princípio.

Pensamos, no entanto, que a mais importante palavra-chave de qualquer dissertação é, sem dúvida a que afirma um compromisso. O inicial compromisso é o de seguir, com rigor, a estrutura do programa para o projeto, previamente aprovado, sem desvios, a não ser os de sinal aleatório; compromisso em procurarmos em fontes bibliográficas, uma credível fundamentação teórica e historiográfica subjacente ao temático assunto anunciado; comprometimento com uma coerente disciplina de pensamento de modo a manter, ao longo do processo, um discurso crítico, analítico e reflexivo, mas não desviante do sentido objetivado; proceder a uma investigação comprometente na prática pictórica (trabalho de atelier) capaz de traduzir na ação, em obra, os resultados que teoricamente foram sendo enumerados.

Vimos que, o centro da pesquisa sobre Pintura de Paisagem no século XX se devia deslocar, recuando na época, de modo a permitir o enquadramento do tema na sua origem e nos seus primórdios desenvolvimentos. Assinalado como fato histórico, a representação da paisagem, em desenho ou pintura, surge como género artístico no Ocidente durante a Idade Média.

Todavia, muito antes, no século IV, surgiram já pintores, na China, que se entregavam à meditação, transcendental, das questões que relacionam o homem com o mundo, as quais eram traduzidas em ações pictóricas. O seu entendimento cultural era, no entanto, diferente entre o Ocidente e as restantes partes do planeta. Contrariamente ao acontecido em outras culturas, o homem ocidental tratava a natureza como uma subordinação. Mais acentuada se tornou, após a Idade Média, quando aconteceu a laicização, perdendo a natureza o privilégio de procedência divina.

A Pintura de Paisagem ganha reconhecimento e prestígio igual à obra de arte só a partir do Renascimento, mas o seu papel secundarizou-se, sendo remetida à condição de pano de fundo ou cenário de cenas da historiografia religiosa ou do quotidiano humano. A Pintura de Paisagem ocupa, então, um segundo plano, numa subordinação total à condição real do homem. O seu enorme desejo em dominar a

Like the body, landscape is something we inhabit without being different from it: we are in it, and we are it. That might be a fundamental, phenomeno-logical reason why some writing on landscape, like some writing on the body, seems usually free of scholarly protocols and signposts. Philosophy melts into impressionism; logic deliquesces into reverie. The object isn't bond by our attention: it binds us. James

Elkins

natureza é, muitas vezes, manifestado na pintura, em que o homem é representado à escala da paisagem.

O mundo, em continua transformação, traça novos rumos ideológicos e culturais que atuam de forma vincada sobre as artes, com particular incidência sobre a pintura. A Pintura de Paisagem só veio a adquirir uma acentuada maturidade no século XVII, principalmente na Holanda.

No entanto, a pintura continua a não pretender traduzir a natureza, mas a ser, de certo modo, uma abordagem representativa de um singular e emblemático olhar sobre um inventado território, local ou, até, de um país.

A partir da Revolução Francesa, a Pintura de Paisagem encontra a sua mais valia universal e temporal, a par de um mundo com uma nova ordem, revelada, nos quadros, por muitos pintores, pintores estes, que apercebendo-se dos limites do género, começam a conferir à paisagem um “estado de alma”, por meio da introdução de diversos elementos, como figuras, rios ondulantes, árvores agitadas pelo vento e outros efeitos, em diferentes ensaios e técnicas pictóricas.

É já o prenúncio da recusa à estética clássica e o reconhecimento de uma natureza superior, mas sem o domínio do humano.

Esta abordagem permitiu um seguimento mais entendível da Pintura de Paisagem, em Portugal, durante o período do século XIX, começando-se por uma aproximação às estéticas do Romantismo e do Naturalismo.

A investigação histórica destes movimentos artísticos conduziu à inventariação dos seus principais pintores e obras, no seu todo, relacionando este, tanto na forma como no conteúdo, com os seus discursos pictóricos sobre a temática da paisagem. Importante é também o seu enquadramento na vida social, económica e política da época, bem como sua relação com intelectuais, sobretudo poetas e escritores, que intervieram no tema da paisagem.

Quando se passou a analisar a paisagem na arte do século XX, com acentuada relevância na pintura, a primeira questão levantada foi a de saber se a sua presença era visível e atraente, depois de suceder a uma época de ouro que foi o século XIX. Necessário se torna comprovar, historiograficamente, a sua ausência ou continuidade e, se constatada a sua presença, perguntar: Que outros momentos artísticos conferem à Pintura de Paisagem novos conceitos? Também, por iminentes diferenças, a primeira e segunda metades do século XX foram dissociadas, do ponto de vista metodológico. Foram, assim, analisadas em capítulos separados para melhor se investigar o percurso

do processo pictórico na temática paisagem. Numa nítida preocupação histórico-cultural, foram evocados os momentos artísticos considerados mais relevantes, os pintores e as suas obras de maior intervenção bem como os consequentes conceitos anunciados e divulgados na Pintura de Paisagem.

Ao longo deste percurso dissertativo, as questões analisadas serviram ainda para perceber da pertinência, ou não, das perguntas de investigação colocadas no início do programa do projeto.

Foi intencional a escolha dos nove pintores, na primeira e segunda metades do século XX, atendendo-se a que deram, em termos de discurso e obra, um significativo, relevante e essencial contributo para a compreensão da Pintura de Paisagem, nesta citada época. As sinopses realizadas sobre o pintor e a sua obra permitem inferir da importância que a paisagem tem na arte contemporânea e desenvolvida ao longo do século XX, tornando-se, cada vez mais, numa visão humanizada do mundo: o apenas visionar de uma parte da natureza significa retirar-lhe um mal e transformá-lo em bem; anular o terror e criar a harmonia; ignorar o desconhecido que angustia e dar a ver o conhecido que tranquiliza. Daí que a Pintura de Paisagem há muito que deixou de ser considerada “género”, se alguma vez o foi, para constituir um meio significativo por excelência, conforme afirmado no início desta dissertação.

Numa simultaneidade teórico-prática que, neste caso, necessariamente se interligam, foram realizados 21 quadros de Pintura de Paisagem, com um discurso processual demonstrativo de uma preocupação em traduzir, em linguagem contemporânea, o pulsar e sentir das sensações e emoções do pintor, eu.

Os descritos elementos que, no sentido paradigmático, sustentam o processo do pensar e fazer Pintura de Paisagem, invocados como a imagem da natureza e a natureza da imagem, a poesia, a metáfora, a parte como indução do todo e o seu suporte, funcionam como acordes musicais, previamente concebidos, necessários à final composição musical. Durante a realização da obra, os mesmos acordes mantêm um permanente relacionamento bidirecional entre o pintor e a pintura.

Das muitas questões sentidas ao longo desta investigação sobre o pintor, a pintura e o observador, que provocam muitas dúvidas e incertezas, uma coisa parece ser certa: a Pintura de Paisagem continua viva e presente como uma necessidade vital do humano, tal como toda a pintura. Como toda a pintura pode ser considerada paisagem e toda a paisagem pode ser entendida dentro na pintura, mais evidente se torna esta afirmação.

6. CATÁLOGO DE PINTURA: TRABALHO DE ATELIER

As 21 pinturas criteriosamente selecionadas constituem o momento prático de uma investigação sobre a temática da Pintura de Paisagem. As obras apresentam-se por uma ordem sequencial de realização, dão a perceber a evolução ou involução no processo de pensar e fazer a obra pictural. Em todas elas se visionam imagens de coisas que imergem na natureza e imagens que dela emergem, num contínuo vaivém relacional entre a Essência e a Aparência, entre o Bem e o Mal, entre o Cosmos e o Caos.

A arte, como manifestação destes principais fenómenos, encontra na Pintura de Paisagem o seu melhor fim representacional, tendo como meio o símbolo, a metáfora, o mito e a ficção. A complexa projeção do fenómeno “paisagem”, mais evidente quando praticada, remete o pensamento para um vazio de constantes dúvidas e incertezas, cuja resposta só pode ser uma: temos de continuar a investigar.

A vida é uma operação feita no adiante. As pessoas vivem na direção do futuro, porque viver consiste inexoravelmente em fazer, em que cada vida individual se faz a si mesma. José Ortega y Gasset



PAISAGEM I
Hatchings
 óleo sobre tela
 120x180cm
 2011

*A imagem da natureza e a natureza da imagem
 A dual natureza – Desejo e medo*



PAISAGEM II
Tree of Wishes
óleo sobre tela
133x83cm
2011

*A linguagem
de ação metáfora
a relação entre
observador e
observado*



PAISAGEM III
Shadows
óleo sobre tela
133x83cm
2011

*A busca
da imagem
poética*



PAISAGEM IV
Withering Autumn
 óleo sobre tela
 134x84cm
 2011

*A imagem da natureza e a
 natureza da imagem
 Reconhecer na natureza a
 “floresta de símbolos” que ela,
 em si mesma encerra*



PAISAGEM V
Still to Come
 óleo sobre tela
 134x84cm
 2011

*A descoberta do
 enigma entre o verso e
 o reverso da imagem
 na percepção do
 movimento-tempo e
 do espaço*



PAISAGEM VI
Roots of Life
óleo sobre tela
130x130cm
2011

*A poesia conduz a visão cultural,
seleciona o pretendido e cria paisagem...*



PAISAGEM VII
Perspective
 óleo sobre tela
 150x84cm
 2011

*A Pintura de Paisagem é
 uma linguagem poética de
 formas e cores
 capazes de provocar
 no observador
 ações de pensamento*



PAISAGEM VIII
In the Wind
óleo sobre tela
150x84cm
2011

*A poesia é a essência da pintura,
“a fábula do mundo e da terra, a fábula
do espaço de jogo do seu combate e,
assim, do lugar de toda a proximidade
e afastamento dos deuses. A poesia é
a fábula do ente” Martin Heidegger*



PAISAGEM IX
Free from Constraints
 óleo sobre tela
 154x154cm
 2011

*A parte como indução do todo
 O que está acima de nós é o cosmos,
 o que fica em baixo é o caos*



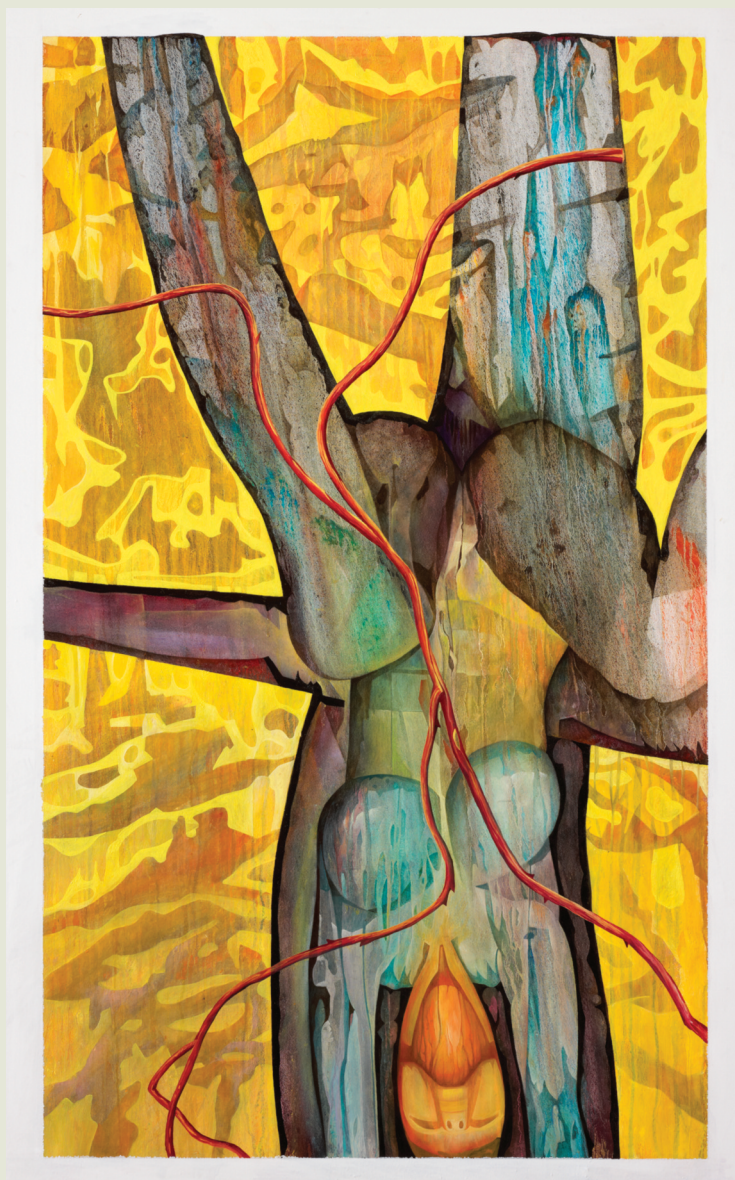
PAISAGEM X
Cave's Emptiness
óleo sobre tela
150x150cm
2011

*É a natureza da parte do passado, culturalmente percebida, que atua
como indução do todo num inevitável “regresso ao futuro”*



PAISAGEM XI
Incandescence
óleo sobre tela
150x150cm
2011

*A metáfora. Pintura de paisagem torna visível a calma
que precede o Drama, anuncia a Paz que justifica a Guerra,
dá sentido à expressão de que o Cosmos só é possível
com a existência do Caos*



PAISAGEM XII
Holy Shrine
óleo sobre tela
150x93cm
2011

*O sentido metafórico
A Pintura de Paisagem
nada comunica, mas provoca
o observador*



PAISAGEM XIII
Still-live Alive
 óleo sobre tela
 136x100cm
 2012

*A tela como suporte,
 o corpo espiritual da natureza,
 coloca o humano, através dos medos,
 numa relação íntima com a
 morte (ou seja a vida)*



PAISAGEM XIV

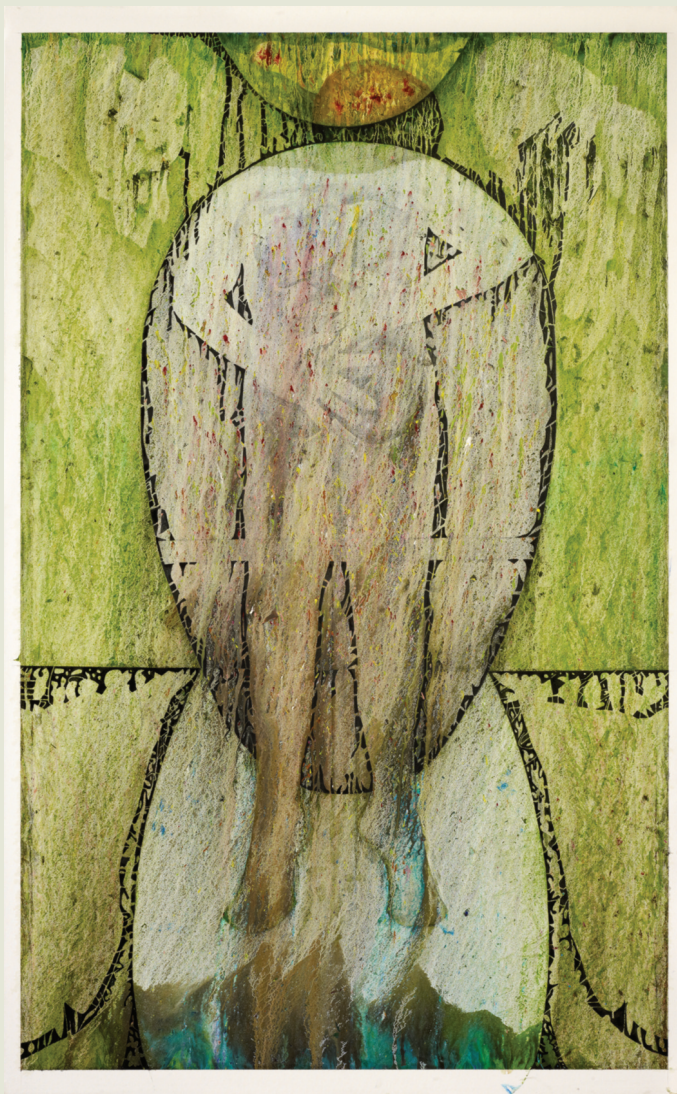
Volcano
óleo sobre tela
136x100cm
2012

*Cada quadro, cada obra,
cada pintura são vozes que
não comunicam, mas vão anunciando o
penoso caminho de regresso ao futuro,
à origem, ao puro estado
do inconsciente*



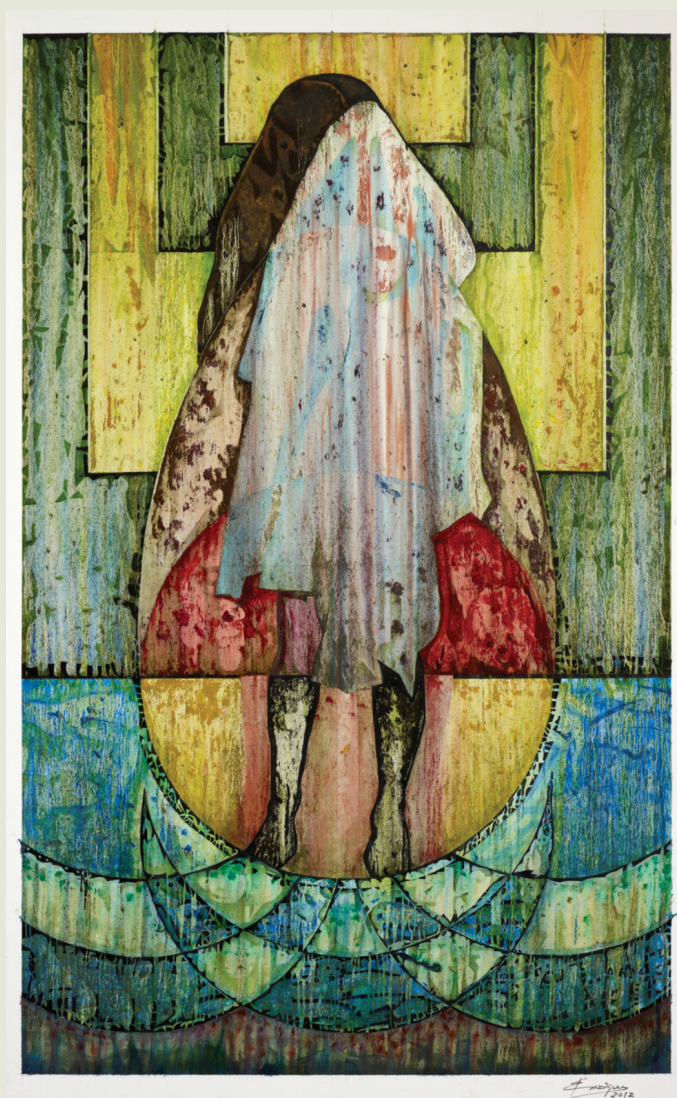
PAISAGEM XV
Mother's Touch
óleo sobre tela
155x155cm
2012

*A ideia-poema começa a ser desenhada na
alma do pintor, pela mão de fogo que vem de dentro
da sua própria vida*



PAISAGEM XVI
Back to the World
óleo sobre tela
155x95cm
2012

*O desenho é o primeiro sinal
do pretendido quanto à
relação da forma e da cor,
tendo o branco e o preto
como gradiente base
dessa impressão*



PAISAGEM XVII
Veil of Shame
 óleo sobre tela
 133x83cm
 2011

*O desenho e óleo como técnica
 “painting dried”. A paz da divina natureza
 dá lugar ao conflito casual entre os seus
 diversificados elementos ou coisas
 e a natureza humana*



PAISAGEM XVIII

Gaze
óleo sobre tela
155x155cm
2012

*Branco e preto são as não cores que
definem o princípio e o fim da obra, simbolizando
o seu nascimento e a sua morte*



PAISAGEM XIX

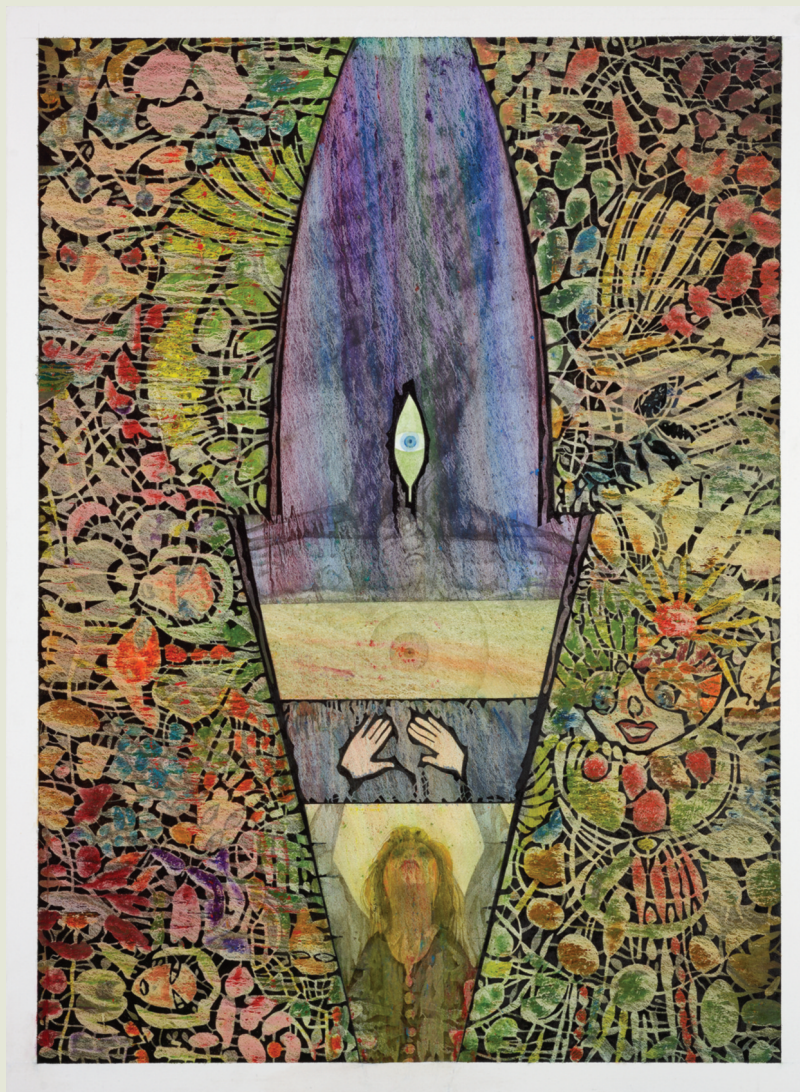
Fado
 óleo sobre tela
 154x154cm
 2012

*As cores e as formas evidenciam-se, relacionam-se e
 potenciam-se como ícones ou signos que, na parte e no todo,
 deixam perceber a crença do pintor*



PAISAGEM XX
Split-Personality
 óleo sobre tela
 154x95cm
 2012

*É o sentido-mundo do pintor,
 que dentro dele se abre,
 que se torna visível na
 sua Pintura de Paisagem*



PAISAGEM XXI
Kaleidoscopic Landscape
 óleo sobre tela
 135x100cm
 2013

*A arte verdadeiramente pura,
 coloca-se ao serviço do divino
 – Deus está nos detalhes.*

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. *Eduardo Malta*. (Catálogo). Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, s/d.
- AA.VV. *Nadir Afonso: O Futuro Renascimento*. (Catálogo). Lisboa, Dinalivro, 1980.
- AA.VV. *Arte Portuguesa 1850-1950*. (Catálogo). Lisboa, Museu do Chiado, Ministério da Cultura, 1988.
- AA.VV. *Do Sublime On the Sublime*. (Catálogo). Lisboa, Museu do Chiado, Museu de Arte Antiga, 1994.
- AA.VV. Mário Eloy. *Exposição Retrospectiva*. (Catálogo). Lisboa, Museu do Chiado, 1996.
- AA.VV. *Pintura Portuguesa 1850-1950*. (Catálogo). Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, Ministério da Cultura, 1996.
- AA.VV. *Coleção José-Augusto França*. Lisboa, Museu do Chiado, 1997.
- AA.VV. *Dórdio Gomes*. (Catálogo). Porto, Museu da Quinta de Santiago, Centro de Arte de Matosinhos, 1997.
- AA.VV. *Arte Moderna Portuguesa no Tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940*. (Catálogo). Centro Cultural de Belém, Lisboa, Edition Stemmle, 1997.
- AA.VV. *António Dacosta, O Trabalho das Nossas Mãos*. (Catálogo). Vila Nova de Famalicão, Fundação Cupertino de Miranda, 1999.
- AA. VV. *Cruzeiro Seixas*. (Catálogo). V.N. de Famalicão, Edições ASA, 2000.
- AA.VV. *Dominguez Alvarez*. (Catálogo). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- AA.VV. *Gerardo Rueda, Modernista Espanhol*. (Catálogo). Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, 2007.
- AA.VV. *Júlio*. (Catálogo). Porto, Fundação Cupertino de Miranda, 2010.
- AA.VV. *A Perspetiva das Coisas*. (Catálogo). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- AA.VV. *Tarefas Infinitas*. (Catálogo). Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- AFONSO, Lúcia. *Mário Eloy, Pintores Portugueses*. Lisboa, QN Edição e Conteúdos, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Lisboa, Relógio d'Água, 2010.
- ALFARO, Catarina. *Amadeu Souza-Cardoso, Pintores Portugueses*. Lisboa, QN Edição e Conteúdos, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. 5ª Ed. Lisboa, Edições Nova Vega, 2009.
- BRAZ, Ivo. *Pensar a Pintura, Helena Almeida*. Lisboa, Edições Colibri, 2007.
- CARCHIA, Gianni e D'Angelo, Paolo. *Dicionário de Estética*. Lisboa, Edições 70, 2009.
- CARITA, Helder e Cardoso, Homem. *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal ou da Originalidade e Desaires desta Arte*. Lisboa, Círculo de Leitores, Dom Quixote, 2010.
- CASTRO, Laura. *Paisagens*. (Catálogo). Porto, Escola do Porto UP, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. Lisboa, Edições 70, 2008.
- Id. Arte Contemporânea*. Lisboa, Publicações Europa-América, 2010.
- CORNE, Eric. *Paisagens Oblíquas*. Lisboa, Fundação da Arte Moderna e Contemporânea, Coleção Berardo, 2009.
- DACOSTA, António. *A Cal dos Mucos*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *A Filosofia Crítica de Kant*, Campo de Comunicação, 2011.
- Id. Diferença e Repetição*. Lisboa, Relógio d'Água Editor, 2000.
- DIAS, Fernando Rosa. *Ecos Expressionistas, na Pintura Portuguesa entre Guerras*. Lisboa, Campo de Comunicação, 2011.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant l'Image*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
- Id. O que nós Vemos, O que nos Olha*. Porto, Dafne Editora, 2011.
- DUCHAMP, Marcel. *Engenheiro do Tempo Perdido*, 2ª Ed. Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.
- FERREIRA, António Quadros. *Discurso Direto*. Porto, Edições Afrontamento, 2002.
- Id. Pensar a Arte Pensar a Escola*. Porto, Edições Afrontamento, 2006.
- Id. Depois de 1950*. Porto, Edições Afrontamento, 2009.
- Id. Fazer Falar a Pintura*. Porto, Editorial UP, 2011.
- FERRO, António Quadros. *Ficção e Espírito, Memórias Críticas*. Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1971.
- FLUSSER, Vilém. *Uma Filosofia do Design, A Forma das Coisas*. Lisboa, Relógio d'Água, 2010.

- FRANÇA, José-Augusto. *História de Arte em Portugal, o Modernismo*. Lisboa, Editorial Presença, 2004.
- GIL, José. *A Arte como Linguagem, A "Última Lição"*. Lisboa, Relógio d'Água, 2010.
- GONÇALVES, António. *João Rodrigues, António Maria Lisboa, Mário Henrique Leiria e António Tomaz*. (Catálogo). Porto, Fundação Cupertino de Miranda, 2009.
- GONÇALVES, Rui Mário. *A Arte Portuguesa do Século XX*. Lisboa, Printer Portuguesa, Ind. Gráfica, 1998.
- Id.* António Dacosta. Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.
- GOODMAN, Nelson. *Linguagens de Arte, uma Abordagem a Uma Teoria dos Símbolos*. Lisboa, Gradiva Publicações, 2006.
- GREENBERG, Clement. *Modernist Painting, The Collected Essays and Criticism, vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. (John O' Brien Ed.). Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- HAUSER, Arnold. *Teorias de Arte*, 2ª Ed. Lisboa, Editorial Presença, 1988.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa, Edições 70, 2010.
- HUGO, Xavier. *Domingos Sequeira, Pintores Portugueses*. Lisboa, QN Edição e Conteúdos, 2010.
- Id.* linha do horizonte, o motivo da paisagem na arte portuguesa contemporânea. (Catálogo). Lisboa, Ministério da Cultura, 2008.
- KANDINSKY, Wassily Wassilyevich. *Do Espiritual na Arte*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2010.
- KLEE, Paul. *Escritos sobre Arte*. 2ª Ed. Lisboa, Cotovia, 2001.
- LAPA, António. *António Pedro, Desenhos*. (Catálogo). Lisboa, Museu do Chiado, 1980.
- MADEIRA, Rodrigues, Ana Leonor M. *Desenho*. Lisboa, Quimera Editores, 2003.
- MAIA, Tomás. *Assombra, Ensaio sobre a Origem da Imagem*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- MARTINS da Silva, M. *Obra Gravada de João Hogan*. Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.
- MERLEAU-Ponty. *O Olho e o Espírito*, 7ª Ed. Lisboa, Edições Vega.
- MILANI, Raffaele. *El Arte del Paisage*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- PAIXÃO, Pedro A.H. *Desenho A Transparência dos Signos*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.
- PERNIOLA, Mário. *A Arte e a sua sombra*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.
- PINTO DE ALMEIDA, Bernardo. *Pintura Portuguesa no Século XX*, Porto, Lello & Irmão, 1993.
- Id.* Mário Cesarinni. Lisboa, Editorial Caminho, 2005.
- Id.* *Força de Imagem [O Surrealismo]*. Lisboa, Editores SA, 2007.
- Id.* Linha do Horizonte, o Motivo da Paisagem na Arte Portuguesa Contemporânea. (Catálogo). Lisboa, Ministério da Cultura, 2008.
- QUEIROZ, João. *Silvae*. (Catálogo). Lisboa, Culturgest, 2010.
- RAMOS, Afonso. *António Carneiro, Pintores Portugueses*. Lisboa, QN Edição e Conteúdos, 2010.
- SABINO, Isabel. *A Pintura depois da Pintura*. Lisboa, FBAUL, 2000.
- SANTA BÁRBARA, Artur. *Apointamentos sobre Arte Portuguesa do Século XX*. Lisboa, Associação Comunitária de Saúde Mental, 1995.
- SARAIVA, Tânia. *António Dacosta, Pintores Portugueses*. Lisboa, QN Edição e Conteúdos, 2010.
- VASCONCELOS, Ana. *Paisagem na Coleção do CAM* (Catálogo). Lisboa, Editora Texttype Artes Gráficas, 2011.
- WALLIS, Brian (Edit.) *Arte Después de la Modernidade, Nuevos Planteamientos en torno a la Representación*. Madrid, Akal, 2001.
- WANDSCHNEIDER, Miguel & FARIA, Nuno. *Paisagens no Singular*. Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea, 1999.

É pela insistente busca da imagem poética,
pelo aspeto simbólico e pelo sentido metafórico
praticado na Pintura de Paisagem que
esta adquire uma efetiva relação biunívoca
entre o exprimido e a realidade
que se pensa existir nesse instante.

