

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Departamento de Letras, Artes e Comunicação

Doutoramento em Ciências da Cultura

**O Naturalismo na pintura de José Malhoa e a sua
Repercussão na Cultura Portuguesa**

Maria Isaura Barbosa Alves de Sousa



Vila Real, 2015

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Departamento de Letras, Artes e Comunicação

Doutoramento em Ciências da Cultura

**O Naturalismo na Pintura de José Malhoa e a sua
Repercussão na Cultura Portuguesa**

Doutoranda: Maria Isaura Barbosa Alves de Sousa

Orientadora: Prof. Doutora Orquídea Ribeiro



Vila Real, 2015

Tese elaborada ao abrigo do artigo 29.º do Decreto-Lei n.º 74/2006, de 24 de março, com alterações introduzidas pelos Decretos-Leis n.º 107/2008, de 25 de junho, e de 230/2009, de 14 de setembro, vista à obtenção do grau de Doutor em Ciências da Cultura na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro sob orientação da Prof. Dra. Orquídea Ribeiro

Epígrafes:

A arte para os que não se enclausuram nela como nos muros de um mosteiro, poetiza singularmente a existência.

Eça de Queiroz

A escola pode aperfeiçoar o artista, criá-lo, nunca; porque não se melhora senão o que já existe.

Paolo Mantegazza

A arte, criada na emoção, a emoção a penetra. A ideia, rígida e nua, nem faz a arte nem a entende, a crítica da arte é emoção viva de beleza. Na arte, sentir é conhecer. Sentir é compreender em todo o corpo.

Guerra Junqueiro

Agradecimentos

Concluído este trabalho, que na sua essência constituiu todo um processo de valorização e engrandecimento pessoal e profissional, gostaria de agradecer a todos aqueles que direta ou indiretamente das mais diversas formas me ajudaram para que o mesmo fosse realizado:

Em primeiro lugar à professora doutora Orquídea Ribeiro, minha orientadora e que se mostrou sempre disponível para qualquer dúvida solicitada, pelo incentivo e dedicação na orientação deste trabalho e pela partilha de conhecimentos;

Aos professores que ministraram a parte curricular do curso: professor doutor Fernando Moreira; professora doutora Henriqueta Gonçalves; professor doutor José Barbosa Machado; professora doutora Luísa Soares;

Ao senhor Ernesto Janas, funcionário do Gabinete de Estudos Olisiponenses, pela forma como prestou todas as informações solicitadas;

À diretora do Museu José Malhoa pela amabilidade das informações prestadas a quando solicitadas;

Ao Técnico do Museu Bordalo Pinheiro, Dr. Mário Gouveia pelas informações celeremente fornecidas;

Ao senhor presidente da junta de Chão de Couce, João Medeiros pelas informações prestadas e deixar fotografar trabalhos pouco divulgados que se encontram nas instalações da Junta;

Ao senhor João António de Chão de Couce tão amavelmente forneceu informações logísticas sobre o assunto a tratar,

Aos técnicos do Museu Centro de Artes de Figueiró dos Vinhos pela gentileza, disponibilidade e receção prestada: Dr. Bruno Batista; Alice Carvalho e Filomena Godinho;

À minha colega Dr.^a Andreia Santos, professora de Inglês, pela gentileza de traduzir o resumo para a língua inglesa;

À minha família pelos momentos que se privou da minha companhia, manifestando-se sempre colaborante e compreensiva e se manteve sempre presente em todo o desenvolvimento da investigação e acompanhou aos diversos locais para proceder à averiguação necessária ao trabalho.

Resumo

Esta tese de doutoramento aborda a temática do Naturalismo e a sua repercussão na cultura portuguesa, no contexto artístico do pintor José Malhoa. Malhoa desenvolveu com sucesso a sua carreira artística e académica, tornou-se um dos mais consagrados pintores naturalistas e simultaneamente representativo da cultura portuguesa, pelo tratamento que incutiu à sua temática, nomeadamente na pintura do género.

Malhoa, pintor paisagista, de costumes rurais, pintor da história e retratista foi referencial em todos os seus géneros. A “Seara Invadida”, obra que enviou à exposição de Madrid, e com a qual foi muito bem recebido, trará ao artista o seu reconhecimento e incentivo à continuação do seu trabalho artístico e será a marca para Malhoa se dedicar exclusivamente à pintura.

Nas suas representações pintadas, José Malhoa descreve o país real, de uma cultura popular intrínseca nos ambientes descritos nas telas, onde se pode observar as histórias do quotidiano, da gente simples e também da alta sociedade, que apreciava merecidamente o seu trabalho. Na sua obra tudo é retratado: uma panóplia de assuntos, desde a emigração, à religiosidade, aos costumes rurais e tarefas agrícolas. Essa importância de Malhoa na Cultura Portuguesa, evidencia-se pela profundidade que transmite na sua técnica de pintura, numa obra que busca os aspetos da ruralidade vincada no país em várias temáticas, desde a paisagem, à realidade dos costumes e das vivências do quotidiano. As personagens que pinta são muitas vezes reais na sua existência, representando pictoricamente cenas dos costumes impregnados do povo, enquanto identidade própria.

José Malhoa contribuiu vivamente para que o estilo naturalista se implementasse e perdurasse. O pintor repartiu a sua atividade entre o ateliê da capital e o “Casulo” de Figueiró dos Vinhos, local considerado como a sua terra adotiva. No primeiro, Malhoa efetuava sobretudo o retrato para uma clientela burguesa, ou concluía os temas que captara em Figueiró nos dias de Primavera e Verão. Conhecido pelo pintor da luz e do sol português, foi em Figueiró que se inspirou e pintou a maioria dos seus quadros.

O Mestre Malhoa pôde ver ainda em vida uma homenagem feita como poucos. A sua terra Natal galardoou-o com um Museu, tendo ele oferecido as suas obras, apesar de já não brindar a inauguração com a sua presença, pois faleceu pouco tempo antes, em 26 de

Outubro de 1933 em Figueiró dos Vinhos e o museu foi inaugurado em 28 de Abril de 1934. O Mestre foi sepultado em Lisboa no cemitério dos Prazeres, junto da esposa.

No seu contexto artístico muitos companheiros comungaram das suas ideias e estilo e por esse facto são referenciados dada a importância que tiveram na implementação e sedimentação do Naturalismo em Portugal, quando na Europa já outras correntes artísticas se impunham.

A estética plástica de Malhoa também foi notória e devidamente diferenciada, sendo a linguagem cromática uma linha condutora e uma constatação do seguimento do movimento naturalista em Portugal. A sua estética interliga-se com a versatilidade de técnicas que o artista aplicou nos seus temas enriquecendo desta forma a sua obra como uma referência, sobretudo nacional, mas também se refletiu numa apreciação que ultrapassou fronteiras.

José Malhoa deixou uma imensa obra representada em vários museus nacionais e estrangeiros a comprovar o seu talento de excelência e a refletir na sua maioria a cultura portuguesa, que ele tão bem preservou e divulgou através da linguagem plástica e pictórica numa harmonia resplandecente.

Palavras-chave: arte, pintura, Naturalismo, autenticidade, harmonia, cultura, José Malhoa

Abstract

This thesis is about the Naturalist art and its influence in Portuguese culture, in the artistic context of the painter José Malhoa. Malhoa developed successfully his artistic and academic career and became one of the most important naturalist painters and at the same time a representative artist of Portuguese culture, for the technique that Malhoa skillfully mastered.

Malhoa, landscape painter, of rural manners, history painter and portraitist, was remarkable in all his genres. The work “Seara Invadida”, which he sent to the exhibition in Madrid, brought him the acknowledgement and the encouragement he needed to go on with his artistic work. It was also the stimulation to dedicate himself exclusively to painting.

In his paintings, José Malhoa describes his real country with popular scenes where he examines daily life both of popular figures and of high society, who appreciated his work. In his works a large number of subjects can be found, such as emigration, religion, rural manners and farming activities. The importance of Malhoa in Portuguese Culture is related to the deepness of his painting techniques, in a work which examines the rural aspects of the country through landscape, reality of manners and experiences of daily life. The characters he portrays, many times real in their existence, represent scenes from popular manners.

José Malhoa highly contributed to the development and establishment of the naturalist style. The painter divided his activity between Lisbon and Figueiró dos Vinhos, which is considered his adoptive hometown. In the capital, Malhoa worked for bourgeois customers and finished the themes he observed in Figueiró in spring and winter days. Known as the painter of light and sun, it was in Figueiró that he inspired himself and where he did a large number of paintings.

Malhoa experienced a singular tribute. His hometown dedicated a museum to him in which we can see some of his works, donated by the painter. He wasn't alive by the time the museum opened, because he died on 26th October 1933 in Figueiró dos Vinhos and the museum was inaugurated on 28th April 1934. The master was buried in Lisbon, in Cemitério dos Prazeres, alongside his wife.

In his artistic context many artists shared his ideas and style, and for this reason they are mentioned due to the importance they had in the establishment of Naturalism in Portugal, whereas in Europe other artistic movements were increasing.

Malhoa's plastic style was also notable and different from others. The chromatic language was a guide of the naturalism in Portugal. His style is connected to the versatility of his techniques, which he used on his themes, enriching his works as a national reference, but it also reflected as influence that exceeded boundaries.

José Malhoa left a huge collection of works which we can find in national and foreign museums. His works prove his excellent talent and show the Portuguese culture, which he preserved and spread through plastic and pictorial language in a resplendent harmony.

Keywords: art, painting, naturalism, authenticity, harmony, culture, José Malhoa

Índice Geral

Agradecimentos-----	5
Resumo-----	7
Abstract-----	9
Índice de Ilustrações no texto -----	13
Introdução -----	15
Parte I	
José Malhoa e o contexto artístico do seu tempo -----	23
1.Estado da arte-----	25
2.Metodologia de Investigação-----	31
2.1Objetivos-----	31
2.2 O problema-----	31
2.3 Principais Hipóteses e variáveis-----	31
2.4 Aplicação da metodologia-----	32
3.Vida e obra de José Malhoa -----	35
3.1. “O Grupo do Leão”-----	39
3.2 Malhoa: entre o popular e o universal-----	55
4. O Naturalismo na obra plástica de Malhoa -----	61
4.1 A Pintura Naturalista -----	71
4.2 O Naturalismo em Portugal -----	79
5.O Impressionismo, Pós-Impressionismo e Neoimpressionismo-----	105
Parte II	
A Cultura Portuguesa em Malhoa-----	121
1. A imagem como código de comunicação-----	122
1.1 Malhoa e as temáticas do quotidiano contemporâneas-----	125
1.2 Malhoa e a proximidade à cultura popular Portuguesa-----	155
2.A versatilidade da temática utilizada por Malhoa-----	163
2.1 Géneros de Pintura-----	163
2.2 Pintura da Natureza-morta-----	165
2.3 A Pintura de Paisagem -----	169
2.4 A Pintura do Retrato-----	179
2.5 A Pintura de História -----	191

2.6 Pintura de Costumes ou do Género -----	195
2.7 Pintura Decorativa -----	200
 Parte III	
1.O estudo cromático na obra plástica de José Malhoa -----	205
1.1 A linguagem cromática na obra plástica de Malhoa -----	207
2.Abordagem de técnicas de pintura utilizadas por Malhoa -----	251
2.1 A expressividade da arte através dos diversos meios aplicados-----	251
2.2 A representação gráfica da arte-----	257
2.3 O Grafite -----	262
2.4 O Pastel -----	269
2.5 O Carvão -----	273
2.6 A Aguarela -----	279
2.7 O Óleo -----	287
2.8 A Sanguínea -----	296
 Conclusão -----	
Bibliografia Geral -----	307
Bibliografia de Imagens de José Malhoa -----	311
Bibliografia de Imagens extra texto de outros pintores referenciados-----	313
Bibliografia de Imagens extra texto do estudo da cor -----	315
Anexo nº 1 Síntese cronológica do pintor (Elaborada com base nas obras consultadas que constam na Bibliografia Geral)-----	318
Anexo nº2 Ilustrações de outros pintores referidos no trabalho -----	326
Anexo nº3 Ilustrações - fotografias biográficas de José Malhoa -----	331
Anexo nº4 Imagens extra texto do estudo da cor -----	335
Anexos nº5 Gráficos-----	340

Índice das ilustrações no texto

Imagem nº1: “Seara Invadida” óleo s/tela, 110x175cm -----	36
Imagem nº2: “A Fama coroando Euterpe” óleo s/tela, 24x32.8cm -----	37
Imagem nº3: “O Grupo Leão” (Columbano) óleo s/tela, 200x380cm -----	39
Imagem nº4: “Paul da Outra Banda” óleo s/tela, 196x371cm -----	45
Imagem nº5: “Outono” óleo s/madeira, 46x38cm -----	58
Imagem nº6: “À Sombra” óleo s/tela, 51x61cm -----	72
Imagem nº7: “Manhã de Primavera” óleo s/madeira, 28.5x39cm -----	80
Imagem nº8: “As Promessas” óleo s/madeira, 59x72cm -----	81
Imagem nº9: “Retrato de Laura Sauvinet” óleo s/ tela, 99x70cm -----	83
Imagem nº10: “À Beira Mar” óleo s/ madeira, 69x87cm -----	84
Imagem nº11: “O Campanário de Figueiró” óleo s/ madeira, 22.5x27.5cm ---	125
Imagem nº12: “Viático ao Termo” óleo s/tela, 98x150,5cm -----	127
Imagem nº13: “Os Bêbados” óleo s/tela, 150x200cm -----	129
Imagem nº14: “O Fado” óleo s/tela,151x186cm -----	131
Imagem nº15: “As Papas” óleo s/tela, 85x120cm -----	139
Imagem nº16: “As Padeiras” óleo s/tela, 45x54cm -----	143
Imagem nº17: “A sesta” óleo s/madeira, 26x46cm -----	145
Imagem nº18: “A Rega dos Alfobres” óleo s/tela, 72x100cm -----	147
Imagem nº19: “A Sesta dos Ceifeiros” óleo s/tela, 95x132cm -----	150
Imagem nº20: “A Clara” óleo s/tela, 244x134cm -----	157
Imagem nº21: “Espantando os Pardais da Seara” óleo s/tela, 53x44cm -----	172
Imagem nº22: “Marinha” óleo s /tela, 20x34cm -----	174
Imagem nº23: “Retrato de D. Luís Filipe” óleo s/tela, 200x120cm -----	183
Imagem nº24: “Desalento” pastel s/ papel, 65,5x51,5cm -----	184
Imagem nº25: “A Noiva” óleo sobre tela, 610x430cm -----	187
Imagem nº26: “Vasco da Gama Ouve o Piloto Oriental” óleo s/tela, 198x238cm-----	192
Imagem nº27: “Conversa com o Vizinho” óleo s/tela, 30x27cm -----	198
Imagem nº28: “Paleio” óleo s/tela, 65,5x78cm -----	199
Imagem nº29: “O Sonho do Infante” pintura mural, 382x2400cm -----	201
Imagem nº30: “Minerva e Cupido” óleo sobre estuque, s/dimensão-----	202

Imagem nº31: “O último Interrogatório do Marquês de Pombal” óleo s/tela, 333x505cm -----	217
Imagem nº32: “As Nuvens” óleo s/tela colada em cartão, 24x32.8 cm -----	220
Imagem nº33: “Cócegas” óleo s/ tela, 224x288cm -----	222
Imagem nº34: “A ilha dos Amores” óleo s/tela, 57x95cm -----	223
Imagem nº35: “O Descanso do modelo” óleo s/ tela, 1350x1010 cm-----	230
Imagem nº36 : “Ateliê do Artista” óleo s/tela, 93x127cm -----	231
Imagem nº37: “Pecatta Nostra” pastel s/papel, s/dimensão -----	232
Imagem nº38: “Ai Credo” óleo s/madeira, 58.5x71cm -----	233
Imagem nº39: “Autorretrato de Malhoa” carvão s/ papel, 55x43cm -----	236
Imagem nº40: “O Retrato da Rainha D. Leonor” óleo s/tela, 202x134cm ----	237
Imagem nº41: “Dois Artistas Pintando à Beira Mar” óleo s/tela, colada em madeira 38x56cm”-----	245
Imagem nº42: “A Varanda dos Rouxinóis” óleo s/tela, 45x42cm -----	247
Imagem nº43: “A Caça” óleo s/tela, 52x66cm -----	248
Imagem nº44: “Estudo-Festejando S. Martinho “carvão s/papel, 34.5x 30cm-	258
Imagem nº45: “A Mata das Caldas”, óleo s/tela, 74x49cm -----	267
Imagem nº46: “Retrato de D. Maria Nazaré Fernandes” pastel, 49.5x37.5cm	270
Imagem nº47: “O Emigrante” carvão s/papel, 42x32cm -----	275
Imagem nº48: “Hortenses” óleo s/ madeira, 24x32.8cm -----	291
Imagem nº49: “Camponesa de Figueiró” sanguínea s/papel, 43x36cm-----	297

Introdução

Este trabalho de investigação faz o enquadramento do movimento naturalista no contexto artístico do pintor José Malhoa e analisa a forma como a sua pintura se reflete na Cultura Portuguesa do seu tempo.

Na viragem do século XIX para o XX, apesar de tardio, chega o movimento naturalista a Portugal; alguns pintores portugueses aderem ao movimento, principalmente aqueles que iniciavam a sua carreira no mundo das artes, e que procuravam novos marcos pictóricos. O regresso dos bolseiros que tinham ido para Paris estudar pintura, na época uma referência marcante na implantação de um estilo no amplo universo artístico que contribui para o desenvolvimento em Portugal, de uma estética que ao mesmo tempo significava uma vontade de ultrapassar e renovar os movimentos que prevaleciam em Portugal, nomeadamente o Romantismo. A mudança foi aceite com entusiasmo, pois era também uma alteração ideológica, havendo uma ânsia de transformação das mentalidades reveladas na época.

Portugal atravessava nesta altura um período conturbado, nomeadamente a nível político: a ditadura de João Franco (1906-1908),¹ o Regicídio (1908),² a implantação da República (1910), a intervenção na primeira Guerra Mundial (1917), a instauração do Estado Novo (1933) fatores que se fizeram sentir a nível da sociedade portuguesa em vários campos, o económico, o político, o social, o cultural e, como consequência dos anteriores, o artístico, como afirma Nuno Saldanha:

Período conturbado da nossa história, em que se desenvolveu a carreira de Malhoa. Ele foi marcado sucessivamente por acontecimentos políticos excecionais, como o Ultimatum, o Regicídio, a revolta de 31 de janeiro, a implantação da República, a entrada na Primeira Guerra Mundial, o Sidonismo, A Monarquia do norte, a Revolução de 28 de maio, ou o início do Estado Novo (Saldanha 2010: 172).

Nas últimas três décadas do século XIX operam-se algumas mudanças estéticas em Portugal, que se refletem na cultura e na identidade portuguesa. Um dos fatores que contribuiu para esta mudança cultural e artística foi a fundação da Sociedade Promotora das Belas-Artes em Lisboa que na época apresentava uma estética diferente e inovadora.

¹ “O rei satisfaz as reivindicações de João Franco, iniciando um curto período de ditadura (1906-1908).A repressão do governo de João Franco isola cada vez mais o regime monárquico e favorece o crescimento do Partido Republicano” (Saraiva 1983: 73).

² “O assassinato do rei e do príncipe herdeiro em 1 de fevereiro de 1908 evitou o crescimento da onda de repressão” (Saraiva 1983: 73).

Em Portugal, no domínio das artes constatou-se um desfasamento cronológico entre os movimentos artísticos europeus e a arte praticada pelos artistas portugueses. Para além dos fatores apontados, outras causas contribuíram para a mudança da estética. A Itália deixa de ser o centro das aprendizagens e sente-se a penetração da influência francesa com muitos artistas a procurarem Paris para estudar, pois significava uma aprendizagem de uma “Escola” de referência, para quem queria permanecer nos circuitos artísticos. Em França, os artistas portugueses que procuram mudanças entram em contacto com as novas tendências do paisagismo da Escola de Barbizon³ e de artistas referenciais como Courbet, Daubigny, Degas e Manet, e voltam para Portugal cheios de novas ideias, rompendo com o isolamento que existia até então, sendo estes artistas bolseiros, com raras exceções à regra, trazendo novas experiências artísticas, fruto das influências dos vários pintores que se encontravam em França.

Em Portugal houve artistas que se evidenciaram, nomeadamente nas artes plásticas como José Malhoa, Columbano Bordalo Pinheiro, Silva Porto, Marques de Oliveira, Henrique Pousão, Sousa Pinto, António Carneiro e, na arquitetura,⁴ Ventura Terra, Luís Monteiro, Adães Bermudes e Marques da Silva, entre outros que irão ser referenciados ao longo do trabalho, já que alguns deles estão muito ligados a José Malhoa, o artista alvo deste trabalho.

Silva Porto e Marques de Oliveira, que beneficiaram do pensionato do Estado em Paris, ao regressarem a Portugal fazem parte dos privilegiados que sobressaíam e que vinham enriquecidos das aprendizagens de outro mundo artístico. Em 1879, traziam consigo a experiência do Naturalismo francês e o contacto com os experientes pintores acima citados que os impulsionaram, como afirma França:

Chegados embora a Paris no apogeu do “Impressionismo”, tendo certamente (é inimaginável que não, mas falta o conhecimento de provas, cartas, por exemplo) visitado o seu salão polémico, em 74, onde o movimento foi batizado, Silva Porto e Marques de Oliveira mantiveram-se fiéis a uma visão anterior, que o naturalismo do grupo de Barbizon formulara e satisfazia (França 1983: 15).

³ “No princípio da segunda metade do século XIX, alguns artistas franceses estabeleceram-se numa pequena vila a sudoeste de Paris. Esta vila chama-se Barbizon e fica na orla da floresta de Fontainebleau. Afastados da pressão da vida citadina, estes artistas começaram a levar os seus cavaletes para o campo e pintaram a natureza ao ar livre” (Murteira 1997: 507).

⁴ “Nos últimos anos do século XIX, mediante a ação de três importantes arquitetos diplomados em Paris (Luís Monteiro, Ventura terra e Marques da Silva), inicia-se em Portugal uma verdadeira reforma arquitetónica” (Saraiva 1983: 107).

O gosto da pintura naturalista prolongou-se ainda pelo século XX, com os seus seguidores mais atentos e persistiu contra novas ideias, que procuravam novos rumos no mundo da arte. Depois deste regresso dos bolseiros, os incentivadores da tão esperada renovação, formou-se o “Grupo do Leão”, que se reunia regularmente na “Cervejaria o Leão de Ouro”, composto por Silva Porto, Columbano Bordalo Pinheiro, Rafael Bordalo Pinheiro, José Malhoa, João Vaz, Moura Girão, Henrique Pinto, Rodrigues Vieira, Ribeiro Cristino, Cipriano Martins, o grupo, liderado por António Carvalho da Silva Porto (1850-1893), permitindo a penetração do Naturalismo na pintura portuguesa (França 1983: 62). Todos os elementos do “Grupo do Leão” partilhavam essa vontade de renovação de mentalidades e de estilos e, sem dúvida, que contribuíram inteiramente para isso, com diferentes características e de peculiares personalidades, mas embarcados na viagem do Naturalismo.

Este grupo de pintores foi de distinta importância para a renovação da pintura portuguesa, recebendo até o apoio régio, e dando uma maior divulgação ao movimento naturalista, entrando no século XX com grande vitalidade e permanecendo como uma das mais poderosas influências na pintura portuguesa, até meados deste século, enfrentando a concorrência das escolas modernistas, que vinham da década de 1920, enriquecendo o panorama da pintura nacional, a par com os movimentos modernistas, então em voga na Europa e surgidos também em Portugal, como o Modernismo.

A novidade introduzida nos esquemas de representação e da estética gerou algum entusiasmo na classe artística portuguesa mais jovem, desde os estudantes das Belas Artes daquele tempo, aos recentemente formados artistas, que iniciavam a luta pelo reconhecimento do seu valor, e contrabalançavam com o conservadorismo romântico, tentando impor liberdade na sua criação artística. O impulso incutido pela burguesia em ascensão, que era a classe potencialmente consumidora da arte produzida, pois era esta classe que economicamente teria a possibilidade de a manter e suportar, permitindo que estes artistas prosseguissem no meio artístico.

Até ao regresso de Silva Porto, após a viagem de investimento na sua formação artística em Paris, em que contactou com grandes vultos de referência da pintura naturalista e realista, o estilo prevalecente era essencialmente o Romantismo. Silva Porto defendia a natureza autêntica, em vez da paisagem irreal e cenográfica, para tal concorrendo a exploração do real e da luz, sem manipulação e com o intuito de descobrir a cor local da natureza, tal como se apresenta na sua plenitude, que deveria atender aos pormenores

pitorescos, dentro dum Realismo pictórico, apoiado numa ligação emocional e real dada pela natureza.

Pode-se afirmar que os pintores acima referenciados marcam uma etapa na pintura da paisagem portuguesa, ainda que esta não tenha sido uma novidade, surgindo assim o primeiro grupo naturalista. O ensino da pintura de paisagem já existia nas academias portuguesas, mas ensinado por pintores de formação romântica, sem a expressividade emanada da Escola de Barbizon.⁵

Os pintores e professores de arte românticos, nos anos entre 1850 e 1860, são os mestres dos artistas que inovaram neste movimento artístico, o Naturalismo, já implantado noutros países europeus, mas com vinda mais tardia para Portugal. Malhoa, como aluno dos mestres românticos, sofreu a influência notória na sua temática: “Malhoa privou, assim, com alguns daqueles vultos, na sua qualidade de aluno da Academia Real de Belas Artes de Lisboa” (Couto 2005: 23).

O início da pintura paisagística começa com alguns românticos, nomeadamente com Tomás de Anunciação (1818-1879), que foi antigo desenhador do Museu de História Natural do Palácio da Ajuda, aluno da Academia e do Mestre Fonseca. Tomás da Anunciação é considerado um paisagista de excelência como prova a sua produção artística:

É como paisagista que Anunciação se vai afirmar dentro da própria Academia cujo ensino criticará e cujo corpo docente vai integrar, a partir de 1852, justamente como professor substituto de paisagem, numa carreira ascendente que o levará a professor em 1857 e a diretor em 1878. Ficaram famosas as paisagens que pintou para os concursos de substituto, com a “Vista da Amora”, e de professor, com a “Vista da Penha de França”, utilizando poderosas cortinas vegetais que escondem o horizonte e enquadram, à distância, a colina lisboeta com o seu convento (Porfírio e Barreiros 2009: 28).

A paisagem animalista, ou a pintura do género, misturada com a paisagem, foi representada pelos românticos, já com alguma mescla de Naturalismo, tendo Tomás da Anunciação sido um grande exemplo que abriu suavemente as portas ao paisagismo romântico que se estende ao Naturalismo: “Em 1844 protagonizou, juntamente com outros colegas, uma revolta contra o ensino académico, defendendo uma nova temática e uma nova prática centrada no trabalho ao ar livre” (Oliveira *et al.* 2012: 13).

⁵ “Grupo de franceses que se dedicou à pintura ao ar livre a partir de 1840, e que são considerados como os seus fundadores” (Kraube 1995: 120).

Entre os pintores que realmente marcaram a viragem do século XIX para o XX, estão José Malhoa e Columbano Bordalo Pinheiro, associando-se ainda a estes, os artistas do “Grupo do Leão”⁶ e os seus prolongadores.

Os pintores acima referenciados pertencem a uma geração naturalista com Malhoa apresentar-se mais fiel aos princípios defendidos pelo Naturalismo. As obras de ambos complementam-se: Malhoa apresenta uma ruralidade nacional num âmbito coletivista, mas individualizando as personagens que representa, enquanto Columbano apresenta o retrato individual de uma interpretação mais cidadina.

Por outro lado, Malhoa incute uma continuidade ao paisagismo que se tornara pitoresca e interessante, porque se centra no que está dentro da paisagem, transformando a imagem numa cena com vida, que envolve as tradições de um povo, transformando o seu conjunto em cena de género, reflete a Cultura Portuguesa pelo que representa nas composições pictóricas. Malhoa foi considerado por muitos críticos de arte o mais popular dos pintores portugueses da sua época, tendo acompanhado a transição de um regime monárquico para um republicano, sendo, por isso, considerado como «O Português dos Portugueses», com o seu retrato coletivo de costumes e imagens nacionais autênticas que tiveram eco e aceitação social, porque o artista conhecia profundamente o meio e as diferentes esferas sociais da época.

A tendência artística naturalista do século XIX predominava e José Malhoa juntamente com os seus companheiros contemporâneos do “Grupo do Leão” impunham o seu gosto através do seu trabalho, que era globalmente bem aceite, tanto pelos apreciadores de arte, como pelo mundo artístico e pelo público em geral. O seu público estava ansioso pelas suas pinturas com as quais se identificavam, como algo que lhe pertencia e lhe dizia respeito, porque era a pintura das gentes, ricas e essencialmente das pobres, que se reviam inteiramente na sua representação, quer nos costumes do quotidiano e no trabalho do campo, quer nas cenas mais aristocráticas da clientela mais rica.

A mudança de século não trouxe grandes consequências em questões de estética, mas alguns artistas tentaram outras expressões, com é o caso de Henrique Pousão (1859-1884), pintor da primeira geração naturalista, mas que se acerca do estilo impressionista, na medida que se aproximava de Édouard Manet (1832-1883) e Camille Pissarro (1830-

⁶ O grupo foi responsável pela organização de várias exposições, que contribuíram para o enorme sucesso da pintura do Naturalismo em Portugal e que teve uma sedimentação considerável e foi uma referência na pintura portuguesa de índole naturalista.

1903), bem visível nas suas obras, e que é abordado no primeiro capítulo do trabalho, “José Malhoa e o Contexto Artístico do Seu Tempo”.

Este trabalho debruça-se principalmente sobre pintura de José Malhoa, que aplica na sua técnica a sua peculiaridade e cunho pessoal. A pintura a óleo é considerada por muitos como um dos suportes artísticos tradicionais mais importantes e mais antigos devido à sua consistência, durabilidade, plasticidade e da técnica. Muitos artistas, dos mais considerados do mundo, pintaram as suas obras de arte com a técnica a óleo, desde o Renascimento, como se pode confirmar com Leonardo da Vinci, com a sua obra-prima “Gioconda” ou Caravaggio com “Baco”, Diego Velázquez com “Las Meninas”. Pode-se citar uma lista interminável de pintores inseridos nos mais diversos estilos artísticos que utilizaram o óleo como a principal técnica no desenvolvimento do seu trabalho, cujas obras se inserem na lista das mais famosas do mundo. O mestre Malhoa, também assim apelidado aplica a sua técnica em diferentes suportes como a madeira, tela, papel e materiais de pintura, como óleo, carvão, pastel, aguarela, sanguínea, entre outros. A técnica a óleo foi uma das mais utilizadas pelo artista: “Técnica, que tem origem provável no século XV, consiste, basicamente, na mistura de cores sob a forma de pigmentos em pó, com óleos específicos” (Couto 2004: 42). Para além da pintura, o artista também usa o desenho, muitas vezes até para realizar estudos para determinada obra, ou mesmo para trabalhos em carvão ou sanguínea, onde a mestria principal assenta no desenho.

O elemento fundamental da pintura é a cor. E fala-se na cor, porque é de devida importância na pintura de José Malhoa. A relação formal entre as cores dadas pelos pigmentos numa obra constitui sua estrutura fundamental, e capta no observador/espectador sensações térmicas de calor, frio, profundidade, sombra, entre outros elementos. As relações formais de uma composição estão implícitas na construção de uma obra de arte: a cor está inteiramente ligada à plasticidade e com os efeitos que é capaz de provocar e alterar numa obra de arte. Malhoa aprofunda todos estes conceitos no seu trabalho, que permanece como legado em vários museus portugueses, estrangeiros e coleções particulares. A parte cromática será desenvolvida num capítulo sobre o tratamento da cor nas obras realizadas pelo pintor. A técnica em Malhoa não está dissociada da estética; pelo contrário, este apresenta-se como artista multifacetado, eclético na temática, não deixando negligenciado nenhum dos temas que pinta.

Este trabalho abordará a pintura de Malhoa como técnica, como imagem inserida num determinado estilo, mas também o seu relacionamento com a cultura portuguesa, que está perfeitamente evidente na sua obra, como afirma Couto: “A importância de Malhoa na

cultura portuguesa pauta-se pelo entendimento que assim transmite do seu ofício de pintar, numa obra que aborda trechos urbanos e burgueses, mas percorre os aspetos da ruralidade do país” (Couto 2005: 35).

A relevância de Malhoa na cultura portuguesa evidencia-se pela profundidade que transmite na sua técnica de pintura, numa obra que destaca os aspetos peculiares da ruralidade do país, desde a paisagem à realidade dos costumes e das vivências do quotidiano das personagens que retrata. Malhoa tem uma observação real sobre o que pinta, de tão autêntica assemelha-se a uma objetiva, que através dela descobre o mar e a terra, o património cultural e natural, os recantos e as gentes com as suas vivências que caracterizam uma determinada região, e mais amplo ainda, um país, que capta com a sua paleta de cor e volume, numa valorização do que é verdadeiramente a arte e a beleza que representa, como refere Denis Huisman: “O mundo dos valores em que a Arte evolui é tão vasto que não é possível recensear aqui todas as suas virtualidades. A arte e a Beleza estão numa relação de conjugação, de disjunção, ou de correlação com a Verdade, a Bondade, a Utilidade, o Sagrado” (1994: 111).

A peculiaridade com que Malhoa retrata indivíduos e cenários próximos duma cultura essencialmente popular, representando pictoricamente cenas dos costumes impregnados do povo e deixando explícito a sua ligação e proximidade às tradições e à cultura do povo. Malhoa valoriza os costumes, as tradições, os valores cívicos e sociais tão próximos da cultura popular. A importância dada aos objetos característicos de um povo, neste caso, o das aldeias e vilas mais autênticas nas suas tradições, mostra afetividade do pintor através da pintura. Malhoa, também pintor da história, representou nas suas obras as diferenças económicas, sociais e culturais, com os seus retratos burgueses e do povo simples, dos agricultores, dos emigrantes, dos jornaleiros, de reis e rainhas, imortalizando desta forma aqueles que retratou.

Para além da análise da sua obra e referência à sua vida na ligação com a pintura naturalista, pretende-se constatar a sua versatilidade temática e técnica. Em Malhoa é igualmente importante a interligação da imagem como comunicação na Cultura Portuguesa, e Malhoa teve essa capacidade comunicativa, de retratar e mostrar um país na sua realidade cultural e económica, porque a sua pintura é codificadora da imagem do país numa determinada época.

É importante referir outros movimentos artísticos relacionados com o teor naturalista: o Realismo, de que não se pode dissociar, o Impressionismo, o Pós-Impressionismo e o Neoimpressionismo. Por isso menciona-se algumas características que

têm em comum, referenciando alguns pintores e obras de renome mundial que funcionam como ícones para a sedimentação do Naturalismo na Europa e, em particular, em Portugal, já que alguns destes artistas tiveram uma ligação próxima com alguns dos seus principais impulsionadores.

Pretende-se ainda apresentar uma sinopse cronológica sobre a obra do artista José Malhoa, o mais completa possível, elaborada com base em pesquisas bibliográficas de alguns autores que se debruçaram sobre os trabalhos do pintor e a sua contribuição para a divulgação da sua obra. Malhoa produziu muitos trabalhos, alguns deles desconhecidos da maioria do público, encontrando-se espalhados por vários países e continentes.

Parte I

José Malhoa e o contexto artístico do seu tempo

1. O Estado da arte

José Malhoa Vital Branco nasceu nas Caldas da Rainha, a 28 de Abril de 1855, vindo a falecer em Figueiró dos Vinhos em 26 de Outubro de 1933. Vários foram os historiadores e críticos que se debruçaram sobre a sua obra; da literatura existente e pertinente para este estudo, salienta-se a obra que trata o pintor Malhoa em diversos aspetos, *José Malhoa – Tradição e Modernidade* (2010), tese de doutoramento de Nuno Saldanha, concluída em 2006. Esta obra teve como objetivo um estudo global sobre a vida e obra de José Malhoa. Nuno Saldanha considerou essencial, para um entendimento mais rigoroso sobre a personalidade do pintor, analisar a sua epistolografia, muita dela inédita, para apresentar, de uma forma mais fidedigna, diversos aspetos da vida e da obra de José Malhoa, sendo a sua tese também uma preciosa ajuda para a inventariação de obras ou correção das datas das mesmas. Este estudo revelou aspetos da vida privada de Malhoa e as sensibilidades nas suas relações e no quotidiano. Para além desta recolha da correspondência de Malhoa, houve outros aspetos que foram considerados no estudo, como salienta o próprio autor: “Para além da simples enumeração cronológica do percurso vivencial do artista, esteve subjacente uma preocupação da contextualizar com o desenvolvimento da sua arte, e época, enumerando as obras que marcaram cada uma das seis fases em que subdividimos a sua carreira” (Saldanha 2010: 16).

Nuno Saldanha apresenta um trabalho que aborda vários aspetos; desde a biografia, à evolução da carreira do artista, referenciando os locais onde Malhoa mais expos, quer no território português e no estrangeiro, assim como aspetos da carreira como professor. E como em todos estudos, este também reflete as várias temáticas que Malhoa trabalhou, fazendo um apontamento sobre a pintura do retrato com o Luminismo e o Tenebrismo, já que foi uma temática bastante praticada por Malhoa.

Este autor considera o artista José Malhoa como uma das figuras mais marcantes da Pintura Portuguesa da geração oitocentista e do início do século XX. Saldanha estudou minuciosamente a biografia de Malhoa, apresentando passagens em notas da correspondência de Malhoa com José Relvas (1858-1929), personalidade política destacada da primeira República. José Relvas foi um dos mentores do pintor, mecenas e proporcionador de apoio financeiro, em quem Malhoa muito confiava e a quem pedia opinião sobre vários assuntos de índole pessoal e artístico. José Relvas era uma pessoa que se interessava pelas artes, sendo um colecionador de arte, incentivando Malhoa a informar-se sobre a cultura artística envolvente, quer nacional quer estrangeira. A casa dos Patudos

em Alpiarça que reúne uma grande coleção de arte é a prova da importância do contributo deste mecenas para a cena cultural e artística nacional.

Outras personalidades com troca de correspondência com Malhoa foram ainda Columbano Bordalo Pinheiro, Teixeira Lopes, Augusto Gama, seu discípulo e amigo, e outras individualidades importantes da sociedade portuguesa de então, assim como alguns familiares e discípulos. Nestas notas são ainda referidas publicações de jornais e outras informações que estão ligadas à vida do pintor. O estudo sistematiza também a sua produção e categoriza a temática da pintura de José Malhoa, identificando qual o tema pictural que o mestre Malhoa mais representou. Nuno Saldanha elaborou um catálogo onde constam os trabalhos do pintor que foi publicado em Novembro de 2012, um projeto que apresenta a recolha e inventariação da produção artística sobre pintura e desenhos do artista e onde constam mais de 1200 imagens de obras de José Malhoa.

Saldanha analisa e reflete sobre a crítica positiva e negativa feita a Malhoa através de documentos da imprensa produzidos por vários escritores e críticos de arte do seu tempo que visualizaram o seu trabalho nas diversas exposições individuais e coletivas em que o pintor participou, demonstrando imparcialidade sobre a crítica efetuada ao artista, citando os diversos escritos existentes sobre o assunto. Este autor analisa ainda a relação da pintura de Malhoa com o estilo Luminismo e com o Tenebrismo, nomeadamente no retrato. Outro aspeto da obra de Malhoa destacado por Saldanha é a sua ligação com a sua terra adotiva, Figueiró dos Vinhos, local onde o artista pintou muitas das suas obras.

O autor da obra *José Malhoa – Tradição e Modernidade* investigou também a relação que Malhoa mantinha com as suas discípulas “para perceber melhor quem foram as «tristes malhoas» designação com que Fialho de Almeida se referia às numerosas discípulas do artista” (Saldanha 2010: 8). Relaciona o trabalho de Malhoa como professor com a parte económica, ou seja, com o sustento do artista pela remuneração que a atividade pedagógica do seu ateliê lhe proporcionava. No entanto, Malhoa não fez deste acompanhamento dos seus discípulos, em maior número mulheres, um mero recurso económico, como tinha sido a necessidade no início da sua vida; ele prosseguiu com as aulas de pintura por interesse e gosto académico. O contexto da procura do ensino da pintura deveu-se a um desenvolvimento das artes, nomeadamente a pintura, com uma particularidade inovadora, pois muito do amadorismo praticado nesta vertente das artes plásticas coincidia com um panorama artístico internacional em que as mulheres começaram a querer intervir a vários níveis sociais, económicos, políticos e artísticos, nomeadamente em França, onde o desenvolvimento cultural e artístico, nos finais do

século XIX, se fez sentir com enorme pujança. Esta é a obra mais completa sobre os trabalhos, vida e obra do pintor José Malhoa.

Existem ainda apontamentos referentes a José Malhoa, ao seu trabalho e aos seus contemporâneos em alguns livros do historiador, ensaísta e crítico de arte, José Augusto França, nomeadamente em *A Arte em Portugal no século XIX, volume I*, (1966), *A Arte em Portugal no século XIX, volume II*, (1990), *A Arte Portuguesa de Oitocentos* (1983) e *Malhoa e Columbano* (1987). José Augusto França é um crítico de arte, conhecedor da obra de muitos pintores consagrados desde a Renascença, passando por diversos períodos e estilos até à Modernidade e à Arte Contemporânea. Muitos artistas mereceram a sua consideração e o estudo sobre José Malhoa encontra-se nesse grupo; França considera Malhoa um dos responsáveis pela continuidade e sedimentação naturalista, como se pode confirmar na seguinte afirmação: “A permanência de oitocentos é através de Malhoa que tem de ser medida: ele é a caução da coerência do Portugal do século XIX, e da sua continuidade no século XX” (França 1990: 361).

Outro trabalho consultado e utilizado é da autoria de Paulo Henriques, que faz uma análise de algumas obras do pintor na obra intitulada *José Malhoa* (1997), e uma outra com o mesmo nome (s/d). Paulo Henriques, licenciado em pintura e mestre em História da Arte Contemporânea, foi diretor do Museu José Malhoa entre 1992 e 1998. Henriques valoriza a obra de Malhoa, descrevendo-o como um dos maiores populares aristas portugueses pelo relacionamento direto entre a pintura e a cultura portuguesa, essencialmente, e pela ligação estreita com o povo. Paulo Henriques analisou algumas obras de Malhoa, identificando e compartimentando as temáticas abordadas e a sua expressividade pictórica, dando a conhecer muitas obras do artista e a sua diversidade. Para Henriques, Malhoa potencializa a própria cultura através da sua capacidade artística e plástica em que o Naturalismo se torna transparente e é sedimentado através de temas inesgotáveis que o consagram como o grande pintor das gentes e da cultura popular, porque ele próprio se integra nela, fazendo uma leitura sociológica da sua representação pictórica, como se pode verificar no excerto aqui apresentado:

Definitivamente se conclui que ele é um excepcional paisagista-discípulo de Silva Porto, mas mais livre e orgânico, um retratista que vale a pena confrontar com a soturnidade de Columbano e talvez o mais original dos pintores de história fim de século que, à margem da Academia, ousou registar o medo e o sensualismo de herói que outros representaram como figuras sem corpo e por isso pobrementemente impolutas. Quanto ao vasto conjunto da vida rural, as peças selecionadas permitirão provar que ele é sobretudo um ágil orquestrador de histórias picturalmente construídas onde a luz e a cor são personalidades tão fortes como os camponeses em que fisicamente encarnam. E há a descobrir o pintor urbano, de praias vazias, de lazeres femininos e de encontros fortuitos,

em que a pincelada se espraia em reverberações autonomizadas de funções narrativas (Henriques s/d: 7).

O Museu José Malhoa nas Caldas da Rainha é uma instituição que se tem empenhado na divulgação da obra do artista com o lançamento de roteiros e apontamentos sobre o Museu e a obra de José Malhoa de uma forma simples e apelativa ao público adulto e juvenil. Para além da breve história do aparecimento do museu, existem algumas obras de referência do pintor, assim como de obras de pintores contemporâneos do artista e de pintores de menção do teor naturalista, fazendo também referência à cerâmica, nomeadamente de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) e da escultura de alguns escultores referenciais como Francisco Franco (1885-1955) e Leopoldo de Almeida (1898-1975).

Ainda em homenagem ao fundador do Museu foi lançada a obra *Malhoa Íntimo* (1983) de António Montês (1896-1967), com a biografia do pintor e aspetos intimistas na sua caracterização: “Gaiato, traquina, brincalhão, passava os dias a rabiscar as paredes da travessa de S. Sebastião onde vivia” (Montês 1983: 21). O autor descreve o percurso académico de Malhoa e o grupo onde se inseriu, “O Grupo do Leão”, a sua ascensão artística e os lugares onde o artista mais pintou, assim como as obras de maior destaque, a sua temática e a clientela que mais adquiriu as suas obras e a autenticidade na representação da cultura portuguesa.

No desenvolvimento da investigação foram igualmente consultadas obras fundamentais para o enquadramento deste trabalho nas suas diferentes vertentes. A *Teoria Estética* de Theodor W. Adorno, obra chave, polémica e inconformista de um dos maiores teóricos da estética ocidental e *A Estética* de Denis Huisman, *Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna*, de Walter Hess, são obras fundamentais para o enquadramento e compreensão estética da obra de José Malhoa.

Obras como a *Semiótica Visual* de António Vicente Pietroforte e *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte* de Jan Mukarovsky, *Elementos da semiótica*, de Jurgen Trabant, *Introdução à Semiótica* de John Deely, *Introdução à Análise da Imagem*, de Martine Joly, *A Câmara clara*, de Roland Barthes, *A Definição da Arte* de Umberto Eco, apresentam-se como trabalhos indispensáveis para o estudo da imagem em José Malhoa.

Para o estudo cromático, serão utilizadas, entre outras, *Técnicas e cor*, *Anatomia Humana*, *Técnicas e Exercícios*, *Pintando Texturas e Volume* de José Parramón, *Técnicas de Pintura e Desenho*, *Técnicas diversas*, *O Cromatismo de Pastel*, *Técnicas de Pintura e Desenho*, *Técnicas diversas*, *Óleo a Figura no seu Entorno* de Carlos Loures, *A Arte e*

Técnica de Lewis Mumford, *O Nu na Arte* de António Pedro, todas relevantes para um entendimento da aplicação de técnicas de pintura e da cor.

No estabelecimento da relação com a cultura portuguesa foram consultadas obras referenciais como *Aspetos da herança clássica na Cultura Portuguesa* de Maria Leonor Buescu, a obra *Cultura Portuguesa* de Hernâni Cidade e Carlos Selvagem, *Comunicação e Culturas do Quotidiano* de Isabel Ferin, *O que é a cultura* e *Para a História da cultura em Portugal* de António José Saraiva e *Etnografia Vol. I. e Vol. II* de José Leite de Vasconcelos. Da bibliografia constam ainda várias obras que são igualmente importantes para o desenvolvimento do trabalho nos aspetos pictóricos e culturais na obra de José Malhoa.

Todos os autores que estudaram a obra de Malhoa são unânimes em considerá-lo um pintor diversificado na temática, com uma pluralidade de técnicas, um artista com profundas ligações ao povo e às pessoas que com ele tratavam, um pintor popular ligado aos costumes e à cultura portuguesa, como refere Saldanha na sua obra:

Uma das características mais marcantes que se associam à sua imagem, e à sua obra, foi a da sua “portugalidade”, que levou à criação do epíteto do “pintor mais português dos portugueses” circunstância que contribuiu de forma inequívoca, para a sua constituição como figura mítica (Saldanha 2010: 13).

O carisma de Malhoa é reconhecido pelo seguimento dos discípulos e admiradores da sua obra que apreciaram o seu talento pessoal. Malhoa é o intérprete das paisagens e da vida rural portuguesa do seu tempo. Apesar da sua formação exclusivamente nacional, Malhoa foi um artista bastante viajado, visitando diversos países, o que lhe proporcionou o confronto com a enorme diversidade da criação plástica contemporânea, quer das correntes mais conservadoras, quer das mais vanguardistas. O fator da formação nacionalista acaba por ditar a favor dele, pela portugalidade que lhe é votada, representando Portugal através do registo pictórico fidedigno e extraordinariamente representativo da cultura portuguesa como afirma Paulo Henriques: “Malhoa foi definido como o pintor da «terras e gentes portuguesas, podendo assim surgir a sua prática de paisagista como fixação dos lugares de uma identidade nacional” (1997: 25).

O contributo e pertinência desta investigação serão na sua essência a imagem pictórica da obra de José Malhoa e a sua repercussão na cultura portuguesa, a forma como se evidencia essa reverberação, duma maneira objetiva e identificadora, nomeadamente na cultura popular, mas também na cultura portuguesa globalmente, na medida em que

Malhoa se destaca como um grande artista dentro das artes plásticas e na sua contribuição para que o estilo naturalista se prolongasse mais tempo do que no resto da Europa. A este facto se deve a aceitação do grande público que apreciou a sua obra na sua época, mas também na atualidade, acrescentando-se ainda a autenticidade da sua arte pictórica no movimento artístico do Naturalismo. Malhoa sintetiza através da imagem uma comunicação de tradições ilustrativas da cultura portuguesa.

Neste trabalho pretende-se ainda proceder a um estudo cromático concreto da sua obra dentro da sua versatilidade temática, seguindo fielmente a prática naturalista na técnica e na cor. Nesta parte verifica-se a interpretação da imagem em simultâneo com a cor, confrontando as várias harmonias cromáticas que poderão servir de estudo interpretativo no seio da pesquisa da história de arte e nos meios pedagógicos, para o artista ser sempre lembrado e divulgado para que as gerações atuais e vindouras o conheçam e o tenham como uma verdadeira referência nacional.

2. Metodologia de investigação

Os objetivos propostos para este trabalho estão relacionados com o alvo da presente investigação e a sua ligação à cultura e etnografia portuguesas; serão abordadas as técnicas de pintura, a semiótica, questões estéticas e a crítica da história de arte.

2.1 Objetivos:

Os objetivos deste trabalho são os seguintes:

- Analisar a obra de Malhoa integrada no movimento naturalista;
- Constatar a versatilidade da temática utilizada por Malhoa;
- Interpretar a cor na comunicação da imagem;
- Relacionar a cor na comunicação da imagem com a pintura de Malhoa;
- Estabelecer a relação entre algumas pinturas e o seu reflexo na Cultura Portuguesa;
- Abordar algumas técnicas de pintura que o artista utilizou;
- Constatar a diversidade e aplicação das técnicas de pintura.

2.2 O problema

A formulação central do problema consiste em estabelecer em que medida o Naturalismo, como movimento artístico que se implantou em Portugal no século XIX, projeta um estilo que poderá ser peculiar no contexto cultural e artístico português, nomeadamente no que concerne o artista plástico José Malhoa, e a sua contribuição para a continuidade do Naturalismo e a sua reflexão na cultura portuguesa.

2.3 As hipóteses

H1: Malhoa contribui para o Naturalismo como estilo artístico português;

H2: A pintura reflete a imagem da arte plástica, como forma de comunicação na cultura portuguesa;

H3: O estudo cromático em Malhoa é a reflexo do Naturalismo, como sinal de mudança da sua época, na sedimentação desse movimento artístico em Portugal;

H4: O estabelecimento do rigor no tratamento na obra artística de Malhoa, como referência académica e cultural.

2.4 Aplicação da metodologia de investigação

O trabalho de investigação consiste na aplicação de uma metodologia que aponta para a interdisciplinaridade de áreas, como a História de Arte, a Expressão Plástica, a Educação Visual e Artística, a Etnografia, a Psicologia, a Semiótica, a Estética, que foram fundamentais para compreender diversos enquadramentos do trabalho.

A investigação desenvolvida foi essencialmente de carácter qualitativo, o que levou à pesquisa documental para recolha de bibliografia sobre o autor para uma análise pertinente e adequada, contextualização no espaço e no tempo e enquadramento na época do artista, nomeadamente nas três últimas décadas do século XIX e três as primeiras décadas do século XX que coincidem com o falecimento de José Malhoa. É de extrema importância a citação das fontes documentais em que se apoiam diversas afirmações referentes ao autor, objeto do estudo, assim como de outras personalidades, ou locais citados no desenvolvimento do trabalho de investigação.

O trabalho foi desenvolvido essencialmente com base numa revisão da literatura sobre o autor e os assuntos envolventes, com ligação de interesse fundamental para a investigação. Através da determinação dos capítulos e subcapítulos foi possível concretizar e delimitar o objeto de investigação. Após esta análise estruturada pode ser fundamentada a reflexão se a formulação central do problema e se as hipóteses colocadas terão ou não resposta, sendo que nesta altura é possível uma resposta à questão inicial e às hipóteses elaboradas para o desenvolvimento de todo o processo de investigação.

As identificações de instituições onde se encontra a obra do autor são marcantes para o estudo e análise da sua obra; assim foram visitadas as seguintes instituições: Museu José Malhoa nas Caldas da Rainha, Casa Museu Anastácio Gonçalves em Lisboa, Museu Soares dos Reis no Porto, Casa Museu Teixeira Lopes em Vila Nova de Gaia, Museu Gão Vasco em Viseu, Museu Militar em Lisboa, Centro de Artes e a casa-museu «Casulo», na Junta de Freguesia de Chão de Couce, em Figueiró dos Vinhos entre outros, instituições onde está reunido o maior número de obras de José Malhoa.

No que se refere ao tratamento das técnicas e temáticas em Malhoa foram recolhidas informações sobre o assunto, nomeadamente sobre a figura humana, no estudo da anatomia e, mais especificamente, da anatomia artística, onde se inclui a morfologia ou estrutura externa do corpo humano: esqueleto humano, musculatura, cabeça, o rosto e os elementos faciais, o torso (ligada à coluna vertebral, caixa torácica), membros superiores e inferiores. À aplicação das noções da anatomia é agregado o estudo do movimento do corpo nas

várias poses possíveis de praticar a figura, seja no estudo do nu ou da figura vestida, prática que Malhoa executou.

Foram analisados e aprofundados estudos e recolhida informação que dizem respeito às técnicas que José Malhoa aplicou, e só conhecendo minuciosamente os materiais e as técnicas de pintura, como o óleo, a aguarela, o pastel, a sanguínea ou o grafite se poderá analisar de uma forma imparcial e científica a imagem em José Malhoa, assim como a sua repercussão na cultura portuguesa.

3. Vida e obra de José Malhoa

O pintor José Malhoa Vital Branco, mais conhecido por José Malhoa, nasceu numa família de agricultores nas Caldas da Rainha, na Travessa de S. Sebastião, a 28 de Abril de 1855, tendo sido batizado na igreja de Nossa Senhora do Pópulo, a 15 de maio desse mesmo ano. Era o terceiro filho de Joaquim Malhoa e Ana Clemência e cedo mostrou a sua apetência e talento para o desenho e pintura. Com 8 anos foi para Lisboa, em 1863, para frequentar a Escola Académica. Em 1867, o futuro pintor foi para a oficina do escultor e entalhador Leandro de Sousa Braga⁷, para aprender o ofício artesanal de entalhador (Braga 1997: 15).

Contudo, Leandro Braga, que logo se apercebe do talento do seu aprendiz e do seu eventual futuro artístico, recomenda ao irmão mais velho de José Malhoa, Joaquim Malhoa, com quem o artista vivia, para o inscrever na Real Academia de Belas-Artes; Braga é uma das pessoas que teve grande responsabilidade na construção da carreira do artista, acompanhando sempre Malhoa e fazendo parte da sua lista de amigos.

Em outubro desse mesmo ano Malhoa ingressa em Belas Artes, onde prosseguiu os estudos durante oito anos, obtendo ótimas classificações, colocando-se entre os melhores estudantes. Até 1870, o curso era centrado na aprendizagem do desenho. A partir de 1871, foi aluno do mestre romântico Tomás da Anunciação (1818-1879), que o iniciou na pintura de paisagem, e de Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) que lhe ensinou a técnica de desenho de modelo ao vivo. Lupi foi um dos maiores retratistas de sempre, apresentando uma formação romântica, mas já com algum Realismo, tendo praticado vários géneros de pintura como a Paisagem, a pintura de História. Foi ainda aluno do artista José Simões de Almeida cuja obra inclui várias esculturas expostas nomeadamente em Lisboa e Figueiró de Vinhos. Simões de Almeida influencia José Malhoa na sua temática e em relação à terra que adotou, Figueiró de Vinhos.

A temática de opção de Tomás José da Anunciação, outro dos professores de importância na formação de Malhoa, com aqui já foi referido, incidia sobre a paisagem e o animalismo e, por vezes, em cenas relacionadas com os trabalhos agrícolas, mas foi na interação da paisagem animalista que Tomás José da Anunciação mais se destacou como afirma Barreiros:

⁷ Aluno de Anatole Calmels (1822-1906), escultor francês, que veio para Portugal para ensinar escultura a convite de D. Pedro V em 1858

Este gosto manifesto pela pintura animalista vai ganhar uma relevância cada vez maior, facto bem comprovado por muitos títulos de obras suas, tais como: “O Mercado do Gado no Campo Grande”, o “Cavalo à Margem”, a “Feira do Gado”, “Ovelhas e Cabras”, “Boi na Lezíria”, até ao tardio vitelo de 1873” (Porfírio e Barreiros 2009: 28).

Estes mestres foram extremamente importantes na formação académica de Malhoa, no que concerne à opção pela paisagem e mesmo pela pintura do género, enquanto Lupi influenciou Malhoa na pintura do retrato. Estes professores serão padrões muito importantes para a definição estética de Malhoa e mesmo quanto à temática escolhida, porque todos eles se distinguiram na pintura em diferentes géneros temáticos, géneros que por sua vez Malhoa também cultivou.

Na época estudantil Malhoa passava muito tempo a desenhar nos arredores de Lisboa, na Tapada da Ajuda e em Campolide, segundo Nuno Saldanha: “De 1870, datam as primeiras obras conhecidas, duas paisagens – um trabalho escolar e Tapada” (2010: 22). Assim que acaba o curso, decide concorrer ao pensionato do Estado, na altura equiparado a bolseiro, com o fim de ir estudar para fora, mas não é admitido, por os concursos terem sido anulados, facto que se repete por duas vezes. Malhoa, desiludido, trabalha no comércio como ajudante na loja de confeções do irmão, onde ficará alguns anos: “Nesse ano em que Silva Porto ganha uma bolsa na Academia Portuense, sofre a sua primeira grande decepção, quando é rejeitada a sua candidatura a bolseiro no estrangeiro” (Saldanha 2010: 23).

A pintura é a atividade desenvolvida apenas nas horas vagas, e a “Seara Invadida”, um óleo sobre tela, com 110x175cm, (Imagem nº1)⁸ pintada em 1881, é uma



Imagem nº 1 “*Seara Invadida*” (Malhoa)

das suas primeiras obras de referência. Este quadro foi enviado à exposição de Madrid, onde foi muito bem recebido, trazendo-lhe o reconhecimento e o incentivo para a continuação do seu trabalho artístico, como afirma França: “Seara Invadida” foi a sua primeira obra premiada, uma obra com “caráter

⁸ (Henriques s/d: 30)

animalista” (França 1983: 76); uma pintura de paisagem, com animais no pasto, um sol translúcido, uma luminosidade térmica, onde se nota as altas temperaturas no campo agrícola espaçoso e dourado pelo sol. É um bom exemplo da pintura animalista, como afirma António Montês: “A ‘Seara invadida’, quadro que mostra a influência do mestre e grande animalista Tomaz da Anunciação e marca um passo decisivo na vida de José Malhoa” (Montês 1983: 22).

Em 1880, o artista casa-se com Juliana Júlia de Carvalho, deixando a loja do irmão e dedicando-se inteiramente à pintura (Saldanha 2010: 27). É nesta época que a sua presença se torna mais pública nas práticas artísticas de Lisboa, sinal que já era bem reconhecido o seu talento. Por volta de 1880, chegaram as primeiras encomendas artísticas para José Malhoa, nomeadamente um teto da sala de concertos para o Real Conservatório, em Lisboa, intitulada “A Fama Coroando Euterpe” de 1881; foi um trabalho de encomenda a pedido do decorador Eugénio Cotrim, que teve uma relevante participação na decoração do teatro Municipal Baltazar Dias, na cidade do Funchal e no palácio do Marquês de Vale Flôr em Lisboa, onde executou pinturas no teto da sala japonesa, entre outros trabalhos



Imagem nº2

“A Fama Coroando Euterpe” (Malhoa) No fundo, ao centro da composição, flores espalhadas pelo chão, uma lira, um instrumento musical, como que a homenagear a música. As cores suaves contrastam pouco com as *nuances* em branco. As composições alegóricas não são habituais na temática naturalista, mas Malhoa representou algumas, o

artísticos de interesse e conceituado na época em Portugal; facto de relevante importância para Malhoa que foi contemplado para efetuar o trabalho.

Na obra para o Real Conservatório participou ainda o pintor Carlos Reis, da segunda expressão naturalista. A pintura “A Fama Coroando Euterpe” (Imagem nº2)⁹ tem como temática uma representação alegórica, enquadrada na pintura de História: duas figuras femininas são de uma forma muito leve, apresentadas, ambas a segurar instrumentos musicais, com as vestes de ambas a deixar transparecer alguma nudez e com os panejamentos caídos a provocar volumes ondulantes.

⁹ (Henriques 1997: 107)

que contribuiu ainda mais para a sua versatilidade; destinando-se a um edifício público, era um tema adequado para o local, e este tipo de representação apresenta um teor decorativo e um carácter histórico.

Outra das suas primeiras encomendas importantes, que contribuiu para o apreço do público, foi para o Supremo Tribunal de Justiça, intitulada a “A Justiça” (1883)¹⁰. Estes são alguns dos exemplos da entrada na sociedade como reconhecido artista. De salientar que são instituições de carácter público, com grande importância social e política, que lhe concedem as encomendas. Em 1906, visita pela primeira vez Paris, a cidade de encontro de todos os que ansiavam cruzar os caminhos com a arte.

¹⁰ Os dois estudos destes trabalhos encontram-se no Museu José Malhoa nas Caldas da Rainha, em óleo sobre tela.

3.1 O “Grupo do Leão”

Em 1883, o pintor Silva Porto regressa a Lisboa, vindo de França, onde foi aluno de Charles François Daubigny (1817-1878), pintor francês, tido como o mentor da pintura ao ar livre, que tem como prosseguimento o Naturalismo e o Impressionismo. Silva Porto especializou-se em pintura naturalista ou de paisagem, apesar de também ter executado gravuras e desenhos para livros e revistas, mostrando a sua diversidade artística e a sua



importância como naturalista, assim como o seu companheiro bolseiro, Marques de Oliveira, na implantação e continuidade da pintura naturalista em Portugal (Couto 2005: 25). Marques de Oliveira e Silva Porto dedicam-se a uma forma

Imagem nº3 “O Grupo do Leão” (Columbano) objetiva à abordagem dos aspetos do quotidiano, na representação do mundo que os envolve com a intenção de idealização, mas tendo como princípio a realidade da gente simples, nada tendo a ver com a atmosfera criada pelos românticos idealistas, contribuindo decisivamente para o rompimento com o isolamento em que as artes se encontravam, distanciando-se mais do rigor académico projetando a realidade para a pintura.

Estes artistas são precursores na adoção desta nova estética, associando-se a eles Henrique Pousão, outra referência a nível nacional e internacional, nesta introdução do movimento que se impõe no contexto artístico que envolvia José Malhoa. A pintura aqui apresentada, o “Grupo do Leão” de 1885 (Imagem nº3)¹¹, representa, de uma forma peculiar, o grupo que sobressaia no ambiente artístico, um grupo que atuava ativamente na vida artística portuguesa:

Em 1885, dez pintores lisboetas abancaram em volta duma mesa de cervejaria, enquadrados, já para a posteridade. O quadro destinava-se ao próprio sítio da reunião habitual. Abancados todos menos um que, de pé, chapéu alto na cabeça e bengala sob o braço, como de propósito sai do quadro que ele próprio pintou (França 1987: 21).

¹¹ (Vasconcelos 1973: 69)

Todos os artistas representados no quadro do “Grupo do Leão”, pintado por Columbano Bordalo Pinheiro, contribuíram grandemente para a implantação do movimento naturalista em Portugal, como sustenta Nuno Saldanha: “Nenhum outro grupo de artistas em Portugal teve tanto apoio crítico, vindo de personalidades de talento e com público reconhecimento cultural” (Saldanha 2010: 30). O quadro, que apresenta o grupo, é um óleo sobre tela de grandes dimensões, 200x380cm, datado de 1885, que está no Museu do Chiado em Lisboa, sendo uma das obras-primas de Columbano. Columbano eternizou o momento, expressivamente e realisticamente, para que este grupo artístico que marcou uma época no seu estilo ficasse para a posterioridade, como refere Elias:

O pintor procurou dar a impressão de estar a captar um momento real, retratando-os todos no momento em que Manuel Fidalgo aparecia com comida para os convivas e Alberto de Oliveira mostrava uma das revistas que habitualmente levava para estas reuniões (2010: 27).

O grupo de inovadores talentos artísticos, pintores e professores, da qual Malhoa fez parte reunia-se na “Cervejaria do Leão de Ouro”, em Lisboa. Este encontro era basicamente uma tertúlia em que o “Grupo do Leão” discutia temas relativos à prática artística que se fazia na época como é referido no Catálogo do Museu Nacional de Arte Contemporânea sobre Malhoa: “Tertúlia artística e literária recém-constituída que reunia a fina-flor dos artistas de formação recente portadores da nova estética do Naturalismo introduzida por Silva Porto havia pouco chegado de Paris” (1983: 6).

O “Grupo do Leão” foi de grande relevância para a renovação da pintura portuguesa do século XIX que ganha grande vitalidade, recebendo o apoio do rei D. Carlos, ele próprio um pintor adepto deste género pictórico, sendo a sua técnica mais usada aguarela, como prova a sua obra representada em vários museus, como o museu da Marinha em Lisboa, no Palácio da Ajuda, na Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves, antiga residência e ateliê de José Malhoa em Lisboa, na Fundação Eça de Queirós em Tormes ou em Vila Viçosa, para onde se retirava muitas vezes e ainda em algumas coleções particulares.

O “Grupo do Leão” teve um contorno de extrema importância no contexto artístico que envolve Malhoa, surgindo numa conjuntura que foi propícia para se implantar e desenvolver, numa altura que o panorama artístico apresentava urgência de mudança, nascia uma geração de pintores, com criatividade e sensibilidade estética e a própria juventude do grupo levava-o a ter uma força renovadora, para a alteração de gostos e

atitudes que se vinha fazendo sentir no que concerne a arte. Aberto às novidades de outras experiências na pintura e a uma nova estética que se desenvolvia com gosto e técnica pictórica rigorosa, este grupo apresentava-se de uma forma emblemática a fazer sobressair o Naturalismo em toda a sua pujança, como afirma José Augusto França:

Articulado em torno de Silva Porto «o divino mestre», como, em simpático gracejo, diziam os seus companheiros, o “Grupo do Leão” significou o que o pintor significou: uma nova aceitação da Natureza, modelo e objeto de estudo e de interpretação direta. O jovem Silva Porto confunde-se assim com os próprios princípios do Naturalismo, que, para Portugal, nascem com ele nos anos 80, depois das incertezas do Realismo do decénio anterior (1990: 24).

O aparecimento do Naturalismo assentava na teoria positivista, que defende a experiência direta como princípio fundamental e a natureza como uma tradução da realidade, como pano de episódios do quotidiano, como objeto da arte que representavam.

O “Grupo do Leão” teve séria responsabilidade no êxito deste estilo de pintura em Portugal. Foram organizadas oito exposições¹², muito visitadas e marcadas pelo sucesso, tendo o rei D. Fernando II adquirido obras do grupo, o que era garantia de imediato para o seu sucesso, pois o monarca era grande apreciador de arte. A rutura com o estilo romântico, que era o que mais vigorava na época era evidente. Os artistas pintavam temas do quotidiano, dando ênfase à vida nos campos, em cenas cheias de luz, com grande liberdade de representação, sem estarem presos à preocupação estética clássica e ao rigor académico. O grupo torna-se uma espécie de vanguarda, classificado de moderno, como ficou explícito no próprio nome da exposição “Exposições de Quadros Modernos” (1881) no começo da organização destas exposições:

A primeira exposição do Grupo, em dezembro de 1881, começou por ser um ato assim, deliberado com certa violência, «para mostrar aos senhores da promotora que não precisava deles para nada». A velha sociedade, cujo salão fora submergido pelos jovens no ano anterior, protelava nova exposição: «andava decididamente a empatar o caso» (França 1990: 25).

Em 1885, os membros do grupo propuseram ao proprietário da “Cervejaria Leão de Ouro” fazer a decoração do estabelecimento, que tinha entrado em remodelação. Desta forma executaram pinturas propositadamente para o local, contribuindo para o estabelecimento se tornar ainda mais popular do que já era na época. O grupo assumiu

¹² O “Grupo do Leão” iniciou as exposições em 1881 a 1ª “Exposição de Quadros Modernos” na sociedade de Geografia em Lisboa; em 1882 nas instalações do Comércio de Portugal; a 3ª em 1883, a 4ª em 1884; a 5ª exposição “Arte Moderna” em 1885; a 6ª exposição 1886; a 7ª em 1887 e a última em 1888 realizadas todas em Lisboa.

parte do nome do estabelecimento “Leão”, o que fez com que quisessem colaborar na remodelação empreendida pelo dono, António Monteiro:

A obra de referência deste período é o Grupo do Leão pintada para a cervejaria Leão de Ouro, situada na então Rua do Príncipe atual 1º de dezembro, por ocasião de uma remodelação, em que esta passou a integrar um restaurante com nova decoração e onde o grupo naturalista se encontrava na vida boémia, desde o início da década. De resto, o grupo assumiu o nome da própria casa e por esta ocasião todos decidiram colaborar com trabalhos para a nova decoração. A Columbano foi atribuído o retrato do grupo que figuraria à entrada (Lapa 2007: 132).

Columbano foi incumbido de retratar o grupo coletivamente. A pintura executada por Columbano ficou à entrada da cervejaria e este é o único registo de imagem conjunta da primeira geração naturalista de Lisboa, tendo ficado colocado no estabelecimento até 1945, como refere Lapa:

Nele estão representados da esquerda para a direita, Henrique Pinto, sentado, Ribeiro Cristino, José Malhoa, João Vaz, Alberto de Oliveira, Silva Porto, ao centro no lugar do chefe de escola, António Ramalho, Manuel Fidalgo, o empregado de mesa, Moura Girão, Rafael Bordalo Pinheiro, logo em baixo do irmão, Columbano, de cartola, António Monteiro, o proprietário da cervejaria, Cipriano Martins e, sentado de mão apoiada na cintura, Rodrigues Vieira (2007: 44).

São estas as pessoas que Columbano Bordalo Pinheiro retratou no quadro. É uma pintura onde há a realçar a espontaneidade das pinceladas, sem dar demasiado detalhe aos pormenores, uma pintura em que a colocação dos intervenientes apresenta pouco contraste de cores. A pintura marcou em definitivo o local redecorado, que passou a presenciar os seus encontros como descreve França: “E o novo local da cervejaria da Rua do Príncipe (1º de dezembro), desdobrada no restaurante «Leão de Ouro», que eles decoraram em 85, como sede dos seus encontros, e também por cordial dedicação à casa” (França 1990: 27).

A composição divide os retratados em dois grupos, numa linha horizontal, quase simétrica. Há, no entanto, uma ligeira irregularidade devido à maior concentração e distribuição dos representados do lado esquerdo, contrabalançada pelas figuras, mais claras e de pé, do lado direito que apesar de serem em menor número estão mais visíveis. Ao lado de Silva Porto, está António Ramalho, que se definiu sobretudo como retratista, realizando notáveis obras nesta temática, mas também paisagens, sendo mais um artista que não foi contemplado com o pensionato no estrangeiro por parte do estado, mas esteve em Paris patrocinado pelo Marquês da Praia (1829-1913).

Columbano consegue transmitir naturalidade, embora mantenha uma base tradicional na estrutura da composição; as personagens estão estudadas na sua pose teatralizada, para ficar em registo. Os rostos dos retratados encontram-se numa posição frontal ou de perfil, e mesmo a três quartos, mas de uma forma observável para o espectador; a postura é dinâmica e natural; e o observador pode aperceber-se do momento de convívio que o grupo celebra.

O lado esquerdo do quadro é menos dinâmico e movimentado, os retratados encontram-se mais próximos uns dos outros; José Malhoa é apresentado sentado calmamente à mesa, José Augusto França faz a descrição de Malhoa no quadro de Columbano:

Este homem tranquilamente sentado, forte de si e sem angústias, paciente no tempo que virá, em meio século de trabalho quotidiano, é uma imagem certa e exemplar. Malhoa sorri levemente, de perfil, o cigarro numa das mãos pousada sobre o tampo da mesa, a outra mão larga e bem aberta, franca, sobre a coxa (França 1987: 21).

Junto a Malhoa ficou Henrique Pinto, que parece estar meio adormecido. Encostado à coluna e em pé, está Ribeiro Cristino, de frente para o espectador; filho do pintor romântico Cristino da Silva, que trinta anos antes pintara uma homenagem aos pintores do Romantismo, de um grupo do qual ele próprio fazia parte “Cinco Artistas em Sintra”.

Próximo de António Ramalho está o criado Manuel Fidalgo, com a indumentária de taberneiro de preto, de avental branco e compridas suíças negras, tal como era usual na época, também uma descrição que retrata culturalmente uma época no traje, no uso do cabelo, barbas e elementos adjacentes como bigodes e suíças. Com um semblante sereno de chapéu, está Rafael Bordalo Pinheiro, irmão do pintor que os retratou, o maior ceramista de todos os tempos que ficou aqui também representado para a posteridade, aparecendo igualmente noutros retratos pintados pelo irmão, nomeadamente, num retrato em 1891 sentado com algum requinte, de luvas e bengala, que teve grande relevância no portefólio de retratos de Columbano: “No *Sallon* de Paris de 1891, Columbano expõe uma única obra, o Retrato de Rafael Bordalo Pinheiro, irmão que sempre o apoiara, sobretudo no início da sua carreira” (Lapa 2007: 178). De pé, atrás de Rafael Bordalo, está Columbano, de cartola e bengala como era habitual apresentar-se. Lapa descreve a pintura:

O fundo claro-escuro e abstrato definem um espaço propício à inscrição das figuras planificadas e de apontamento sintético, construído pela mancha cromática

geralmente escura e pouco definida nos contornos, realçando o seu recorte como silhuetas. Os valores do claro-escuro são idênticos em toda a tela e a paleta recusa a cor remetendo-se para uma economia tonal monocromática. A individualização das figuras relativamente ao conjunto é notória e proveniente de poses individuais para o retrato (2007: 132).

Sobre a mesa, pode-se observar um enquadramento que, só por si, poderia constituir uma natureza-morta, composta por copos quase vazios, um jarro, um prato, a revista e uma toalha branca, mais para o lado esquerdo, a comprovar que Columbano foi também um notável pintor de natureza-morta. Toda a composição emana naturalidade e mestria de técnica pictórica.

O quadro tem ligação, pelo tema escolhido, com outras obras, nomeadamente os “Cinco Artistas em Sintra” de 1855, pintado por Cristino da Silva (1820-1877). Este quadro era também um retrato coletivo dos artistas do Romantismo; é um quadro que tem algumas semelhanças com o do “Grupo do Leão” quanto à importância da sua representação, nomeadamente a de um grupo de pintores românticos que marcaram uma época. Na mesma medida que o quadro do “Grupo do Leão” é um ícone de um movimento artístico, também este é um testemunho dos artistas românticos, tal como o é a representação dos artistas naturalistas no quadro de Columbano. O quadro do “Grupo do Leão” tem como cenário um espaço interior, um balcão rodeado por colunas, que se contrapõe, com alguma ironia, com a preferência dos artistas, que pintavam a natureza, adeptos da pintura ao ar livre. O quadro é repleto de pormenores, e Malhoa nele representado será, na opinião de alguns críticos de arte, o artista mais decisivo na divulgação do Naturalismo em Portugal:

Malhoa será, porém, de todos os presentes neste retrato, não só o mais decisivo divulgador do naturalismo, como artista que lhe deu um cunho de casticismo português, dominante durante mais de meio século, que marcaria o gosto nacional praticamente até aos dias de hoje pela via do mercado e do colecionismo (Porfírio e Barreiros 2009: 62).

Para além da participação de Columbano Bordalo Pinheiro e José Malhoa com a pintura “Paul da outra Banda” (1895) que será descrita mais abaixo, participaram na decoração do estabelecimento, Rafael Bordalo Pinheiro, Ribeiro Cristino e Silva Porto, João Vaz, Rodrigues Vieira, Moura Girão. Houve ainda a colaboração de Maria Augusta Bordalo Pinheiro, irmã de Columbano e de Rafael Bordalo Pinheiro, autora de um bordado com um leão, para o cabide da entrada. Leandro de Sousa Braga, o entalhador e decorador que descobre o talento de José Malhoa e o aconselha a ingressar em Belas Artes, contribuindo com o entalhamento de um leão dourado. Columbano pintou ainda um retrato

do dono da casa, António Monteiro, mas a sua colaboração foi sobretudo marcada pelo



retrato coletivo do grupo que irá definir decisivamente a nova decoração do espaço para a tertúlia dos amigos e companheiros do “Grupo do Leão”.

Imagem nº4 “*Paul da outra Banda*” (Malhoa) Neste contexto de remodelação da cervejaria, Malhoa executou como referido atrás, uma pintura de paisagem “Paul da outra Banda”, óleo sobre tela, 196x371cm (1885) (Imagem nº4)¹³ uma das suas obras de maior dimensão e idêntica, em tamanho, à de Columbano onde está representada precisamente o grupo. A pintura do “Paul da outra Banda” é considerada uma das suas obras-primas de maior notabilidade do pintor:

A imposição de medidas, determinadas pelo espaço a decorar, condicionou o tratamento da paisagem, transformando-a assim num quase cenário real de aguda melancolia, sinal não da permanência mas de um novo sentido romântico do espaço, grandioso e sublime, excepcional na obra de José Malhoa e na pintura portuguesa (Henriques 1997: 34).

Como se pode constatar, vários elementos do grupo contribuíram para que a remodelação ficasse com um cunho muito próprio e a marcar o seu estilo naturalista, a tornar o local mais acolhedor e simultaneamente prestigiado.

Em “Paul da outra Banda”, o horizonte longínquo divide numa mediana horizontal, o retângulo que enquadra a pintura. Há uma convergência de perspetiva, um volume de vegetação a refletir na água, contrapondo-se um barco encalhado, sendo a luz definidora do fim do dia; a composição é quase monocromática, o céu reflete-se na água, transmitindo tranquilidade, os juncos em movimento, o esvoaçar dos pássaros a quebrar, de algum modo, o silêncio, apresentando uma imagem de natureza no seu estado puro. O traço com espontaneidade da pincelada e a utilização contida de colorações quentes recriam um ambiente naturalista. Para além das linhas, que no desenho criam a perspetiva da paisagem, a cor também contribui para criar a ilusão da tridimensionalidade. Esta perspetiva poderá considerar-se como atmosférica ou aérea, devido à maneira como é

¹³ (Henriques s/d: 34)

aplicado o contraste entre o claro-escuro, onde o plano mais afastado é menos nítido. Esta pintura está presentemente no museu José Malhoa nas Caldas da Rainha.

A atividade do grupo é bastante regular até 1888, ano que foi realizada a última exposição. Por tudo isto, o “Grupo do Leão” foi o grande impulsionador da implantação do Naturalismo em Portugal. Todos os elementos do “Grupo do Leão” tiveram a sua importância e contribuíram para a permanência do Naturalismo, impondo uma nova linguagem estética em Portugal e uma outra forma de assumir a pintura, sobretudo pelo contacto direto com a natureza.

Interessa apontar resumidamente algumas particularidades daqueles que compuseram o grupo, até porque todos se relacionaram com Malhoa e daí ser importante a sua descrição no trabalho, sendo que alguns deles irão integrar um enquadramento consecutivo por gerações de continuidade do movimento naturalista. O “Grupo do Leão” como já foi afirmado, faz parte indubitavelmente do contexto artístico de Malhoa. Os que faltam do grupo vão ser relacionados com o desenvolvimento, permanência e continuidade do Naturalismo em Portugal.

Manuel Henrique Pinto (1853-1912) nasceu em Cacilhas, sendo três anos mais velho do que Malhoa. Henrique Pinto, nome por que era mais conhecido foi um pintor da primeira geração naturalista, e desde os primeiros tempos que fez parte do “Grupo do Leão”. Para Couto: “Os aspetos da vivência rural constituem as linhas principais da expressão de Henrique Pinto, como o ‘Convento de Figueiró dos Vinhos’, pequeno quadro de estrutura cuidada, onde os jogos de sombra e de luz se articulam sob o céu límpido de uma atmosfera luminosa” (Couto 2005: 42).

Henrique Pinto expõe pela primeira vez na 10ª Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes, em 1874, e participa, como Malhoa, nos Concursos para Pensionista do Estado no estrangeiro em 1874 e 1875. Manuel Henrique Pinto passou a dedicar-se ao restauro de pinturas antigas, voltando a expor nas três últimas exposições que a Sociedade Promotora organizou. Henrique Pinto participa na Exposição de Quadros Modernos, com regularidade, entre 1881 e 1889, data da 8ª e última exposição, e é assíduo nas várias exposições, partilhando presença com outros artistas que fizeram parte do “Grupo do Leão”.

Em 1891 o rei D. Carlos adquire uma das suas obras, “A caça dos Taralhões” (1891), tela que irá integrar a exposição de Berlim em 1896, e em 1900 participa na exposição de Paris. Henrique Pinto pinta muitos dos seus trabalhos em Figueiró dos Vinhos, com uma ligação explícita à temática de Malhoa e com a inspiração das terras da

Estremadura. O seu estilo pictórico aproxima-se bastante ao de Malhoa, assim como a temática, sobretudo a que diz respeito ao quotidiano e às cenas do trabalho no campo. Para além de pintor, Manuel Henrique Pinto abraça a vida de professor do ensino industrial, profissão que a maioria dos seus colegas e amigos também partilharam.

Henrique Pinto morre na Quinta das Lameiras em Figueiró dos Vinhos, terra adotiva de Malhoa. Por iniciativa do mestre Malhoa é fundido o seu busto em bronze em 1892, feito pelo escultor e professor austríaco, Josef Fuller (1861-1927). Henrique Pinto foi grande amigo de Malhoa, partilhando uma forte amizade e muito companheirismo. A profissão e a temática que muitas vezes partilharam e que os inspirou reciprocamente, bem visível na pintura do género foi igualmente um forte elo de ligação. Esta amizade está também relacionada com a ligação de Malhoa a Figueiró dos Vinhos, o seu local eleito, sendo Henrique Pinto o grande responsável pela atração do mestre Malhoa a Figueiró dos Vinhos, como afirma Nuno Saldanha:

Amigo e colega Henrique Pinto (1853-1912), também membro do Grupo do Leão. Esta ligação entre os dois pintores irá perdurar até ao fim da vida de Pinto, trabalhando frequentemente em conjunto, com uma afinidade e proximidade de temas e imagens (Saldanha 2010: 23).

Outro dos membros do “Grupo do Leão” foi João José Vaz (1859-1931), pintor naturalista:

Destaca-se pelos seus dotes de paisagista, mas muito em especial, como marinista. Discípulo de Anunciação na Academia Real de Belas Artes, e depois seguidor de Silva Porto, atinge nas suas obras principais uma compreensão completa e profunda dos valores lumínicos, atmosféricos e espaciais (Couto 2005: 41).

João José Vaz obteve grande notoriedade na pintura decorativa dos Passos Perdidos da Assembleia da República em Lisboa; no Palácio do Bussaco é responsável pelos frescos da sala de jantar que ilustram passagens d’*Os Lusíadas*. Tem ainda pinturas no Teatro Garcia Resende em Évora, que executou juntamente com António Ramalho, no Museu Militar, no Palácio de Belém, na Igreja da Graça em Lisboa, dado que se distingue “Como pintor marinista, mas também se dedicou à pintura decorativa” (Matias e Cabral 1979: 119). Após o regresso a Portugal depois de ter estado em França e Espanha com o seu colega António Ramalho, integrou o “Grupo do Leão” e executou vários projetos de carácter público: “Realizou vários projetos de pintura decorativa para edifícios públicos e privados (Assembleia da República, Teatro de Setúbal, Teatro Garcia de Resende e Évora, etc.)” (Oliveira *et al.* 2012: 22).

António Monteiro Ramalho Júnior (1859-1916), de origem duriense, foi membro do Grupo do Leão desde o princípio. António Ramalho esteve em Paris como bolsheiro em 1882, tendo sido discípulo de Alexandre Cabanel (1823-1889), pintor francês representante do Classicismo, com o qual estudará quatro anos.

A sua pintura visava essencialmente temáticas de história, mitologia e assuntos ligados à religião, mas trabalhou também o retrato e a paisagem, tanto rústica como urbana, distinguindo-se na pintura de aguarela. No retrato adquire mestria e é comparado a Columbano: “A redução da paleta e o tratamento das figuras a partir da justaposição das largas manchas de tinta denotam a influência da técnica de Columbano, de quem muito se aproximou nestes primeiros anos” (Markl s/d: 83).

António Ramalho executou a decoração do teto da escadaria nobre do Palácio da Bolsa, no Palacete de Joaquim Sotto-Maior na Figueira da Foz, entre outros palácios de interesse arquitetónico e cultural em Portugal. Nos últimos anos são os trabalhos de decoração em grandes edifícios que lhe ocupam mais tempo: “Realizou também trabalhos de decoração de interiores em Lisboa (Escola Médica, Cervejaria Leão de ouro, Cervejaria Jansen, Etc), Bussaco (Hotel Palace), Évora (Hotel Barahona, Teatro Garcia Resende) e figueira da Foz”(Oliveira *et al.* 2012: 24). António Ramalho também foi ilustrador, fazendo trabalhos gráficos para algumas revistas, como *O Ocidente* e o jornal *António Maria*, dirigido por Rafael Bordalo Pinheiro.

António Ramalho, enviou como prova de estudos do pensionato para Portugal a obra “*Chez mon Voisin*” (1882), como afirma Alexandra Markl: “Durante estes anos concorre aos disputadíssimos salões anuais, tendo sido admitido aos de 1883 e 1885 com diversos trabalhos, onde obteve alguma notoriedade junto da imprensa francesa com “*Chez mon Voisin*” (Markl s/d: 16). Ramalho pinta o retrato de José Malhoa (Imagem nº1 em anexo nº2), talvez um dos retratos mais conhecidos do pintor. É uma pintura a óleo sobre madeira, com 34.7x22.7cm, datado de 1882, retrato representativo de Malhoa na sua juventude. Ramalho pinta outros retratos de grande relevância, exemplos do seu enorme talento para a representação do retrato: “Salienta-se ainda o ‘Retrato de D. Flora de Sousa Furtado Coelho’ (1892), de expressiva interioridade, trabalhada a pastel, técnica que Ramalho cultivava com sabedoria” (Couto 2005: 40). Ramalho sofreu influências impressionistas na sua prática artística, principalmente de Manet, mas foi com Silva Porto que fez a sua grande aprendizagem e se iniciou na pintura ao ar livre, como refere Markl:

Porém havia chegado à vida artística através do ensinamento e exemplo transmitido pelo seu mestre Silva Porto: o naturalismo imediato e otimista que com ele aprendeu era, esse sim, muito mais aceitável para a sua personalidade, preferindo, durante algum tempo, entregar-se a uma espécie de inventário de lugares e atmosferas. Considera-se a si mesmo um colorista (Markl s/d: 10).

José de Sousa Moura Girão (1840-1916), fez parte do “Grupo do Leão” desde o princípio da sua formação, sendo o mais velho do Grupo (Couto 2005: 41). Desde a introdução do Naturalismo em Portugal Moura Girão adere a este movimento artístico, pintando a temática dos costumes, as cenas da vida do campo com interligação com a pintura animalista, nomeadamente a pintura de galináceos: “Pintor muito apreciado pelo verismo e graciosidade que imprime às suas obras, com frequência cenas rurais, onde os temas animalistas assumem relevo” (Couto 2005: 41).

Rafael Augusto Prostes Bordalo Pinheiro (1846-1905), irmão do retratista Columbano Bordalo Pinheiro, era filho do pintor romântico Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880). Rafael demonstrou interesse e gosto pelo teatro e pela literatura, mas foi a preferência pelas artes plásticas que lhe deram notoriedade no início da carreira artística, nomeadamente com a pintura de aguarela.

Rafael Bordado Pinheiro estreia-se nos salões da Sociedade Promotora das Belas Artes em Portugal, em 1868, com trabalhos a aguarela com temática dos costumes populares de Lisboa. Na exposição de 1870 evidencia-se já a sua preferência e talento para a caricatura nas obras intituladas “O Espirra-Canivetes” (1870), “Os Jogadores de Gamão” (1870) ou a série de “O Homem que ri” (1870).¹⁴ A carreira artística de Bordalo encontraria outros campos de atividade, passando ainda pelo jornalismo, pela ilustração e decoração, tornando-se num dos artistas mais multifacetados no amplo leque da arte portuguesa do seu tempo.

Bordalo Pinheiro começou por ganhar a vida como artista plástico com composições realistas; em 1868, na exposição promovida pela Sociedade Promotora de Belas-Artes participa com aguarelas, inspiradas nos costumes típicos populares, com preferência pelos campinos e os seus trajes peculiares. Mas será com a caricatura artística que o génio de Rafael Bordalo Pinheiro deixará uma marca inconfundível nos séculos XIX e XX. A sua perspicácia e oportuna observação do humor que inteligentemente conseguiu exteriorizar, caracterizam a política do país daquela época, levando-o a criar símbolos das realidades nacionais, dos quais o Zé Povinho se ergue como a imagem dum povo explorado e sofredor, mas conformado com a sorte que se lhe atribuí. Esta figura é, até aos

¹⁴ Muitas das caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro encontram-se no Museu Bordalo Pinheiro em Lisboa.

dias de hoje, um ícone da política social e económica. Como refere José Augusto França: “O Zé Povinho afirmou uma personagem irreduzível que, depois de cem anos de existência, continua viva e com quotidiano emprego crítico, na vida portuguesa de hoje” (França 1983: 88).

Bordalo Pinheiro é um crítico, mas também um defensor dos valores e da dignidade de Portugal. O momento mais alto e mais sentido da sua criação caricatural será, sem dúvida, o da crise do “Ultimatum” britânico de 1890, que motiva inúmeras páginas patrióticas e a personificação da Inglaterra na figura anafada e arrogante de John Bull:

Ao «John Bull» e ao «Tio Sam», dos ingleses e dos americanos, representações de virtudes nacionais, acrescentava Bordalo uma imagem pejorativa: à força de vontade e ao bom senso paternal, a canga grotesca dum povo analfabeto e subalimentado. Até querer talvez-que logo em 80 Bordalo o figurou dialeticamente, como o que era, albardado (França 1990: 256).

Para além das caricaturas sobre John Bull, também caracterizou a sua figura na cerâmica, como por exemplo o “Escarrador com figura de John Bull”, ou o “Bacio com a figura de John Bull”. Rafael Bordalo Pinheiro caricaturou figuras da literatura, poetas, romancistas, pintores e políticos, algumas das quais ficaram conhecidas, como a de Bolhão Pato (1902), Oliveira Martins (1881), Gomes Leal (1881), Eça de Queirós (1880), Ramalho Ortigão (1880), Camilo Castelo Branco (1882), Fontes Pereira de Melo (1880) e D. António Alves, Bispo de Viseu (1881), verificando assim que nenhuma facção da sociedade lhe passava despercebida e para além da caricatura os bustos eram outra obra artística de Bordalo: “Na galeria de bustos de personalidades homenageadas, para virem a ser comercializadas, encontramos Eça, Sousa Martins, Tito de Carvalho e num registo mais popular, o Pai Paulino” (Almeida e Braga 2011: 3). Data de 1875 a iniciativa de maior alcance de Bordalo Pinheiro com a criação do primeiro jornal dedicado à crítica social, *A Lanterna Mágica*. São companheiros de Bordalo neste empreendimento Guilherme de Azevedo (1839-1882) e Guerra Junqueiro (1850-1923), num projeto que faz a crónica dos factos sociais, enquanto se desenvolve a crítica às políticas e às instituições que funcionavam com algumas irregularidades: “Amigo pessoal e dedicado colaborador, Guilherme de Azevedo (1839-1882) foi a principal face literária dos jornais de Bordalo Pinheiro” (Almeida e Braga 2011: 23). É nesta contextualização que nasce a figura do Zé Povinho, que permanece no imaginário português com uma reforçada carga simbólica. A figura do Zé Povinho, Bordalo caracterizou-a no seu perfil em vários modelos: “Tinteiro com as Cabeças do Zé Povinho e da Velha Alcoviteira”, ou “o Zé das Papas” entre outras.

Em meados de 1879 dá início à publicação de *O António Maria*, cujo título se refere a António Maria Fontes Pereira de Melo, figura política dominante que presidira ao Ministério das Obras Públicas. Nesta revista também colaborou Guilherme de Azevedo (1839-1882), poeta e jornalista português, que fundou um periódico em Santarém, *O Alfageme*, e colaborou em vários periódicos, como *A Lanterna Mágica*, participou em inúmeras revistas, jornais e ilustrações portuguesas e brasileiras, tendo por isso grande relevância jornalística.

O abrangente campo da atuação de Bordalo definia-se, não só pela expressão artística e vivacidade de espírito crítico, mas pela intervenção cívica e patriótica:

Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) cultivou a via da escultura. Conciliando este registo com o retrato, modelou diversos bustos de personalidades, em homenagem privada ou pública, fruto de encomenda ou de iniciativa pessoal. Ainda, plasmou no mesmo formato rostos anónimos de tipos populares e outras figuras pitorescas. Várias versões do mesmo modelo de busto, estudos em barro, cartas manuscritas, fotografias e páginas litografadas das suas publicações, são testemunho do empenho do artista (Almeida e Braga 2011: 1).

É por esta época que Rafael Bordalo Pinheiro integra o “Grupo do Leão”, entre 1881-1889. A criação da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha sob a direção de Bordalo, em 1884, contribui decisivamente para a revitalização da cerâmica local, quer pela revolução das formas, quer pela nova linguagem decorativa de raiz realista e naturalista, muitas vezes duma exuberância realista, com teor crítico ou sinalizador da realidade envolvente da época, pela sua expressividade estética inovadora.

É um estilo muito próprio com a técnica a juntar-se à arte, com a caricatura e o humor, entre muitos outros motivos proporcionando a criação de bonecos ícones como o “Zé Povinho”, a “Velha Maria”, “A Ama das Caldas”, “O Cura”, “O Sacristão”, “O Polícia”, ou as figuras da “Paixão de Cristo”, esculturas em terracota de grande criatividade, modeladas em 1887 e em 1889 para as Capelas do Buçaco. Esta foi uma encomenda do Governo português para 86 figuras, que não foi concluída porque entre 1893 e 1895 o trabalho paralisou por falta do subsídio estatal, facto que desanima o artista. Em 1895 é atribuído novo subsídio o que faz com que Rafael continue o projeto; no entanto, por pouco tempo e conseqüentemente o trabalho fica novamente por concluir. Segundo informações fornecidas por Mário Gouveia do Museu Bordalo Pinheiro em Lisboa:

Em 1899 a grave crise financeira da Fábrica e a segunda partida de Bordalo o Brasil representa um golpe final num projeto que se arrastava há uns longos doze anos. Bordalo morre em 1903 sem poder cumprir esse grande desejo de ver concluída a Via Sacra do Buçaco, como tanto desejava, e que o acompanhou em boa parte do seu percurso cerâmico. Às esculturas concluídas nunca chegaram a ser colocadas. Em 1908, vendida, a Fábrica em hasta pública, Manuel Gustavo, seu filho, solicita à direção do Hospital Termal das Caldas autorização para colocar as figuras nos pavilhões do parque D. Carlos I, onde permaneceram espalhadas pelo complexo. Em 1928, já passada a turbulência judicial em que a herança fabril se viu envolvida, e criada a nova Fábrica Bordalo Pinheiro, foi ali edificado um pavilhão, no qual as figuras foram montadas, em nichos próprios, como se das capelas se tratasse, servindo de atrativo aos turistas e ao povo caldense que em grande número ali acorria. Em 20 de Dezembro de 1960, criado o Museu José Malhoa, nas Caldas, as figuras, propriedade do Estado, foram entregues a esta instituição onde, desde 1964, se encontram em exposição permanente (Gouveia 2007: 2).

As atividades de Rafael Bordalo Pinheiro são exemplificadas por Matilde Couto:

Rafael Bordalo Pinheiro cria as figuras de estatuária da “Paixão de Cristo” (82), na Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha. Inicia a modelação em barro, em 1887, para as capelas do Buçaco, por contrato celebrado com o Governo em 31 de janeiro de 1887, por intermédio do Conselheiro Emídio Navarro, Ministro das obras Públicas, Comércio e Indústria. É uma encomenda de 86 figuras, distribuídas por dois grupos (2005: 90).

Mas não só a faiança das Caldas da Rainha o fez sobressair; foi também responsável pela construção do Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1889, empreendimento que reuniu e valorizou os produtos nacionais, tendo a cerâmica das Caldas notável sucesso e sendo o artista galardoado com a medalha de ouro.

Aos 58 anos, Rafael Bordalo Pinheiro morre, deixando uma obra vasta dispersa por largas dezenas de livros e publicações. Precursor do cartaz artístico em Portugal, desenhador, aguarelista, ilustrador de versáteis publicações decorador de espaços, caricaturista de índole político e social, jornalista, ceramista e professor de artes, Rafael Bordalo Pinheiro ficará para sempre ligado essencialmente à cerâmica e à caricatura portuguesa à qual deu um grande impulso, imprimindo-lhe um estilo próprio que a levou a uma visibilidade nunca antes atingida, sendo considerado até hoje o maior caricaturista português.

No Museu Bordalo Pinheiro nas Caldas da Rainha e em Lisboa são inúmeras as peças a testemunhar a sua originalidade e o talento inato do artista, visionário e de uma grande perspicácia sobre a política e a sociedade em geral.

João Rodrigues Vieira (1856-1898) foi pintor e escultor da primeira geração naturalista, discípulo de Anatole Calmels, escultor francês (1822-1906), que residiu durante bastante tempo em Portugal, onde se destacou como escultor nas obras que executou para o Palácio de São Bento, nomeadamente “A Glória coroando o Génio” e o

“Valor do Arco Triunfal” da Rua Augusta, em Lisboa, ou o grupo escultórico do frontão da Câmara Municipal de Lisboa e a estátua equestre de D. Pedro IV no Porto, entre outras de interesse histórico e artístico.

No quadro de Columbano, João Rodrigues Vieira está sentado na parte direita. Vieira pinta locais da cidade onde reside, Leiria, assim como a natureza-morta e flores: “Encontra os seus temas preferidos na paisagem e na natureza- morta, género em que vê apreciada a frescura que imprime a frutos e flores, tal como em “Uvas e Maçãs” (Couto 2005:43).

No novo Grémio Artístico, de que é sócio fundador, Vieira participa nas três primeiras exposições. Na 2ª exposição do Grémio (1892), a primeira onde serão conferidos prémios, recebe uma menção honrosa, com o quadro “Claustro Abandonado” (1887). João Vieira morre em Coimbra, no mesmo ano que alguns quadros seus farão parte na Exposição Extraordinária do Grémio Artístico.

João Ribeiro Cristino da Silva (1858-1948) pintor da primeira expressão naturalista fez também parte do “Grupo do Leão” foi influenciado por Silva Porto na opção de se tornar paisagista: “Todavia, a influência de Silva Porto determina a estreia de Cristino como paisagista, que, desde a ‘Exposição de Quadros Modernos’ de 1881, apresenta óleos, a par de provas de gravura em madeira” (Couto 2005: 41).

A distância que separa as duas pinturas, o quadro que representa o “Grupo do Leão” e a pintura dos “Cinco Artistas em Sintra”, os naturalistas e os românticos respetivamente, são trinta anos; a primeira de João Cristino e a segunda de Columbano Bordalo Pinheiro, ambas referências do seu tempo: “A pintura de Cristino tornou-se num manifesto deste grupo, retratando os pintores e expondo os princípios que defendem” (Oliveira *et al.* 2012: 14). Para além de trabalhar como desenhador e gravador em madeira, colaborou em jornais e revistas, como o *Diário Ilustrado*, *Ocidente*, *Arte* e a *António Maria*, publicação mais conhecida, criada por Rafael Bordalo Pinheiro em 1879.

Alberto Oliveira (1861-1922) como elemento do “Grupo do Leão” foi empreendedor no seu trabalho de promoção do grupo; adepto da estética naturalista, deu grande apoio ao grupo nomeadamente, na organização das várias exposições que o “Grupo do Leão” efetuou, imprimindo assim uma dinâmica cultural e artística à sociedade daquele tempo.

Cipriano Martins (1866-1888) é mais um pintor naturalista do “Grupo do Leão” que se enquadra principalmente na temática da paisagem, sendo esta um dos motivos mais

pintados pelos naturalistas. Cipriano Martins também era considerado um bom retratista, mas teve uma carreira efémera, causada por uma morte inesperada.

O Naturalismo na sua globalidade tinha como características, no que concerne a pintura, a representação das cenas ao ar livre, seja a própria paisagem, seja o inter-dinamismo com esta e os seus protagonistas, quer humanos, animais ou seres inanimados. Era emergente esta representação da realidade a par do estudo da cor e dos elementos formais. Os valores relativos à luminosidade estão no centro do envolvimento pictórico.

Os naturalistas do “Grupo do Leão” fizeram esta análise nas suas experiências, desde o estudo da atmosfera aos tons a aplicar. A intensidade do sol, dos contrastes de luz e sombra, dos matizes, às transparências e à plasticidade, tudo se interliga e complementa, numa estética perfeccionista. A utilização das gradações de cores primárias com as secundárias, ou com as cores intermédias e, por vezes, com as neutras, com acentuados volumes, reforça a técnica e o estilo naturalista. Este é um tipo de pintura com bastante transparência em que é notória a serenidade das cenas pintadas. A imitação do real não tem qualquer dimensão crítica ou analítica, estava em conformidade com a pretensão do Realismo, nomeadamente em França e com o surgimento dos pintores da Escola de Barbizon.

3.2 Malhoa: entre o popular e o universal

A representação da vida rural poética ou folclórica e de cenas do quotidiano, como as paisagens marinhas, cenas bucólicas, ambientes populares, estavam entre os pintados pelos artistas naturalistas de Barbizon. Malhoa é o grande representante em Portugal, pois abarca todos estes aspetos. O pintor, que tinha presente a cultura popular, conseguiu uma organização plástica que permitia transmitir e enaltecer positivamente o atraso cultural e social de uma nação em relação ao resto dos outros países da Europa.

A extrema pobreza e os costumes, tão primitivos e aparentemente pouco valorizados, ganham nas suas obras uma grandiosidade incomparável, com a graciosidade e delicadeza dada pela sua técnica, através das largas pinceladas, abundantes de mestria, aplicando e dirigindo a luz com uma magistral técnica e rigor, ao mesmo tempo que liga a sua pintura à cultura popular e aos costumes, como se de um mostruário pictórico se tratasse.

Malhoa tinha consciência sociopolítica do seu tempo e procurava afirmar uma identidade cultural, histórica, antropológica e social coletiva. A sua sensibilidade incutia o dinamismo próprio das gentes simples do campo, assim como a realidade que era o espelho de Portugal na última década do século XIX e primeira década do século XX, época coincidente com a implantação da República (1910) e estendendo-se à instauração do Estado Novo (1926).

O poder político aproveitou a arte, nomeadamente a música, a etnografia, mas sobretudo a pintura que apelava à beleza dos temas e sensibilidade do que era retratado. Malhoa foi de encontro a esta expectativa política e social através do seu traço, paleta cromática e, sobretudo através da temática que enaltecia o povo no seu trabalho glorioso. As tradições e costumes que transportava para a tela, perdidos no tempo e nos lugares recônditos, ficaram perpetuados no tempo para sempre.

Muitas vezes a obra de arte nasce dentro de um contexto histórico, a que inconscientemente o autor poderá estar ligado e podendo depender de condicionantes sociais, económicos, políticos e claramente ideológicos, porque a obra de arte é, sem dúvida, resultado dos grupos existentes em cada sociedade, mas também do contexto:

Na noção de «obra de arte» estão geralmente implícitos dois aspetos: a) o autor realiza um objeto acabado e definido, segundo uma intenção bem precisa, aspirando a uma fruição que o reinterprete tal como o autor o pensou e quis; b) o objeto é fruído por uma pluralidade de fruidores, cada um dos quais sofrerá a ação, no ato de fruição, das

próprias características psicológicas e fisiológicas, da própria formação ambiental e cultural (Eco 1995: 153).

Há já muito tempo que a arte está ligada a situações políticas e sociais, sendo veículo de transmissão de propaganda política, atenta a reformas sociais e políticas com intenção progressista, pois o aspeto evolutivo da arte está sempre em continuidade, seja ou não visto nessa perspetiva por aqueles que nela estão integrados, quer como protagonistas, quer como mecenas, ou como os que a comercializam ou dela retiram partido positivo, ou mesmo negativo. A pintura de índole cubista de Pablo Picasso, “Guernica” (1937) um óleo s/tela de 349,3x776,6cm¹⁵ é de um exemplo fulcral que se pode constatar no entendimento da obra:

A Guernica de Picasso, inspirada na destruição indiscriminada daquela cidade basca pela aviação nazi, é a obra mais significativa de uma arte politicamente envolvida. Neste quadro, que constitui uma síntese das linguagens modernas, a tensão da imagem assume um significado muito forte, condenando todo o poder que destrua a integridade da pessoa humana (Pina *et al.* 1996: 119).

A pintura “Guernica” apresenta mais do que a destruição e a agonia da guerra; tem referências de grande sensibilidade, de liberdade e dos direitos humanos, por exemplo, a mulher com a lâmpada representada no quadro tem ligações à estátua da liberdade, obra que continua presente na consciência coletiva, como muitas obras que perduram eternamente.

Encontra-se muitas correntes artísticas com estas motivações; desde o Dadaísmo ao Futurismo ou Construtivismo da Escola de Bauhaus, desde o Cubismo ao Surrealismo, muitos movimentos foram proibidos por regimes políticos totalitários e outros serviram-se da arte para propagandear as suas intenções. Um movimento artístico que esteve ligado diretamente com princípios políticos foi o Construtivismo¹⁶ que se interpreta desta forma: “Obras de arte em que o objeto desaparece em favor de uma confusão de figuras e cores simples. Tão positivista como ambicioso, este movimento nasceu na Rússia em 1920, impôs-se em todo o mundo a uma velocidade estonteante” (Rodna 1996: 17).

¹⁵ A pintura “Guernica” encontra-se no Museu Nacional, Centro de arte Rainha Sofia em Madrid.

¹⁶ “Movimento de arte abstrata fundado na Rússia, em 1913. O construtivismo varreu as noções tradicionais de arte, acreditando que esta deveria imitar as formas e os processos da tecnologia moderna. Tal facto revelou-se especialmente no que respeita à escultura, que era «construída», com materiais componentes, elementos e técnicas de produção industrial” (Murteira 1997: 507).

O Realismo teve a sua atuação ao querer demonstrar e reivindicar os interesses dos mais desfavorecidos e o Naturalismo, numa linha próxima, tenta demonstrar o que o preocupava de uma maneira pacífica mas que acaba sempre por ter alguma intervenção enquanto representativa de situações inerentes à sociedade: “Um pintor realista desejava conhecer a realidade para a reproduzir integralmente na sua forma e cor” (Venturi 1957: 14).

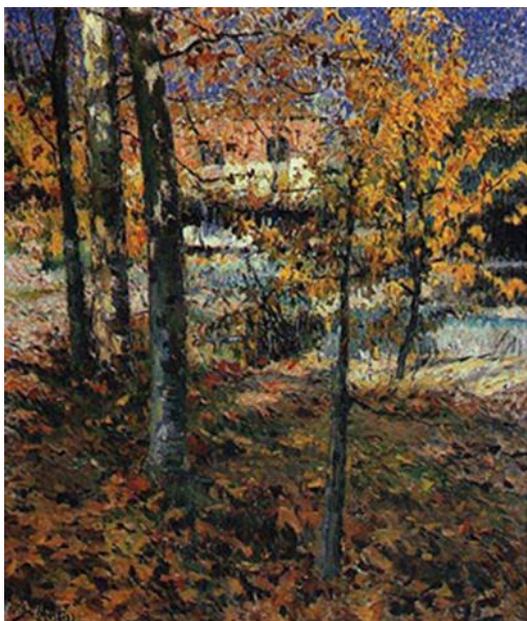
Como ser humano que é, o homem e, nomeadamente, o artista, serve-se da obra de arte para comunicar e fê-lo, e ainda continua a fazê-lo, nas suas representações de acontecimentos e experiências que fizeram parte da história do mundo. Numa necessidade de perpetuar ideias e emoções, a imagem vale muitas vezes mais do que a própria linguagem escrita e falada, sendo a linguagem plástica uma manifestação impar do processo comunicativo. A linguagem plástica desenvolve códigos que são de fácil perceção, nomeadamente através da visão, o que torna a expressão plástica e visual universal não necessitando de uma interpretação linguística, porque só por si as diferentes linguagens visuais não têm barreiras culturais.

Nesta base também se insere Malhoa, já que as suas pinturas poderiam pertencer a outros locais ou a outros países da época. Malhoa registou, preservou e reproduziu lugares e costumes, identificou pessoas, objetos e tradições com um fim social utilitário de demonstrar o quotidiano, apesar da arte nem sempre ter um objetivo utilitário, político e social.

O quotidiano intelectual e burguês, nomeadamente relacionado com o retrato, também foi cultivado por Malhoa, pois muitos dos seus amigos pertenciam a esta esfera social. Uma das classes mais representativas a nível social, a burguesia, apreciava muito o seu trabalho, pois revia-se totalmente nesta representação que o artista fazia como demonstram muitas pinturas analisadas no desenvolvimento deste trabalho. Columbano Bordalo Pinheiro também preenche as características do pintor naturalista na sua totalidade, mas não na parte do contacto com a cultura popular, do povo, como fazia Malhoa. Columbano pintava mais personalidades da média e alta burguesia, principalmente no retrato e cenas intimistas também relacionadas com as classes mais elevadas, como é observável nos seus trabalhos pictóricos.

A estética naturalista foi, sem dúvida, dominante na pintura do século XIX em Portugal, continuando a predominar nas primeiras décadas do século XX, podendo até falar-se, da 2^a e 3^a geração naturalista em Portugal. Este movimento estético conseguiu

conviver sem rival com outras estéticas que já estavam implantadas há muito na Europa e que despontavam na época em Portugal.



Ainda no que se refere ao Naturalismo, existem aspetos técnicos e plásticos identificadores na pintura, como a permanência das regras clássicas da perspetiva, como já foi assinalado: com a Academia de Belas Artes há uma relação com os academismos oitocentistas, da qual Malhoa fez parte como aluno, em que o Romantismo era dominante e, mais tarde como professor, já com outra abertura estética. Havia ainda coletividades importantes, que deram uma contínua permanência e dinamismo às artes, entre elas, o grupo de Exposições de Arte

Imagem nº 5 “*Outono*” (Malhoa) (1887-1895) no Porto, e o Grémio Artístico (1890-1899) em Lisboa. Aqui organizavam-se exposições coletivas, que davam grande amplitude à vida artística, como refere Vasconcelos: “Era a primeira vez que entre nós se processava, com tal amplitude, este aspeto do que hoje se chamaria a democratização da cultura, e que vem coincidir com o triunfo do Naturalismo” (1973: 66).

José Malhoa, apesar de apresentar uma índole principalmente naturalista, tem uma aproximação ao Impressionismo com o quadro o “Outono” (1918), como afirma José Augusto França:

Em 1918, assinala-se um quadro, «Outono» que oferece aparentes perspetivas impressionistas em algumas das suas partes mais sensivelmente tratadas, mostrando que Malhoa poderia, se quisesse, levar o paisagismo para caminhos mais atuais do que os seus camaradas Silva Porto a Carlos Reis e seguidores (1983: 76).

Esta experiência Impressionista não é de todo estranha pela proximidade e origem dos dois movimentos artísticos. Em o “Outono” (Imagem nº5)¹⁷ são notórias as manchas justapostas de tinta, técnica utilizada pelos impressionistas. A pincelada é hábil e brilhante, o efeito do conjunto é de contenção de cor, mas deixando transparecer muita luminosidade. Esta aproximação do pintor ao Impressionismo, “Outono”, é um quadro

¹⁷ (Henriques s/d: 47)

pintado na Quinta da Fontinha em Figueiró dos Vinhos, pela altura da estação outonal, assinado e datado em 1918, usando a técnica de óleo sobre madeira, com 46x38cm.

Esta pintura é considerada por todos os críticos de arte como sendo a obra de Malhoa que mais se aproxima do Impressionismo, como afirma Azevedo: “O Outono é o pintor impressionista da Natureza. Distantes das nossas algáceas origens, não sentimos já a vida e morte vegetais.” (2004: 13).

No outono, as árvores revelam qualidades cromáticas e contrastes entre a gama fria e a quente. A sensação melancólica indefinível é a certeza da adequação que o pintor deu ao aspeto cromático. As cores quentes são predominantes, o que exige uma maior minúcia e esmero para colocar as cores frias de forma mais discreta e provocar sensações térmicas e psicossomáticas a partir da cor. Existe, nesta pintura, uma perspetiva cromática, criada pela profundidade e amplitude através dos diferentes efeitos espaciais das cores quentes, nomeadamente o amarelo a contrastar com as cores frias, o azul do céu, por cima da copa das árvores, enquanto o amarelo e os castanhos das folhas acentuam o primeiro plano da pintura:

O ar que constitui a atmosfera funciona efetivamente como um filtro azul. É por isso que, geralmente, quando olhamos para o infinito, vemos o céu azul. A atmosfera pode funcionar, no entanto, como filtro de outras cores. É o que acontece ao pôr-do-sol. Isso deve-se à inclinação dos raios solares em relação à atmosfera que provoca a sua refração, como sucede com o prisma de Newton (Rocha 2002: 218).

Este quadro tem alguma proximidade, quer a nível da composição quer a nível cromático, com um quadro de Paul Cézanne (1839-1906), intitulado “O tanque do Jas de Bouffan” (Imagem nº2 em anexo nº2), de 1882-1885, um óleo sobre tela com 73x60cm, em que figura um jardim, onde existe uma álea de castanheiros e um tanque de pedra, apresentando as cores claras e com tons outonais, numa paleta harmoniosa com poucos contrastes cromáticos, mas a reluzir de luminosidade e a transmitir uma plasticidade globalizante.

O Impressionismo apresenta características ligadas intimamente ao Naturalismo e tem, na sua técnica, alguma ligação com Malhoa em algumas das suas obras. Entre as qualidades e características comuns a Malhoa que mais sobressaem são a pintura ao ar livre, a captação da luz natural em diversas alturas do dia, a representação tal e qual como se apresentam os modelos, o tratamento do sentido e da sensibilidade do artista, ou simplesmente a constatação de factos das sociedades representativas, no plano económico e político:

Um pintor impressionista, por seu turno, escolhia a luz como único elemento natural digno de atenção. E visto que lhe subordinava todos os outros elementos, transformando-os para os harmonizar com a luz, fez desta um princípio de estilo artístico. A luz passou a ser, na pintura impressionista, não só um princípio de estilo, mas também qualquer coisa absolutamente diferente da luz natural, um momento de imaginação criadora. Ela tirou proveito das cores divididas (pois que a mistura das tintas foi substituída pela mistura ótica operada pelos olhos do observador em dois tons justapostos) para se tornar uma luz colorida com uma riqueza e uma variedade até então nunca vistas (Venturi 1957: 14).

Os estilos artísticos relacionados com a obra de Malhoa são extremamente importantes para a compreensão do contexto artístico do artista; a sua vasta obra é dignificante e representativa de uma personalidade ilustre no que respeita às artes em Portugal e à cultura portuguesa nas suas manifestações que assentam num passado que remonta à época pré-histórica e foi fortemente influenciada por uma diversidade de povos e costumes ao longo dos anos. Malhoa representou a cultura portuguesa apesar do seu eclético legado cultural, bem visível em todo o território português que tão bem conhecia, como demonstra a sua expressividade pictórica.

José Malhoa faleceu em 26 de Outubro de 1933 em Figueiró dos Vinhos, na sua terra adotiva, onde se inspirou vivamente e onde pintou grande parte das suas obras, ou muitas vezes iniciou as variadas temáticas, que depois completou no seu ateliê repleto de luz em Lisboa. Este era também local privilegiado para o pintor, onde a sua criatividade e expressividade plástica eram uma constante, principalmente durante o inverno, pois Malhoa aproveitava sobretudo o verão e a primavera para pintar e captar a exuberância do sol, nas paisagens que tão realisticamente pintava, e algumas obras estão tematicamente ligadas a estas épocas sazonais. A sua obra conquistou grande popularidade pelas narrativas pictóricas populares e burguesas, sendo a sua atividade expositiva intensa em Portugal, mas também no estrangeiro.

4. O Naturalismo na obra plástica de Malhoa

A pintura acompanha o ser humano desde a sua existência. Apesar da arte pictórica não se ter desenvolvido em grande escala durante o período grego-clássico da mesma forma que se processou o desenvolvimento da escultura, a pintura foi uma das principais formas de representação da época Medieval e do Renascimento até ao século XX.

Uma das grandes inovações que marcou a pintura renascentista foi a utilização da perspetiva, simulando espaços reais sobre uma superfície plana bidimensional, dando a noção de profundidade e de volume, complementando com o jogo de cores, que permite destacar na obra os elementos mais importantes e obscurecer os elementos secundários, como refere Suh:

Em «Perspetiva e Perceção Visual», Leonardo contribui para a principal realização do Renascimento, ou seja, para as técnicas de criação de um espaço realístico no plano de uma pintura. Essas técnicas derivam da compreensão de que os objetos se reduzem com a distância e que a diminuição das dimensões, da intensidade da cor e dos pormenores é proporcional (2005: 9).

A variação de cores frias e quentes e de luz possibilita a criação de distâncias e volumes que dão a ilusão da realidade, assim como a utilização da técnica de pintura aplicada dará uma maior qualidade à obra de arte, nomeadamente a tinta a óleo. Uma das vantagens desta técnica é o maior destaque dado à realidade, devido à plasticidade do efeito da tinta e a maior resistência e durabilidade das obras. Aqui pode-se também falar, de alguma maneira, no nascimento do Naturalismo, pois foi a partir desta altura que houve a preocupação com uma representação mais próxima da natureza e da realidade envolvente.

O Naturalismo como estilo impunha o contacto direto com a natureza; a pintura no local e registo da luminosidade momentânea foi uma tendência artística prevalecente em toda a Europa na segunda metade do século XIX, sendo por isso um movimento estilístico vigente entre os artistas. A pretensão do Naturalismo era a imitação mais fiel da natureza, opondo-se desta forma frontal ao idealismo numa conceção filosófica, em que a realidade que se encontra fora da própria mente e não é cognoscível por si só, sendo que o objeto do conhecimento humano é sempre construído pela atividade do pensamento; é desta forma antagónico ao materialismo, que é uma doutrina segundo a qual a única realidade é a

matéria e opõe-se ao Realismo que afirma a existência dos objetos independentemente do pensamento e também ao Naturalismo que é fiel à representação:

O Naturalismo domina a pintura portuguesa do último quartel do século XIX. Caracteriza-se pelo respeito total da natureza, retirando-lhe as composições cenográficas e completando-a de acordo com o gosto do seu intérprete. Conjuga, igualmente, a liberdade de expressão com o absoluto respeito pela natureza (Saraiva 1983: 108).

Os idealistas pretendem, tal como os românticos, cenários idealizados, mas muitas vezes irrealis. O Romantismo, que teve o seu apogeu no século XIX, tinha como princípio a reação contra o Classicismo; os sentimentos passam a ter prioridade máxima. O movimento caracteriza-se principalmente por paisagens íntimas e por um regresso ao mundo das lendas e das histórias da Idade Média. Eugène Delacroix (1798-1863) é um dos expoentes consagrados desta linguagem estética. Delacroix pintou animais selvagens e cenas da vida árabe; a sua pintura é cheia de energia e sentimento, onde a emoção, a desolação, os massacres das batalhas são temas principais. Para além dos contrastes claro-escuro que eram utilizados na pintura para conferir um certo tenebrismo e desolação à representação, esta conceção da pintura contrasta em muitos pontos com a pretensão da pintura naturalista, como afirma Agustí: “Delacroix é um pintor que foge a classificações fáceis. A sua produção representa uma rotura com o Classicismo de David e serviu para inspirar os pintores românticos” (1975: 105).

Com o aparecimento da Escola de Barbizon,¹⁸ de extrema importância no que concerne o Naturalismo e Realismo, inicia-se a pintura realista e naturalista. A Escola de Barbizon foi um movimento artístico que apareceu por volta de 1830, composto por um conjunto de pintores franceses que se estabeleceram próximo do povoado de Barbizon, e perto do bosque de Fontainebleau, local em que se encontra o castelo com o mesmo nome.¹⁹

A Escola de Barbizon é tida por muitos críticos de arte como um estilo que se instala no mundo da arte; o seu princípio assenta na evolução da experiência e nos contactos que os artistas fazem entre si, sendo esta a forma de evoluir nas suas aprendizagens. Estes pintores saem de Paris numa atitude de aberta oposição ao sistema vigente da época. É com eles que se dá início a uma pintura que abandona as formas

¹⁸ “Nos quadros paisagísticos da “Escola de Barbizon” e, mais tarde, nos impressionistas, a luz e a atmosfera criadas pelos efeitos da luz desempenham um papel primordial” (Kraube 1995: 65).

¹⁹Castelo de Fontainebleau, residência de vários reis franceses; Napoleão Bonaparte foi o último morador deste castelo e transformou a propriedade num símbolo de grandeza e ostentação. Atualmente o castelo abriga uma Escola de Artes na área da arquitetura e da música e é Património Mundial da Unesco.

tradicionais de pintar, a pintura de estúdio ou de ateliê, em que os artistas pintavam fechados sem luz natural.

Os pintores de maior importância da Escola de Barbizon foram Théodore Rousseau (1812-1867), Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875), Jean François Millet (1816-1875) e Charles François Daubigny (1817-1878). Estes artistas procuravam a inspiração na observação direta da natureza; as pinturas eram realizadas no próprio local com a luz direcionada do sol e as cores existentes na natureza eram retratadas com a maior autenticidade possível. A sua temática é, por isso, determinada pela pintura ao ar livre ou *plein air*. A paisagem, as cenas da vida quotidiana e do trabalho no campo são preferencialmente as escolhidas pelos pintores “para representar o ambiente que rodeia as personagens, com (...) suaves gradações tonais e lumínicas” (Agustí 1975: 122).

Este género de pintura marca ainda a transição entre o Romantismo e o Impressionismo. Esta Escola acaba por estar diretamente ligada ao Naturalismo, assim como ao Realismo e é percussora do Impressionismo porque partia sempre da observação da realidade. Estes dois movimentos complementam-se porque o Realismo tem uma visão crítica da sociedade e o Naturalismo tem uma visão mais otimista da sociedade, mostra simplesmente o que é captado pelo artista. A paisagem e outras cenas integradas na mesma, como a paisagem animalista ou personalizada, foram a temática mais recorrente do Naturalismo, sendo a paisagem um elemento protagonista da própria pintura e não como um mero pano de fundo onde integravam essencialmente cenas representativas da vida do campo.

A Escola de Barbizon tem a paisagem como principal temática; pretende captar com fidelidade e realidade visual e torna-se inovadora na atenção dada às texturas, ao ambiente e à cor da atmosfera. O Naturalismo e Realismo duraram na sua expressividade até às primeiras décadas do século XX. O estilo da Escola de Barbizon influenciará o resto da pintura francesa do século XIX, em especial o Impressionismo, apesar de não ter, como acontecia com os românticos, uma expressão idealista e sentimentalista, a sua observação acaba por produzir efeitos emocionais e as suas paisagens adquirem uma sensibilidade dramática perceptível para o observador, constatado essencialmente em pintura de cenas do género.

No século XIX, o Naturalismo e o Realismo estão aliados a uma nova perceção da realidade, já que o século estava em transformação graças à industrialização crescente. A arte figurativa realista da segunda metade do século XIX procura representar a realidade, ao mesmo tempo que se preocupa com as suas implicações sociais, como se pode ver na

obra realista de Corot ou Millet e mesmo na obra naturalista de Malhoa, principalmente na pintura do género:

Existe, portanto, um acordo entre essa pintura e essa sociedade, acordo caracterizado pelo arranque da civilização industrial, pela transformação das cidades, pelo poderio de uma burguesia liberta dos seus complexos. Verifica-se como que uma espécie de otimismo do contemporâneo, que contrasta com o pessimismo romântico (Picon 1978: 39).

Uma das figuras mais relevantes do século XIX na pintura foi Théodore Rousseau (1812-1867), considerado o fundador do Realismo. Ao ver recusada e ridicularizada a sua obra “Descida das Vacas no Jura” no Salon de Paris em 1835, deixou de expor em público e foi nessa época para Barbizon numa atitude solitária e isoladora. A ele juntar-se-á uma série de outros artistas igualmente incompreendidos no seu talento e na sua forma de ver o quotidiano na sua relação social e cultural.

Théodore Rousseau estabeleceu-se em Barbizon representando os sítios mais pobres e selvagens da floresta, as árvores centenárias, os rochedos, as lagoas, os poentes, as tonalidades do céu e da luz, tudo o que o envolvia era pretexto para as suas pinturas, daí a sua representatividade ser tão realista e a sua conexão estar tão interligada entre o físico e a mente. Kraube salienta a sua ligação à natureza:

Em meados dos anos 40, Corot, Théodore Rousseau e Charles François Daubigny instalaram-se em Barbizon, pequena aldeia na floresta de Fontainebleau, perto de Paris, onde os naturalistas pintavam os seus quadros, in loco, ou seja ao ar livre, para serem o mais fiel possível aos fenómenos da natureza. Foi esta a data de nascimento da pintura *plein air* (1995: 64).

Jean François Millet (1816-1875) inclui, na sua representação pictórica, figuras na paisagem como personagens integrantes da vida campestre e do seu trabalho real. Também Malhoa inclui pessoas nas suas paisagens, tornando-as protagonistas da representação pictórica. Para Millet, o mais importante era o homem, mais que o cenário natural e real; era importante manter a paisagem, mas o homem participante e representativo na paisagem:

Também Millet, é um camponês (do Cotentin), e passará quase toda a sua vida em Barbizon, onde poderia ter sido um paisagista como os outros. Mas se lhe aconteceu pintar por vezes só a natureza (A Primavera, com o seu arco-íris, por exemplo), não gosta de separar o homem da natureza (Picon 1978: 41).

No estilo realista não existe dramaticidade nem intenção de denúncia social, apenas a constatação da realidade tal e qual como se apresenta, sem subterfúgios. Na produção de Millet o tema campestre ocupa um lugar de destaque, já que era sua intenção apresentar a vida rural como uma forma de bem-estar, de harmonia e simultaneamente com melancolia no contacto com a natureza real que desperta no homem sentimentos e emoções.

Millet foi, depois dos pintores franceses, aquele que se preocupou em levar o trabalho para o mundo da arte, o trabalho como temática, e exemplo disso é a obra de “As Respigadeiras” (1857), (Imagem nº13 em anexo nº2) numa atmosfera dourada, o céu tem as cores muito próximas da terra, que por outro lado, também se confundem com as roupas das mulheres, com pequenos contrastes de tons de algumas peças de roupa e da paisagem, onde três camponesas recolhem o que sobrou da colheita aquando da ceifa. A luz dourada dá um esplendor às mulheres, este quadro representa simultaneamente uma crítica social já que a classe pobre busca o que a classe mais poderosa desperdiça:

As cores das saias fundem-se com o castanho maduro do restolhal, criando uma harmonia de fim de verão. O ritmo com que se inclinam e avançam, ritualiza a sua tarefa, graças a simplicidade da composição, Millet dá às suas personagens grande dignidade (Kraube 1995: 65).

Esta paleta cromática faz lembrar Malhoa, quando o artista representa cenas do campo, cenas de trabalho dignificante efetuado por homens e mulheres, como um trabalho árduo, por vezes muito duro, e as pessoas resistentes continuam empreendedoras nas suas tarefas. “As respigadeiras” é uma pintura de referência para um enquadramento mais completo do Naturalismo. Em relação ao mestre Malhoa nota-se algumas semelhanças na sua ação evolutiva em comparação com algumas pinturas deste género.

O Naturalismo deriva do Realismo e nele se vão acentuar algumas características e apesar de estarem muito interligados, existem algumas diferenças importantes. Revelando uma preocupação mais científica e uma tendência mais analítica, os naturalistas, em vez de pretenderem como os realistas representar a realidade circundante, quase fotograficamente anseiam chegar mais longe para explicar essa realidade, encontrar e apontar as causas da decadência social que pretendem denunciar através da pintura. A matéria mais profusa da pintura é a paisagem, onde surgem com frequência figuras como elementos principais ligados aos costumes tradicionais, ou outras cenas também ligadas à burguesia e ao retrato. A nível técnico destaca-se a utilização ritmada da cor, a fusão dos

tons e empastamento das tintas que por vezes se sobrepõem. A sua importância é bem visível no enorme número de seguidores consagrados no mundo da pintura.

No Realismo destaca-se a realidade física através da objetividade científica e crua. As obras são inspiradas pela vida quotidiana e pela paisagem natural, aparecendo fortes críticas sociais e elementos de erotismo, provocando críticas dos sectores conservadores da sociedade europeia do século XIX. O Realismo pretendia exprimir com rigor a realidade física e social, tendo um papel de denúncia da opressão e desumanização da sociedade industrial: “Para além de uma arte do retrato ou da paisagem, os grandes pintores realistas assinam enormes composições preñhes de significado, tal como os clássicos, em que o homem moderno, o seu meio e os seus problemas surgem representados” (Picon 1978: 39).

Ao contrário do Naturalismo, o Realismo tem como base o abandono das convenções teóricas e académicas; o seu teor prático prima pela autenticidade e rigor científico da realidade física, humana e social. A representação da natureza tal qual se apresenta e não como é pensada, ou idealizada, como faziam os pintores românticos, foi alterada, como consequência da conjuntura social e económica, iniciada pela revolução industrial, e a influência de novas teorias progressistas da sociedade. Os conflitos sociais foram fatores que contribuíram para que a alteração ocorresse e para que a representação pictórica tivesse presente essa nova realidade representativa.

O aparecimento da câmara fotográfica na reprodução das obras de arte influenciou a maneira de ver a arte, nomeadamente o retrato; o declínio na necessidade desta representação através da pintura, tornou mais fácil a aquisição da fotografia, para além de apresentar custos inferiores. Outro fator foi o desenvolvimento da gravura e xilogravura que apresentava mais facilidade de divulgação dado à possibilidade de multiplicação de cópias a custos competitivos e de maior acesso às classes com menos poder económico. O aproveitamento destas técnicas para fazer crítica social foi uma realidade, pois a rápida divulgação era também um veículo dessa demonstração através de uma modalidade menos dispendiosa, antes só possível com a ilustração.

A temática dos realistas era essencialmente a denúncia de injustiças sociais do mundo rural, com os camponeses como protagonistas; no mundo urbano eram os operários que estavam no centro da representação; a sua preferência temática eram as cenas do quotidiano com os aspetos técnicos e plásticos ligados mais uma vez à imitação da natureza objetiva. O Realismo é rigoroso na representação da figura humana, respeitando a anatomia das proporções das volumetrias e a cor do ambiente envolvente onde é realizada

a pintura, sendo a realidade objetiva e a natureza observável o ponto de partida para a representação fidedigna e pormenorizada.

O tratamento da luz no Realismo é inovador, ficando os tons mais claros e intensos a predominar, trabalhando com mais consistência os volumes que compõem a estrutura das composições pictóricas. Denis Huisman, em relação à autenticidade e beleza deste tipo de pintura, porque todos estes pintores se pautavam essencialmente pela representação com o máximo de verdade, explica:

Só é belo o verdadeiro, só o autêntico é aprazível, disseram não somente todos os clássicos mas também os românticos, os realistas, os naturalistas, os veristas. E Verdi pôde dar o lema que todos os artistas podiam retomar por sua vez, mesmo os mais idealistas: «Inventare il vero!» Diz-se de um belo quadro que é verdadeiro; a autenticidade é uma qualidade tanto da arte como da ciência (1994: 112).

Dentro do movimento realista, destacam-se as pinturas “Enterro em Ornans” (1850) de Gustave Courbet, “A carruagem de 3ª Classe” (1862) de Honoré Daumier e o “Almoço na Relva” (1863) de Édouard Manet.

Honoré Daumier (1808-1879) foi um pioneiro do Naturalismo francês, conhecido por abranger uma diversidade de técnicas de expressão plástica e visual. Além de pintor foi caricaturista, ilustrador, sendo ainda considerado um dos maiores mestres da litografia, datando de 1820 as suas primeiras litografias conhecidas. Em relação ao quadro referenciado, “A carruagem de 3ª Classe” é considerado de grande maturidade pictural como descreve Venturi: “o volume das figuras e a síntese de luz e sombra ganham com isso. E há, sobretudo, um afastamento em relação à realidade e às contingências de tipos e classes, uma ausência de tese, uma maior naturalidade” (1957: 162). A nível cromático, a paleta de cores conjuga muito os tons ocre e terra, enquanto os temas são a desgraça, crianças na miséria, idosos com traços carregados e trajes que transparecem a pobreza. A emoção é transferida para as pinturas e as personagens tratadas, apesar dos temas de um íntimo difícil e psicossomático, revestem-se de dignidade e postura humanizada: “A revolta de Daumier, do homem e do artista, era inevitável. Aos sentimentos mesquinhos, tímidos, medíocres, e cruéis por medo, opôs ele uma visão das coisas enorme, autêntica, heroica, livre” (Venturi 1957:148).

Honoré Daumier mostrou, desde pequeno, interesse pela vida nos bairros operários da cidade, de Paris que lhe despertaram curiosidades retratadas nos vários aspetos que desenha. Começa a sua atividade como crítico político numa revista satírica, *La Caricature*, dedicada aos ideais republicanos. Desenha inúmeras caricaturas e uma

delas, *Gargântua* (1831), leva-o à prisão e onde continua a pintar e a esboçar. Quando sai da prisão retoma a pintura, o desenho e a litografia, que o tornaria conhecido.

Outra referência a nível mundial é o pintor Édouard Manet (1850-1880), autor de “Le Déjeuner sur l’herbe” de 1863 (Imagem nº9 em anexo nº2), um óleo sobre tela de grandes dimensões, 208x264cm, que suscitou algum escândalo, tendo sido criticado em vários jornais da época, como o *Le Figaro*, já que a mulher, sentada na relva com dois homens, estava nua. O quadro é repleto de contrastes cromáticos, as figuras são centrais, e à sua volta a natureza apresenta-se em esplendor exuberante, rica de tonalidades de verde, a contrastar com o negro das roupas dos cavalheiros, dando uma profundidade deslumbrante ao quadro:

Apesar de tudo quando enviou o Déjeuner para o salon, ainda alimentava a esperança de ganhar uma medalha. Mas foi, como esperava, massacrado. Era intolerável apresentar tal cena sem o mais ténue véu de mitologia: uma mulher nua ao lado de dois estudantes de arte totalmente vestidos, enquanto outra mulher se refresca na água após, quem sabe, algum desempenho (Néret 2003: 30).

Manet tinha-se inspirado nas construções de Ticiano, no “Concerto campestre” (1511), (Imagem nº10 em anexo nº2) óleo sobre tela, em que as personagens estavam também nuas, ou em o “Bacanal” (1520), (Imagem nº11 em anexo nº2) 175x193cm, em que o nu se apresenta de forma erótica, de cores vivas, quentes, de fundo dourado, com toda a composição a inspirar uma relação carnal e erotismo, de uma maneira expressiva. Aqui os nus não são apenas femininos, mas também masculinos com várias figuras a fazerem parte da composição, num confuso convívio.

O tema da composição de “Le Déjeuner sur l’herbe” é considerado pagão e é um pretexto para Manet pintar o corpo humano nos seus diferentes aspetos. Este quadro, “Le Déjeuner sur l’herbe”, apresenta-se no sentido mais intimista, partilhado na composição com uma variedade de personagens que estão individualizadas. A pintura está em harmonia com as figuras e a paisagem idílica de fundo num ambiente em plena comunhão com a natureza, como era previsível. O instantâneo clássico permanece eternamente na composição sedimentada numa harmonia global.

Gustave Courbet (1819-1877), um pintor do Realismo que provocava hostilidades e, simultaneamente, atrevimento, apresenta uma imponente pintura, o “Enterro em Ornans” de 1850 (Imagem nº12 em anexo nº2), descrita por Lalande: “No enterro em Ornans - a que jocosamente chamou um «enterro do romantismo» - elevou até a fealdade do quotidiano, transmitindo às suas personagens uma grandeza e uma nobreza

monumentais” (1990: 57). A pintura “Enterro em Ornans” é um dos exemplos mais impressionantes e representativos da produção artística de Courbet, uma cena do quotidiano vista com os pormenores que lhe são conferidos, uma cerimónia fúnebre, um momento dramático e até com algum tenebrismo, como descreve Picon:

Dado que os funerais constituíam para a burguesia francesa da época uma cerimónia a que devia presidir a maior dignidade, o Enterro em Ornans, de Courbet, causou escândalo. A sugestão de que alguns dos participantes da cerimónia poderiam, tal como Courbet os representou, ser indiferentes ou insensíveis a ela foi encarada não como uma realidade, mas como uma grosseria sem nome (1978: 40).

O quadro é composto por várias figuras agrupadas em frente a uma falésia, horizonte ao fundo, com uma gama de cores escuras a contrastar com brancos e vermelhos, uma pintura monumental com 3.14x6.70m, com as figuras em tamanho real, onde estão representadas pessoas de Ornans e onde, segundo a tradição católica da época, os homens eram separados das mulheres. As pessoas não gostaram e classificaram o quadro como algo vulgar e cruel, já que não estavam habituadas a este tipo de representação e não compreenderam o teor realista da pintura visto que nem sempre o sentido de belo tem a mesma interpretação num mesmo contexto:

Mas a noção do belo é desviada de uma conceção de arte pela arte, dado que se admite que o ideal de justiça e verdade pode ser compatível com a criação artística, a qual se deve orientar para o Realismo. Este, no campo das artes plásticas, encontraria precisamente em Courbet um bom exemplo, citando Eça alguns dos seus quadros, nomeadamente um “Enterrement à Ornans (Guimarães *et al.* 2009: 15).

Courbet, pertencente à escola realista, pintou essencialmente paisagens marinhas e campestres e a vida quotidiana tal como a conhecia, com uma representação realista a partir da observação direta da natureza; surgiu o interesse de pintar na tela espontaneamente o que se observava como fundo de verdade, sem que a estética ficasse em descuido, pois a composição tinha grande interesse artístico e formal:

Courbet atribuiu à vida quotidiana, provinciana e pobre, um valor heroico e tratou uma cena de género com o mesmo espírito com que os outros tratavam um quadro histórico. E isto quer materialmente, na medida em que pintava os camponeses em tamanho natural, o que era reservado antes aos heróis da história, quer moralmente, na medida em que contava a vida dos camponeses com uma grandeza épica (Venturi 1957: 148).

Courbet floresceu em oposição aos regimes e poderes políticos que imperaram em França: “Courbet foi um paladino do realismo, uma estética nova, que afirmava que a arte

devia ocupar-se de fatores vulgares sem comentários morais nem idealizações” (Cumming 2007: 74). Para além das paisagens e das composições grandiosas humanizadas, também pintou o nu de uma maneira expressiva:

Por detrás dos nus que cria, sente-se a presença dramática de Rembrandt e a presença luxuriante de Rubens: uma fidelidade apaixonada ao modelo e à vida leva-o à proposta de grandes corpos de mulher de carnes fortes, com gordura ondulada sob a pele, banhando-se sem desculpa mitológica (França 1975: 81).

Com uma forte personalidade, Courbet foi um artista de grande ambição, revolucionário e simultaneamente provocador. Courbet utiliza um intenso contraste de claro-escuro a fazer lembrar Rembrandt; outras vezes, revela uma exuberância de cor que irá inspirar alguns artistas, como Monet, Manet e Cézanne. Courbet é considerado um realista e a sua representação não premeia as grandes figuras de heróis ou de reis, mas o que entende ser a vida real. Em “Jovens dormindo” (1866), com 1,30x2m, cuja representação incide sobre o lesbianismo, uma temática provocatória e tabu para a época e um exemplo do seu talento para pintar a pele humana, constata esse realismo. Courbet retrata uma cena de amor entre duas mulheres; uma de cabelos escuros de traços mais masculinos, e a outra de cabelos louros, mais feminina, que se apresentam envolvidas numa cena carnal.

A obra de Courbet é de um Realismo contemporâneo; nas suas composições consegue chocar o público, desafiando as convenções da França do século XIX. O seu Realismo é tão autêntico que é comparado pelos críticos de arte ao trabalho fotográfico que foi produzido por artistas fotógrafos, de trabalhos que realizou com a representação pictórica dos mesmos locais, como é exemplo as semelhanças entre as fotografias do mar de Gustave Le Gray (1820-1884) e as pinturas de Courbet. O grande mérito do artista foi representar o que o rodeava e que conhecia em pleno, os camponeses e provincianos de Ornans e das aldeias do condado de Montpellier. A cidade de Paris onde viveu não o seduziu e por isso deu uma importância exacerbada ao meio onde estava inserido, aos locais menos mundanos de onde poderia retirar maior autenticidade para a pintura.

4.1 A Pintura Naturalista

O artista adepto do Naturalismo defendia a pintura naturalista como algo que deveria ser interpretado por cada um da forma que melhor se entendesse e expressisse; uma representação da realidade sem a preocupação de captar o belo, como era pretensão dos românticos, mas com a intenção de sentir a natureza, de a captar como ela é na sua verdadeira essência. A natureza por sim só era já uma composição com enquadramento, com vida própria para poder ser expressivamente representada.

O Naturalismo era um movimento que combatia os privilégios das elites, pesquisava novos recursos técnicos em direção a uma pintura mais livre, distante do rigor acadêmico cujos temas heróicos ou mitológicos dos românticos nada tinha a ver com a realidade imediata. O pintor naturalista cultivava grande interesse pelas possibilidades de fazer uma arte de cunho social, fazendo uma descrição mais objetiva do mundo que os cercava, sem a intenção de captar a beleza das coisas para as imortalizar, mas abordando a vida do povo como ela era nos seus variados aspetos. Os pintores praticavam um paisagismo ao ar livre que já não tinha a atmosfera idealista dos românticos.

Para os naturalistas o indivíduo era um produto da hereditariedade e o seu comportamento era fruto do meio envolvente, as suas crenças iam de encontro à perspetiva evolucionista de Charles Darwin (1809-1882),²⁰ naturalista, que acreditava ser a seleção natural impulsionadora da transformação e evolução das espécies. Por isso, nos romances estão o instinto, o fisiológico e o natural, como principal lema; e elementos como a agressividade, a violência, o erotismo, características que fazem parte da personalidade humana, predominam nestes romances.

Na pintura naturalista pode-se observar elementos com características como as assinaladas na literatura de génese naturalista. Em Malhoa não se vê de forma tão evidente algumas características expressivas e emocionais, mas se se analisar profundamente a realidade tratada, consegue-se exemplificar de alguma maneira com alguns eufemismos a pintura “As Papas” (1898) (Imagem nº15) onde é apresentado um retrato que transmite o sofrimento provocado pela fome e pela miséria que se vivia em muitas casas. Simultaneamente referencia o prato típico de carne de suíno ligado à matança do porco, que não era propriamente uma festa popular, mas antes o significado

²⁰ “Charles Darwin, naturalista inglês, elaborou uma teoria, que explica a variedade da espécie em função da adaptação ao meio ambiente. Sempre que as condições ambientais variem significativamente (escassez de alimento, alterações climáticas, etc.) apenas sobreviverão os mais aptos. Ocorre, deste modo uma seleção natural, que permite aos organismos evoluírem através dos tempos” (Silva *et al.* 2011: 131).

de sustento para as famílias que podiam tratar de um animal e mais tarde consumir a carne deste durante o ano inteiro, racionado para um melhor governo da casa. Havia famílias que nem isso conseguia e a fome era uma realidade.²¹ Também se observa alguma sensualidade em “As cócegas” (Imagem nº33) ou na “Ilha dos Amores” (Imagem nº34), quadros que serão analisados no capítulo que aborda o tratamento cromático da pintura de José Malhoa.

O quadro “À Sombra”, óleo sobre tela, 51x61cm (Imagem nº6)²² (1933), apresenta uma criança a descansar protegida pela sombra das árvores sob um sol escaldante, transmitido pelas cores quentes da atmosfera a refletir no vermelho do pano que cobre o cesto, improvisando um berço rude e sem conforto, dando ainda origem a



Imagem nº 6 “À Sombra”(Malhoa)

uma harmonia dissonante, conjunto formado por cores complementares na sua maioria, como o verde e o vermelho. Ao longe, supõem-se os pais a trabalharem, pois não têm outra solução, senão a de realizarem o penoso trabalho no campo que fornece o sustento à família. A composição revela uma íntima compreensão da natureza, acrescida de um colorido harmonioso da paisagem que revela a prática quotidiana social e económica da época.²³ Todos estes hábitos estão impregnados na cultura das populações e eram aceites naturalmente, fazendo parte habitual do quotidiano. Por outro lado, refletiam o tempo de um fraco desenvolvimento económico com as populações rurais a lutar pela subsistência, nomeadamente na agricultura. Malhoa transferia esse quotidiano para as suas pinturas com essência naturalista, porque respeita o princípio da pintura ao ar livre, de autenticidade e a paleta cromática também não deixa dúvida em relação ao Naturalismo e à pintura do mestre Malhoa.

²¹ A pintura “As Papas” é uma pintura que irá ser analisada mais profundamente num capítulo mais à frente, porque esta imagem transmitida no quadro é muito peculiar, na relação da imagem como reflexo na cultura dos costumes, assim como a repercussão da economia e da sociedade da época.

²² (Henriques 1997: 77)

²³ A pintura “À Sombra” encontra-se no Museu José Malhoa das Caldas da Rainha.

O Naturalismo dava preferência à sociedade decadente, ao homem na sua parte mais animal, aos atos fisiológicos, instintos, apetites sexuais, personagens degenerados, com raras taras e vícios; aqui pode-se salientar “Os Bêbados” (Imagem nº13) de 1907 ou “O Fado” de 1910 (Imagem nº14), obras-primas e polémicas de Malhoa, onde o vício do álcool está presente. No primeiro quadro é apresentado o festejo de uma tradição do S. Martinho, ligado à cultura popular; e o segundo, o “Fado”, apresenta uma farra da noite com algum desleixo das folias praticadas mais em meio urbano. As ações humanas são apresentadas como se fossem experiências científicas. Na literatura, o Realismo produziu os romances de tese documental. Em 1857, em França era publicado *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, considerado o primeiro romance realista da literatura universal. Em 1867, Émile Zola publica *Thérèse Raquin*, inaugurando o romance naturalista. Outro nome de referência na literatura é Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), foi um escritor brasileiro, considerado o introdutor do Realismo na literatura brasileira com vários romances, destacando-se *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Na pintura naturalista a representação evidencia também a experiência de alguns atos ou tradições, como se pode verificar na pintura de costumes de Malhoa.

O Naturalismo tem forte influência da literatura de Émile Zola, (1840-1902). Em 1885, Zola lança a sua obra-prima *Germinal*.²⁴ Para escrever esta obra, Zola passou dois meses a trabalhar como mineiro na extração de carvão, vivendo como viviam os mineiros, comendo e bebendo nos mesmos locais, frequentando as tabernas para se familiarizar com as pessoas do meio em que estava inserido. Sentiu na pele o trabalho de sacrifício, a labuta nas minas de carvão; viveu de perto a realidade que o envolvia, as temperaturas árdias que se faziam sentir; executou o trabalho braçal para retirar o carvão da mina, habitou as casas inadequadas com falta de higiene; vivenciou os fracos salários e, por fim, a fome. O escritor acompanhou de perto a greve dos mineiros e por isso a sua narração provoca tanto impacto. A força de *Germinal* causou enorme repercussão, consagrando Émile Zola como um dos maiores escritores de todos os tempos.

Zola vai ainda mais longe, quando pretende explicar o comportamento moral do homem através de dados fisiológicos e físicos do meio e da hereditariedade, criando assim, o Realismo-Naturalismo, lançando as bases do romance experimental em que o escritor se baseia em acontecimentos, figuras e meios reais. Estas características são visíveis no seu

²⁴ Para escrever o “Germinal” Zola não se contentou unicamente com a pesquisa, foi direto à fonte, neste caso ao próprio local do desenvolvimento do romance e partilhou as vivências da população. O romance deu origem a um filme onde é transmitido um Realismo impressionante dos factos retratados.

romance *Germinal*, baseado em factos verídicos da vida de um operário parisiense despedido pelas suas ideias políticas, que só encontra trabalho nas minas de Montsou. Todo o drama que vive é descrito de uma forma realista e chega a ser chocante a maneira como descreve os acontecimentos: “Os homens de lá gritaram: acabavam de encontrar o Jeanlin, desmaiado com ambas as pernas partidas, a respirar ainda” (Zola 1971: 128). Esta passagem demonstra o Realismo muitas vezes cruel, quase fotográfico com que este romance é narrado. O romance naturalista manifesta uma preocupação social e focaliza as personagens e a extrema pobreza em que vivem. A sua função é de crítica social, a denúncia da exploração do homem pelo homem e a brutalidade no meio que se insere e se obriga a viver.

Gustave Flaubert (1821-1880) é uma referência na literatura francesa, associado ao Realismo pela análise psicológica acerca da realidade e do comportamento social que vigorava na época, pela ligação que ele procurava nas suas descrições ou, mais realisticamente, nas cenas que descrevia e que se revelaram socialmente interessantes. Flaubert destaca-se na literatura francesa pela profundidade de suas análises psicológicas e do seu sentido de realidade. Marcou profundamente o seu estilo em grandes romances como *Madame Bovary*, publicado em 1857 e que resultou num escândalo devido ao seu conteúdo, levando Flaubert a tribunal onde foi acusado de ofensa à moral e à religião pelo tema abordado, o adultério, e pela forte crítica ao clero e à burguesia. Outra obra de referência do mesmo autor é *Salammbô*, de 1862, com a história desenrolar-se na antiga cidade de Cartago, classificado de romance histórico e onde Flaubert foca e denuncia as barbaridades cometidas pelos exércitos e deixa o Homem numa posição pouco abonatória. Flaubert foi influenciado pelas ideias e teorias científicas da revolução industrial e ainda pela linha filosófica de Auguste Comte (1798-1857). Numa passagem de *Madame Bovary*, Flaubert demonstra a realidade e a hipocrisia presente no seio de muitas famílias da média e alta burguesia:

Quando retiraram a toalha da mesa, Bovary não se levantou e tão pouco Emma; e, à medida que ela o encarava, a monotonia daquele espetáculo bania-lhe pouco a pouco do coração toda a espécie de enternecimento. Charles parecia-lhe acanhado, fraco, nulo. Enfim, um pobre homem sob todos os aspetos. Como havia de descartar-se dele? Que serão interminável aquele! (Flaubert 2000: 233).

Também o romancista e crítico Champfleury (1821-1889) empregou o termo Realismo para caracterizar o romance de Flaubert, passando desde essa altura a designar uma escola literária. Champfleury é o pseudónimo de Jules François Félix, crítico de arte e

escritor, defensor do Realismo na pintura e na ficção literária. A todos estes factos junta-se a preocupação pelos problemas de natureza moral, religiosa e política, no essencial o que mais preocupa uma sociedade, sendo estas as bases de sustentação em que se fundamenta o Realismo: “Movimento que procurava ser fiel à vida quotidiana. Baseia-se na convicção que as cenas idealizadas dos pintores clássicos e neoclássicos não são verdadeiras em relação à vida. O movimento começou com Gustave Courbet (1819 -77) ” (AAVV 1978: 1141).

Honoré de Balzac (1799-1850) é um dos escritores que vai de encontro aos princípios do Realismo. O escritor tem vários romances em que dissecam a sociedade nos seus pormenores menos positivos. No romance *Eugénia Grandet* (1833), uma das suas principais personagens, o senhor Grandet, possuía uma fortuna incrível e era também um avaro incorrigível. Em vários pormenores o escritor deixa a descoberto os podres da sociedade francesa do século XIX. Os realistas eram fortemente influenciados pela literatura de Flaubert, ideologia que eles também apreciavam e comungavam, da mesma forma que Balzac e Zola colocavam nos seus romances uma imagem autêntica do que se passava na realidade.

A pintura realista traçava o seu caminho e atingiu o seu auge em França com Gustave Courbet, pois “a ele se fica a dever a designação de ‘Realismo’” (Kraube 1995: 67). Balzac assume uma importância a nível da literatura realista mundial; em Portugal, não foi compreendido inicialmente, mas Camilo Castelo Branco foi um dos primeiros a inspirar-se na sua obra, assim como Eça de Queirós, como afirma José Saraiva:

É com Eça de Queirós que Balzac se vê entronizado ao lado de Shakespeare ou Goethe. Mas o Eça de Queirós de 1867, na *Gazeta Literária*, admira sobretudo Balzac, à maneira romântica, a força ciclónica dos heróis, e vê neles o indivíduo em luta com as limitações do mundo social (Saraiva s/d: 84).

Os naturalistas apoiavam o romance experimental baseado na experimentação e observação científica, enquanto os realistas apoiavam o romance documental baseado na observação e na análise.

O Realismo procura atender às necessidades impostas pelo novo contexto histórico-cultural através da literatura. As suas atitudes mais frequentes são o combate a toda a forma romântica e idealizada de ver a realidade, a crítica à sociedade burguesa e à falsidade dos seus valores e instituições, nomeadamente ligadas ao Estado e à Igreja.

Os naturalistas retratam nas suas obras as camadas inferiores da sociedade marginalizada e as personagens são normalmente oriundas dessas classes sociais mais baixas. Os realistas procuram retratar e criticar as classes dominantes, como a alta burguesia urbana e, normalmente, as personagens que pertencem a esta classe social são as que melhor servem para demonstrar os vícios ou defeitos dessa sociedade, que os naturalistas afirmavam ser decadente.

A literatura naturalista é a expressão dos progressos da ciência; o romance naturalista inspira-se na vida quotidiana comum, tal como acontece com os pintores naturalistas, nomeadamente Malhoa, principalmente na pintura dos costumes, em que também se inspira na gente do campo na sua vida do quotidiano. Neste caso a narrativa poderá afirmar-se de pictórica, dado o carácter das imagens. O Naturalismo usa o método fisiológico, isto é, descreve as emoções através das suas manifestações físicas. Na pintura, estas emoções são descritas pela plasticidade de todo o enquadramento pictórico. A reprodução da realidade em cada uma das obras naturalistas pode reconhecer-se como sendo individual, como o é em Malhoa, porque representa um Portugal essencialmente rural num coletivo individualizado, retratando cada situação de forma peculiar.

O Naturalismo difere do Realismo, mas não é independente dele. Os dois movimentos creem que a arte é a representação da imitação de algo e a objetividade da realidade exterior. A pintura naturalista tinha como princípio a representação da realidade objetiva e a natureza; reagiu contra o Romantismo e contra as regras academicistas; interessou-se pela natureza concreta fora dos *ateliers*, pela representação da figura humana e por cenas do quotidiano; teve nas suas raízes a Escola de Barbizon e o Realismo. A temática naturalista reparte-se pelas paisagens, sendo as marinhas e as cenas bucólicas as mais representadas devido aos ambientes de cariz populares ou burgueses e pelos retratos. Na aplicação da técnica, os pintores evidenciaram um particular interesse pelos valores atmosféricos e pelos efeitos de luz.

O Realismo é a também uma reação contra o Romantismo; a pintura apresenta realisticamente e de forma a condenar o que de mau há na sociedade, como fizeram Courbet e Millet. Assim, a pintura do Realismo tem fins sociais, pois o artista deverá comprometer-se com as grandes causas humanitárias e denunciar as injustiças da sociedade na sua obra e acontecimentos sociais e políticos de relevância. No entanto, não era um movimento baseado na cópia fiel da realidade, pois continha um carácter de intervenção social e, tal como o Naturalismo, esteve também fortemente ligado à Escola de Barbizon. Ambos os estilos, Naturalismo e Realismo, estavam interessados em tornar a pintura mais

real e mais verdadeira. Os temas sociais do mundo urbano e rural eram abordados com grande evidência pela sua estética, porque estes estilos, ou movimentos artísticos, tinham mais em comum do que divergiam por terem na sua origem a mesma corrente estética, com objetivos análogos.

4.2 O Naturalismo em Portugal

Em Portugal o Naturalismo chega tardiamente, em 1879, por influência de António Carvalho da Silva Porto e João Marques da Silva Oliveira que tinham estado em Paris e Barbizon, tendo exercitado aí o método de pintura ao ar livre e a temática que a caracterizava. Estes pintores portugueses privaram com os artistas que iniciaram a pintura ao ar livre como Gustave Courbet. Warncke refere que “O realismo de Gustave Courbet tinha encontrado os seus temas ao mesmo tempo que no mundo quotidiano de uma vida rústica traduzida em pinturas monumentais que respondiam as mais altas exigências” (1998: 31). A experiência dos naturalistas portugueses com outros pintores e com Barbizon faz com que se prolongue e se identifique em Portugal por mais tempo o Naturalismo como Vasconcelos salienta:

O naturalismo entra em Portugal trazido por dois pintores, pensionistas da Academia Portuense desde 1873, que em Paris tinham estudado e de lá traziam, cheios de entusiasmo, novos cânones da pintura- uma pintura que respeitaria a Natureza, sem a embonecar em composições cenográficas, sem desfigurar nem transfigurar sistematicamente, mas apenas a completando segundo o gosto de cada intérprete (Vasconcelos 1973: 63).

Os dois pintores, Silva Porto e Marques de Oliveira, são adeptos do Naturalismo: uma pintura de costumes, onde estão patentes as tradições, tornando-a moralizadora no aspeto político e social, já que as pessoas se identificam muito com esta manifestação pictórica.

Os principais representantes do Naturalismo são os referidos Silva Porto, Marques de Oliveira e ainda José Malhoa, João Vaz, Sousa Pinto, António Ramalho e Columbano e os restantes do Grupo do Leão, seguindo-se os artistas que prolongaram este gosto nas décadas seguintes e que são em número considerável. Os seguidores continuam a sua consolidação em gerações naturalistas que se celebrizaram no mundo artístico.

Malhoa é um naturalista por excelência e um paisagista diversificado, já que a paisagem encarna diferentes campos visuais: no campo, no mar, no rio, trechos urbanos e rurais, a paisagem animalista ou personificada, todas enriquecidas com a paleta cromática do mestre. Neste seguimento apresenta-se um trabalho de Malhoa de índole naturalista na temática da paisagem animalista e a fazer lembrar um dos seus mestres, Tomás da Anunciação para quem a representação pictórica da natureza era uma constante e denotava um particular interesse pelos motivos animalistas e uma preferência face ao ambiente rural

é a pintura, “Manhã de Primavera”, óleo sobre madeira, 28,5x39 cm, (Imagem nº7),²⁵ datada de 1912, é uma paisagem bem ao gosto naturalista, a fazer justiça ao estilo e à técnica.²⁶ Malhoa apresenta nesta pintura uma serenidade com algum bucolismo: o início da manhã do dia de Primavera, implícito pela árvore florida, uma alusão às estações do ano e ao quotidiano campesino. O gado na pastagem remete para uma economia tradicional e uma agricultura de subsistência.

A nível cromático apresenta poucos contrastes, revelando-se suave com uma



harmonia essencialmente de cores frias, com várias tonalidades de verde, simplesmente a contrastar com algumas pinceladas do branco das nuvens; a parte mais quente é dada pelos amarelos transparentes da pastagem. Os raros contrastes cromáticos empregues definem a simplicidade sólida das formas e a qualidade plástica da pintura.

Tal e qual como os

iniciadores deste movimento, os temas predominantes eram as paisagens rurais e marinhas, cenas bucólicas e cenas de costumes rurais. Isto observa-se especialmente em Malhoa, com utilização de cores vivas, vermelhos, amarelos ou laranjas, com contrastes harmoniosos em muitas das suas pinturas.

Nos ambientes urbanos é principalmente Columbano que retrata as cenas da vida urbana burguesa. No retrato, Columbano apresenta um Naturalismo exímio que executava para uma clientela nobre e para a burguesa. A nível cromático, o pintor é mais reservado, com aplicação de tons ocres como o terra, os cinzentos, os castanhos, vermelhos escuros, o carmim ou acobreados, que o artista mistura com brancos, dando luminosidade às pinturas.

O Naturalismo é um movimento surgido em França, na literatura e artes plásticas em meados do século XIX. Na pintura, através da fiel representação da natureza sem recorrer à idealização do Romantismo, sendo também associado ao Realismo, este estilo abre, em parte, caminho ao Impressionismo. Como movimento artístico, o Naturalismo

²⁵ (Henriques s/d: 39)

²⁶ A pintura “Manhã de Primavera” encontra-se no Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto.

teve seguidores em Portugal desde monárquicos a republicanos, fascistas e liberais a democráticos.

Em Malhoa é visível a diversidade do ambiente e estados de espírito que animam e dão vida aos temas que representa através do seu íntimo e inato espírito artístico. Do retrato psicológico aos quadros das obras que retratam ambientes, como “As Promessas”



(1933), uma pintura em óleo sobre madeira, 59x72cm, (Imagem nº8)²⁷ que reproduz um ambiente da aldeia em que se nota o sofrimento dos que cumprem as promessas, uma tradição religiosa que se repete em inúmeras localidades do país, que perdura em muitas festas religiosas, como acontece ainda nos grandes santuários, cenas recheadas de

Imagem nº 8 “*As Promessas*” (Malhoa) misticismo e crença popular: “Uma cena rústica de piedade” (França 1983: 77).

É visível nesta pintura o sofrimento e a autopunição dos que cumprem as promessas, António Montês descreve a pintura:

Uma das penitentes, vencida pelo cansaço, é amparada por um irmão da confraria, enquanto outra, quase exausta, se ergue a custo da estrada poeirenta, com a ajuda da vizinha. Mais atrás, indiferente ao bulício da festa o andor da Virgem, emoldurado de pendões vermelhos. O padre sorri, os anjos descansam e, como por encanto, ali ficam todos, enquanto o Mestre traça, com rabiscos fantásticos, as principais figuras do cortejo (Montês: 1983: 43).

A forte carga religiosa que o país daquela época envergava é fielmente retratada por Malhoa nalgumas composições pictóricas como sucede em “As Promessas”. É possível observar-se pictoricamente a profundidade psicológica que o artista insere nas composições com esta temática: “Com aquele calor, vão as pobres mulheres em penitência, a cumprir *As Promessas* que fizeram, se os filhos se livrassem da vida militar!” (Montês 1983: 51). Com cores predominantemente quentes, os vermelhos e os laranjas, conotados

²⁷ (Henriques 1997: 67)

com o fogo e com o calor, denota-se nesta composição uma associação dos estímulos térmicos da cor, dando origem a uma harmonia consonante no conjunto de matizes próximas, como o vermelho, laranja e amarelo. Esta produção reflete a cada passo a sensibilidade do artista e a relação que este estabelece com a natureza e com o mundo. Esta pintura foi esboçada a partir de um momento real, em que passava o cortejo da procissão; no dia da festa, Malhoa lembrou-se de concretizar a pintura que tinha idealizado e o momento era propício para fazer o esquisso, como descreve António Mântes: “Ao ouvir o foguetório, prepara-se. Tem a visão súbita do acontecimento procura esboçar figuras. O cortejo aproxima-se e Malhoa, com o prestígio do seu nome e da sua arte, coloca-se a meio da estrada e, solenemente, dá a voz de alto à procissão” (1983:43).

Aqui também é visível a representação da cultura religiosa da época, mencionada através dos signos de fé, ao mesmo tempo que o enquadramento pagão. Malhoa tem complementaridade na sua pintura; através do pincel capta alegrias e dor, pleno de contrastes de luz e do colorido intenso do que representa, como acontece no quadro aqui referido onde magnificamente pinta as roupas das mulheres, a irregularidade seca do chão de terra ocre sob um céu límpido. A sua paleta reflete nesta composição as tonalidades claras e luminosas.

Nesta série de pinturas está bem presente a ligação do homem com o meio que o envolve assim como a interação com os costumes e tradições culturais de um povo. Mas Malhoa tem a intenção de observar a expressividade da religiosidade, pois não lhe interessa demonstrar apenas a religião, é muito mais que isso: é a tradição e a cultura popular impregnada de sentimento, como afirma França:

A Volta da Romaria» de 1901, «A Procissão», de 1906, também com o seu bêbado em primeiro plano, e «As Promessas» já de 1933, com mulheres cumprindo-as, de joelhos em chagas, constituem um tríptico de religiosidade que não tem paralelo na pintura nacional. Há que ver os três quadros num ciclo que só ao fim da vida o pintor terminou, e, neles, o melhor da pintura de Malhoa, neste domínio de festa e sentimento (1987: 32).

Noutro registo, nomeadamente no retrato, a delicadeza com que é apresentada a mulher têm em Malhoa uma sensibilidade que o artista segue com delicadeza. O Naturalismo apresenta-se nesta pintura de retrato no seu expoente, na técnica e na essência; a representação fiel da retratada como é exemplo o retrato de Laura Sauvinet, aluna do Mestre Malhoa e que não poderia estar melhor apresentada, tanto na expressão visual, como no retrato a nível psicológico, em que é possível apreciar o seu caráter, a sua postura.

Malhoa define-a com caráter e independência. Nesta pintura de Malhoa pode-se lembrar o grande mestre do retrato psicológico, Rembrant (1606-1669), que conferia às personagens uma absoluta realidade, deixando o espectador retirar as elações mais assertivas sobre o que o pintor tentava representar.

Um dos mestres principais da pintura barroca foi Rembrant²⁸, cujos quadros históricos têm uma característica muito particular, pois não só ilustram um acontecimento, como também mostram o homem e os seus sentimentos. Com o claro-escuro acentuado e intuição psicológica, Rembrant alcançava efeitos sugestivos e emocionais; não iluminava por completo os seus quadros, mas deixava grandes superfícies na obscuridade de forma propositada.



Imagem nº 9

mestres como estes têm de ser referenciados forçosamente “Retrato de Laura Sauvinet” (Malhoa) pela construção formal a que obedece o estudo do retrato. O quadro “Morte da Virgem” (1605-1606), é um dos mais conceituados da pintura universal.

O retrato da menina Laura Sauvinet pintado em 1888 por Malhoa é mais um óleo sobre tela, com 100x70cm (Imagem nº9).³⁰ A menina tinha apenas doze anos de idade, mas parece mais velha. A pintura mostra a condição social da figura, uma jovem de olhos grandes e penetrantes. Malhoa evidencia a doçura e feminilidade recatada, traje de tecidos requintados onde sobressai um laço ao pescoço, ao mesmo tempo que mostra o discreto

²⁸ Rembrant desenvolveu o autorretrato psicológico com o qual permitia visualizar o estado de alma de quem retratava e dele próprio.

²⁹ Caravaggio, o “fotógrafo” do retrato, pelo Realismo que também este artista empregava nas suas representações.

³⁰ (Henriques s/d: 127)

penteadado da jovem. Malhoa imprime vivacidade e elegância ao retrato; a simplicidade objetiva e o vigor com que capta o encanto da menina atenuam a ordem formal, à qual a composição se encontra sujeita com uma paleta de cores ténues. A figura impõe-se pelo olhar límpido da juventude e pela magnífica frescura da retratada na fase da pré-adolescência; a visão cultural da época encarava uma criança de doze anos já próxima dos adultos, pois muitas trabalhavam e ganhavam o seu sustento ou contribuíam para a economia familiar, muitas vezes estruturalmente complexa.

O “Retrato de Laura Sauvinet” apresenta um tratamento da cor elaborado e modelado do rosto, da expressão firme e serena da retratada, de acordo com Matilde Couto para quem “Todo o conjunto sobressai do fundo quase indefinido, num equilíbrio que coloca o retrato desta jovem discípula de Malhoa entre o que demais notável a arte portuguesa na época criou” (2005: 31). Esta é uma das obras que o próprio autor considera

como sua obra-prima, como assegura um dos fundadores do Museu José Malhoa nas Caldas da Rainha, António Montês: “Apareceu por essa época o retrato da Menina Laura Sauvinet, «a minha obra-prima» como o pintor lhe chamava, tela deliciosa a que já ouvi chamar a «Gioconda» de Malhoa”



(1983: 26).

Imagem nº 10 “À Beira-Mar” (Malhoa)

Outra pintura merecedora de análise é o quadro “À Beira-Mar” (1926), um óleo sobre madeira de 69x87cm (Imagem nº10),³¹ onde está representado um ambiente burguês, uma cena de namoro num pequeno restaurante da Praia das Maças. É uma das poucas obras citadinas do pintor, apesar de fugir da cidade, apresentando um ambiente de veraneio burguês criado em 1926. O quadro retrata a estância balnear do mesmo nome, ambiente representado noutras pinturas de Malhoa. As figuras são de retrato, diferentes das expressões dos temas das figuras dos aldeões.

³¹ (Vasconcelos 1973: 68)

Este período da pintura mostra as relações com os seus admiradores, aqueles que lhe faziam as encomendas e que o sustentavam economicamente. Também nesta pintura a representação naturalista é fidedigna, aliada não só ao local escolhido, um restaurante sazonal, mas à posição dos visados em encontro de namoro com a transparência das cores locais da água e da atmosfera captada no momento. Este quadro exemplifica a clientela de Malhoa:

Malhoa teve o público da sua necessidade; por isso lhe foi inteiramente leal e dele recebeu a lealdade correspondente. Um público burguês, bem entendido, não intelectual nem aristocrático (com raríssimas exceções que mereciam análise), rico, sim, para poder comprar quadros que eram caros; e mesmo «brasileiro», num fenómeno de extensão que tomaremos como prova real do circuito nacionalmente perfazido, público popular também, é claro - mas é claro também que do lado de fora dos «salões», e culminando, por exemplo maior, na festa da romaria (França 1987: 24).

Malhoa, como pintor naturalista, seguiu fielmente os seus princípios, pintando com a intenção de imitar a natureza com exatidão, não tendo a preocupação simbolista, nem o idealismo dos pintores românticos, interessando-se sempre pela representação da vida quotidiana e dos acontecimentos intrínsecos ao referido quotidiano. O artista pintou, na maioria das vezes, no local com toda a autenticidade possível, sendo, por isso, grande parte da sua temática relacionada com o ar livre inspirava pela paisagem, mas também optou pela pintura dos costumes, em que o motivo a pintar era diretamente inspirado na observação direta. Outro fator a observar é a luz natural e as cores da natureza, essenciais ao complemento das cenas a representar. Por esse facto, a vida do campo, as paisagens, as cenas do género preenchem grande parte da sua obra como se pode constatar nos seus múltiplos trabalhos.

A natureza na sua essência é concreta, aquilo que dela se retira é a aparência do que se conhece dela, são noções familiares e que trazem utilidade ao dia-a-dia. Por outro lado, as cores e as formas provocam poderosas ressonâncias intrapsíquicas, tão misteriosas como a própria natureza: “O mar é «frio» e a areia é «quente». É claro que estes são conceitos baseados na psicologia e em comparação com estímulos térmicos” (Meireles 2002: 38). Neste contexto entra o pintor, captando na natureza; é o Naturalismo na sua representação fidedigna.

Não é por acaso que atualmente se fala já em cromoterapia, pois a cor tem um poder supremo sobre o psíquico, podendo acalmar ou instigar reações instáveis ou mais agressivas. As cores frias transmitem a calma a tranquilidade e as quentes a vivacidade, o dinamismo e a paixão; isto mesmo também é igualmente observável em obras de arte, em

que a cor sensacionalista provoca momentaneamente efeitos e situações mais ou menos intrigantes, conforme o que representa cada composição.

As pinturas em que as cores predominantemente quentes se refletem levam às sensações mais eufóricas e de alegria e as frias remetem normalmente para a meditação e para a análise, como para Meireles: “Conceito de expressividade na cor tem bases muito subjetivas e estrutura-se na análise psicológica das reações sensoriais nos estímulos da cor” (2002: 39). Por tudo isto, a pintura naturalista está muito interligada com os sentidos, já que a natureza influencia o psíquico; a interpretação sensacionalista cromática e térmica da cor é transmitida através dos seus elementos mais representativos, o sol, a atmosfera, as nuvens, as montanhas, tudo o que a natureza repercute no homem, sendo por isso, os elementos naturais inspiradores para os pintores naturalistas.

Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) tem muito em comum com José Malhoa em diversos aspetos, começando pela formação académica, passando pelo estilo naturalista e, em particular, no que concerne à sua temática, nomeadamente no retrato, pintura de história e na pintura decorativa. Porfírio e Barreiros destacam a relação entre os artistas:

Apesar de ser um caso único de aceitação e modelação do gosto nacional, José Malhoa forma, juntamente com os irmãos Rafael e Columbano Bordalo Pinheiro, uma tríade de opostos e complementares contendo uma chave, dir-se-ia perfeita, para entender o gosto do fim do século em Portugal (2009: 71).

Columbano juntou-se ao “Grupo do Leão”, que tencionava renovar a estética que já se encontrava desgastada e mesmo ultrapassada em relação a outros países europeus. Deste período ficaram célebres os retratos de Ramalho Ortigão, Teófilo Braga, Eça de Queirós e Antero de Quental que Columbano pintou com um extraordinário Realismo fotográfico. Para além dos muitos retratos que pintou, entre nobres e burgueses, familiares e amigos, fez os retratos de três presidentes da República: “Manuel de Arriaga (1914), Teófilo Braga (1917) e Teixeira Gomes (1925). Estes retratos foram os únicos realizados durante a primeira República, pois os restantes presidentes só foram retratados depois do Estado Novo” (Elias 2010: 41).

Para José Augusto França, Columbano e Malhoa são duas personalidades marcantes que se implantaram numa época conturbada a vários níveis em Portugal, como já aqui foi referido. França refere que: “Entre ambos os artistas forçosamente se define a cultura nacional de 1900, com dez anos para trás e, por atraso de século, trinta para adiante,

nos nacionalismos que encarnaram, em sol e sombra, gentes e espectros, por diferentes responsabilidades de ilusão” (França 1987: 48).

Para além do retrato que projetou Columbano, e devido à sua mestria, deu nova visibilidade aos palacetes de Lisboa e Sintra, ao Palácio da Pena e à Câmara Municipal de Lisboa que são a prova dessa percetibilidade. Uma obra de referência são os painéis que se encontram na sala de receções do Palácio de São Bento, os “Painéis dos Passos Perdidos” (1926), numa sala projetada também por um grande arquiteto, já antes mencionado, Ventura Terra.³² Em relação aos painéis de Columbano, estes representam muito da história de Portugal e são incrivelmente interativos com o público, como refere Margarida Elias:

A obra final mostra vinte e duas figuras da História portuguesa, desde D. Dinis até ao constitucionalismo monárquico. As personagens estão separadas em seis painéis que poderiam ser seis janelas. Nós podemos vê-los enquanto eles nos observam, ou enquanto interagem ou meditam, criando uma aproximação entre a História e a atualidade (2010: 44).

Columbano retratou várias figuras da história portuguesa, desde o século XIII ao século XIX, desde a política, à oratória e à administração pública. Aqui estão representadas as personagens medievais, as figuras contemporâneas, havendo uma atenção à cronologia histórica dos acontecimentos.

As imagens das pinturas dos painéis retratam diversas personalidades históricas. Columbano executou ainda as pinturas decorativas no Teatro Nacional D. Maria II em 1894 e no Museu Militar em 1899-1904. O impacto de Columbano na pintura é de salientar:

Columbano distinguiu-se, pelas suas características individuais, dos restantes pintores da época. Condenava as estridências dos contrastes na cor. Considerava a pintura como expressão de uma realidade concentrada em pormenores de gostos exatos. Dedicou-se predominantemente ao retrato, revelando, contudo, grande sensibilidade pelas naturezas mortas (Saraiva 1983: 110).

A sua temática fixa-se no retrato, na natureza-morta e na paisagem. O retrato é a expressão essencial da obra de Columbano Bordalo Pinheiro. A pintura monumental também faz parte da obra de Columbano, nomeadamente a pintura decorativa, além de escassas paisagens de tonalidades discretas e húmidas, pois a nível cromático o artista não

³² Neste trabalho o teto foi construído em abóbada de berço, decorado com pinturas em dois grupos de três figuras alegóricas, (a Lei, a Justiça e a Sapiência; a Independência, a Soberania e a Pátria); o primeiro grupo é de autoria de João Vaz, um dos elementos do Grupo do Leão, e o segundo de Benvindo Ceia.

é esfusiante, antes pelo contrário, as cores terra, ocres, castanhos e amarelados escuros ou esbatidos com branco são abundantes na sua aplicação. Esta preferência cromática também se aplica aos painéis atrás referenciados onde predominam os ocres amarelos, vermelhos e castanhos. A luminosidade dourada reflete a cor aplicada. As figuras distinguem-se pelos trajes de cada época e a qualidade do retrato individual de pose cenográfica. A sua polivalência é evidente: “Columbano também pintou tetos, desenhou cenários e fez decorações em palácios. Cultivou episodicamente a escultura e a cerâmica” (Matias e Cabral 1979: 29).

Os primeiros painéis que se encontram no Palácio de S. Bento apresentam um retrato criado pelo pintor, por falta de registos documentais daquele período, enquanto no último painel existe já uma aproximação à figura real através de documentos da época. A nível de linguagem estética ainda existe uma mescla com o Romantismo na dramaticidade inculcada às figuras, inserindo já o Naturalismo ao nível da plasticidade das formas, nomeadamente na pouca definição dos contornos, da mancha cromática liberta. Este conjunto das seis pinturas é marcante na obra de Columbano Bordalo Pinheiro.

A nível de técnicas, tal como José Malhoa, Columbano desenvolveu várias, aperfeiçoando continuamente a técnica, não só através do óleo, mas ainda do desenho, do pastel e da aguarela. A “Cabeça de Rapaz” (1889) (Imagem nº14 em anexo nº2), uma pintura a óleo sobre madeira, 33x24cm, é um trabalho que se insere no período de maior criatividade e de maior produção de Columbano. Este é um dos trabalhos mais associados ao artista e talvez o mais reconhecido, depois da tela de grandes dimensões e de grande impacto que retratou o “Grupo do Leão”.

A “Cabeça de Rapaz” é composto numa gama de castanhos e dourados, cujas gradações se combinam nas transições de claro-escuro, em planos de sombra e de luz, modelando o rosto e captando uma subtil incidência no cabelo sedoso. Trata-se de um dos raros retratos infantis que criou, apresentando um rapaz de aspeto pobre, triste e pensativo, uma criança de tenra idade. É um retrato quase monocromático, mas harmonioso nas tonalidades e valores da cor. O quadro pertenceu a José Malhoa que o ofereceu ao Museu José Malhoa nas Caldas da Rainha, integrando assim o núcleo das quatro primeiras obras da coleção.

Margarida Elias salienta a importância de Columbano no plano internacional: “Noutras instâncias Portugal, em 1896, Portugal fez-se representar pela primeira vez na exposição de Berlim, sendo Columbano um dos artistas que expuseram, procurando

reconhecimento fora do âmbito português” (2010: 33). França destaca igualmente o valor de Columbano e Malhoa no desenvolvimento da pintura naturalista:

Para além de todos os pintores que trouxeram a notícia naturalista à pintura portuguesa ou a confirmaram, geração após geração, situaram-se, porém, dois artistas que são os mais importantes do seu tempo: José Malhoa e Columbano Bordalo Pinheiro, o primeiro sem dúvida dentro dos princípios do naturalismo, o segundo mais dentro dos seus fins últimos (1983: 75).

Outro nome importante para a contextualização de Malhoa é, sem dúvida Henrique César Araújo Pousão (1859-1884). Pousão trabalhou essencialmente em Itália e aí encontrou uma luminosidade que o aproximou da experiência impressionista, por conceber a paisagem como pretexto para captar e ensaiar a luz, mas dentro de moldes bem próprios. Grande parte da sua produção artística foi elaborada fora de Portugal, pintando paisagens, retratos e cenas de costumes. O estudo da cor e os valores da luminosidade trabalhados por Pousão foram, em grande parte, captados na ilha de Capri em Itália.

Em 1879 Pousão era parte integrante da vida artística do Porto. Aí formou um ateliê de desenho no Porto onde produziu uma das suas obras mais conhecidas, “O Friorento” (1880) (Imagem nº15 em anexo nº2), um desenho a carvão sobre papel de grande representação de índole realista: o modelo parece sair do quadro de tão real que se apresenta, enquanto o contraste do preto e do branco provoca volumes tridimensionais e dá ao desenho vigor e realismo.

A fotografia ainda não era utilizada na imprensa e era pedido aos artistas para fazerem esboços ou desenhos de acontecimentos que fossem de interesse do público, feitos no local e mais tarde devidamente reproduzidos nos jornais da época; Pousão representou algumas destas imagens para os periódicos da época, sendo uma delas é “Porto-inundações em Miragaia” de 1879 ou “Barca do rio de Odemira” de 1880. O primeiro trabalho assenta totalmente na geometria, com uma perspetiva de ponto de fuga perfeita na distância dos edifícios mais perto e a distanciar-se para o ponto de fuga com uma escala bem delineada, com linhas regulares na horizontal e vertical, traçando paralelas e perpendiculares. Na pintura “Barca no rio de Odemira” denota-se a arquitetura tradicional, com imagem a refletida na água do rio Odemira. Há uma paisagem natural que é simultaneamente marcada pela intencionalidade de mostrar os edifícios arquitetónicos.

Em 1880, Pousão trava amizade com Marques de Oliveira, Soares dos Reis e outros artistas conhecidos. No concurso aberto para os pensionistas suportados pelo estado

no estrangeiro promovido pela Academia de Belas Artes do Porto, Henrique Pousão participa e ganha o concurso, que, como afirma Silveira era composto por várias provas:

Na primavera de 1880 inicia-se a prestação de provas: o seu único concorrente é António Ramalho (1858-1916), discípulo de paisagem do mestre Silva Porto na Academia de Lisboa, que há meses vivia no Porto preparando-se para o concurso. Os concorrentes deviam prestar três provas: uma academia desenhada pelo modelo ao vivo, uma cabeça de animal e uma paisagem pintada pelo natural (Silveira 2010: 33).

A cabeça do animal teve de ser realizada em cinco sessões; Pousão pintou a “Cabeça de Burro” (1880) (Imagem nº16 em anexo nº2). É uma pintura admirável pela sua naturalidade e instantaneidade. A paisagem teria de ser pintada em trinta dias, num local escolhido pelo júri. As obras foram expostas publicamente e depois da difícil decisão do júri que teve que escolher entre Pousão e António Ramalho, o júri decidiu-se por Pousão. Esta decisão deu direito a reclamação e polémica, como menciona Rodrigues: “A Academia viria a manifestar preferência por Henrique Pousão de oito votos contra dois em mérito relativo, apesar da impugnação em vão de António Ramalho, induzido a tal, por Francisco Resende” (Rodrigues s/d: 19).

Sempre com grande entusiasmo pela pintura, Pousão conta com várias obras consideradas de grande relevância, como “Esperando o Sucesso” (1882) (Imagem nº17 em anexo nº2), uma pintura considerada irreverente em relação à prática académica: um jovem sentado num banco, num momento de pausa do artista no interior de um ateliê. O rapaz segura na mão esquerda um desenho bastante infantil, feito por ele e tem como pano de fundo uma tela que esboça o seu próprio retrato. O pintor ironiza com a situação em que ele é a principal personagem. Os instrumentos de pintura fazem parte da composição. Este quadro é um óleo sobre tela, medindo 131,5x83,5cm; esta obra foi enviada para a Academia Portuense de Belas Artes para a Exposição Trienal de 1884, encontrando-se exposta no Museu Soares dos Reis.

Pousão pinta dois quadros em 1882 que chamaram a atenção pelo facto de ambos empregarem a cor negra, cor habitualmente não muito usada: “A Napolitana”, (1882) óleo sobre tela, 40,3x32cm e “Senhora vestida de Preto” 1882, pinturas que se encontram no Museu Soares dos Reis. No primeiro quadro, em termos cromáticos nota-se o contraste entre as cores neutras, com umas pequenas superfícies de cor castanhas e azuis ténues, a sua posição vertical a intensificar os tons, a mancha a modelar a figura, valores cromáticos que apresentam uma aproximação a Manet, devido à sua forma de pintar, nomeadamente em alguns aspetos formais, José Augusto França refere a pintura e faz a ligação a Manet:

A senhora vestida de preto» ou «A casa das persianas azuis», de 1882-83, marcaram um novo entendimento da pintura de claro sobre claro, ou do grande contraste do negro sobre o claro, tal como Manet propusera, numa revolução pictural que tomara o ocidente e preparava uma nova situação figurativa (França 1983: 65).

A pintura “A senhora vestida de preto” (1882) (Imagem nº18 em anexo nº2) um óleo sobre madeira, 20.3x18.4cm, foi produzida em Roma. Nota-se um ambiente distinto que o artista quis transmitir da modelo; sentada num cadeirão, a mulher mostra um rosto com atitude distante e inacessível; o preto do vestido é dominante, com várias linhas oblíquas na composição que se tornam bem definidas e dominantes enquanto a luz no rosto dá ao retrato a alma interior. Rodrigues descreve a pintura da seguinte forma, salientando o realismo da mesma:

A mancha preta do vestido modela o corpo enquanto forma no espaço. Pintada como um objeto autónomo e estável no seu desequilíbrio de pintura, a figura, de um grande realismo, visual e não descritivo, projeta-se no espaço através do entendimento formal do volume da saia do vestido (s/d: 46).

No verão de 1882, Pousão inspira-se na Ilha de Capri, vibrando com a luminosidade e a forte luz do Mediterrâneo. Continua a pintar com grande mestria e empenho, destacando-se várias paisagens, curiosamente algumas delas com o nome da própria ilha como “Caminho de Capri” (1882), “As casas brancas de Capri” (1882) e “Ilha de Capri” (1883). Como refere França, existe uma semelhança entre a paisagem mediterrânica e o país natal: “O acordo de estrutura da paisagem entre a ilha mediterrânica de Capri e o Algarve e o Alentejo, onde o pintor passou a infância, explica, por memória sensível, a sua visão precisa, ao nível das formas e da cor iluminada” (França 1990: 43).

Em outubro de 1883, Pousão regressa para Olhão, onde tinha familiares, deixando várias obras no local onde habitava, Albergio Paradiso, pois pensava regressar em breve; estas obras nunca mais foram encontradas. Em 1884 a sua doença pulmonar agrava-se e faleceu em Vila Viçosa, deixando uma obra importante: “A sua pintura distinguiu-se pela sua qualidade cromática e luminosa, deixando, apesar de novo, uma notável quantidade de trabalhos, a maior parte dos quais se encontra no Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto” (Matias e Cabral 1979: 73).

João Marques da Silva Oliveira (1853-1927), um dos grandes impulsionadores do Naturalismo contemporâneo de Malhoa, expôs os seus primeiros trabalhos entre 1866 e 1869, tendo contactado com outros movimentos artísticos, tais como o Naturalismo,

Impressionismo e com os pintores da escola de Barbizon, como confirma Margarida Matias e João Cabral:

Partiu para Paris, em 1873, como pensionista do Estado, onde foi discípulo de Yvon e Cabanel, entre outros. Tal como Silva Porto, esteve em Itália e empreendeu a mesma viagem de estudo daquele. Trouxe consigo as novas propostas de pintura naturalista e exerceu grande influência nos jovens pintores do seu tempo. Distinguiu-se não só na paisagem, como também no retrato, onde se manifesta como notável desenhador (Matias e Cabral 1979: 65).

Marques de Oliveira juntamente com Silva Porto viajam por alguns países europeus como a Bélgica, a Holanda, Inglaterra e Itália, participando nos *Salons* de Paris em 1876 e na exposição de 1878.

Com a controvérsia nas Belas Artes, devido à reforma académica, surge no Porto, em 1880, o Centro Artístico Portuense que impulsionado por Marques de Oliveira veio dinamizar a vida artística da cidade, tal como aconteceu com o “Grupo de Leão” em Lisboa.

Marques de Oliveira participou em várias exposições e, em 1906, é nomeado diretor da Academia Portuense de Belas Artes, revelando ter grande influência na reforma desta instituição; foi ainda um dos responsáveis pelas revistas *Arte Portuguesa* no Porto e da *Crónica Ilustrada* em Lisboa.

Da pintura de Marques de Oliveira ficaram os registos pictóricos de paisagens pintadas, algumas delas no norte de Portugal, nomeadamente na Póvoa de Varzim, mas também no estrangeiro. A pintura decorativa com testemunhos exemplares está no Palácio da Bolsa do Porto e a ilustração fez também parte da sua atividade. Assume ainda importância a pintura religiosa, com algumas obras na Igreja dos Congregados em que estão representados os painéis da “Sagrada Família” e o “Coração de Jesus” (1882) na Igreja de S. Lourenço ou também denominada Igreja dos Grilos, na cidade do Porto.

O companheiro de Marques de Oliveira, tanto no percurso como no estilo, é o pintor António Carvalho da Silva Porto (1850-1893), uma das figuras de maior destaque e relevância do Naturalismo português; nasceu no Porto, cognome que acrescentou pelo qual era mais conhecido. A ligação entre os dois pintores levou-os a Paris e a contactos que influenciariam as suas obras:

Colega de Marques de Oliveira. Partiu com este último para Paris, como bolseiro do Estado em “Pintura de Paisagem e de Animais”, frequentou a *École de Beaux-Arts*, os *ateliers* de Yvon, Cabanel e Beuverie. Determinantes para o desenvolvimento da sua pintura (e para a consolidação do naturalismo como uma tendência pictórica marcante no

panorama artístico nacional) foram o contacto direto com Daubigny, pintor do grupo de Fontainebleu, e com a produção da Escola de Barbizon (Oliveira *et al.* 2012: 19).

Numa altura que Portugal do século XIX vivia um período algo perturbado a nível político e económico, também as artes foram influenciadas.³³ A industrialização e a evolução da burguesia não acompanhavam o resto da Europa, assim como as artes e a estética não caminhavam no mesmo compasso dos países europeus, mais arrojados e evoluídos de uma maneira global.

A obra de Silva Porto apresenta uma harmonia marcada pelo encontro da natureza com o homem, numa realidade viva com uma visão estética admirável. Face ao atraso português em relação ao estrangeiro, os dois bolseiros em Paris, Marques de Oliveira e Silva Porto, trazem um sopro de novidades artísticas devido ao contacto com os grandes artistas adeptos de outras estéticas, nomeadamente o Naturalismo que introduziram e solidificaram em Portugal, apesar de todas as adversidades que se faziam sentir.

Silva Porto seguiu o grupo de pintores de Barbizon e, tal como eles, transportou o seu cavalete para o campo onde pode praticar a pintura ao ar livre e onde a natureza funcionava como ateliê. A crítica foi sempre positiva em relação ao desenvolvimento do seu trabalho no exterior e o impacto da Escola de Barbizon fez-se sentir na sua obra, como afirma Silveira: “Silva Porto bebeu essa influência diretamente na fonte, em Barbizon e em Auvers-Sur-Oise, lugares do Naturalismo, seguindo o exemplo e conselhos de um dos seus mestres, Charles-François Daubigny (1817-1878)” (2010: 18).

O pintor volta para Portugal com o seu talento e fama já amplamente reconhecido: “Silva Porto e Marques de Oliveira, regressados ao país em 1879, têm uma influência marcante nas tendências da pintura portuguesa das últimas décadas de século XIX” (Saraiva 1983: 109). A temática de paisagem era a mais trabalhada pelo pintor:

A paisagem foi sempre o tema e, nos melhores casos, o pretexto de eleição para Silva Porto, sistematicamente produzida durante os catorze anos que teve para viver depois do seu regresso a Portugal, numa prática constante que cedo oscilou entre o estudo de pintura e a tentação do pormenor, do acabadinho e do pitoresco (Porfírio e Barreiros 2009: 51).

³³ O regime monárquico atravessava uma crise política profunda na sequência do Ultimatum. Os recursos financeiros do Estado estavam debilitados. A nova política económica assentava em medidas protecionistas, nomeadamente nas colónias que procurava salvaguardar o mercado para os produtos originários de Portugal, a fim de impulsionar as indústrias como a têxtil.

“A Inglaterra em Janeiro de 1890 apresenta ao governo português um Ultimato, exigindo-lhe a retirada imediata dos territórios dos Macololos e dos Machonas” (Saraiva 1983: 64).

A partir do seu regresso e mais concretamente nas datas apontadas: “De 1880 em diante, tomou parte em várias exposições realizadas pelo Grupo do Leão (de que fazia parte), Grémio Artístico (de que foi um dos fundadores), Sociedade Promotora e em Exposições no Porto” (Matias e Cabral 1979: 73). As inúmeras distinções e medalhas reconheceram-no como um dos mais talentosos pintores naturalistas do século XIX.

Silva Porto é um dos fundadores do “Grupo do Leão”; tem um papel preponderante na implantação do Naturalismo em Portugal e na primeira exposição do grupo, apresentando vinte trabalhos demonstrativos da preponderância que tem no grupo e que lhe dá o título de chefe do grupo, como refere Matilde Couto: “Silva Porto (1850-939) aparece como chefe incontestável do “Grupo do Leão” - o seu “divino mestre”-, em simultâneo com a atividade de professor da Pintura de Paisagem na Academia Real de Belas Artes de Lisboa desde 1879” (2005: 38).

A sua pintura é cheia de luz e cor, essencialmente inspirada na própria natureza que transforma com a sua paleta de cores apresentando a vivacidade e delicadeza das formas. O seu prestígio chega até à realeza, comprovado pela aquisição de obras pelos reis D. Fernando, “A Charneca de Belas” (1879), a “Salmeja” (s/d) adquirida por o rei D. Luís.

A obra de Silva Porto está exposta em vários museus, sendo a instituição que reúne mais trabalhos, o Museu Soares dos Reis, no Porto, o Museu José Malhoa nas Caldas da Rainha e a Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves, em Lisboa, cujo patrono é um reconhecido médico Anastácio Gonçalves, que fez parte das tropas expedicionárias portuguesas, na primeira grande guerra.

Como colecionador de arte, Anastácio Gonçalves (1888-1965) reuniu obras dos maiores naturalistas desta época, tendo adquirido, inclusive, o espólio particular de Silva Porto, como o cavalete, a caixa de pincéis e outros objetos pessoais do pintor. Além das obras de Silva Porto, esta coleção inclui obras de Pousão, Malhoa, Columbano Marques de Oliveira, António Ramalho, Alfredo Keil, João Vaz, Carlos Reis, Veloso Salgado, Alves Cardoso, Mário Augusto e D. Carlos de Bragança. A Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves pertenceu a José Malhoa, tendo sido a casa que o pintor mandou construir em Lisboa para habitar e servir de ateliê e foi também a primeira a obter o 1º Prémio Valmor pelo grande interesse arquitetónico.

José Júlio Sousa Pinto (1856-1939), pintor naturalista português, um dos mais importantes paisagistas da primeira geração de naturalistas portugueses, passou a maior parte da sua vida na Bretanha, região de que tanto gostava, e que está refletida na sua obra:

Paisagista de bons recursos, é francesa a sua carreira, não descurando expõe regularmente em Portugal. Essas estadias permitem a Sousa Pinto abrir a paleta à claridade desconhecida nos panoramas bretões e a efeitos de luz evocadores do impressionismo (Couto 2005: 45).

O pintor Sousa Pinto destacou-se essencialmente na pintura paisagística e pelo Realismo que transparecia nas suas obras. Temas como o mar, o campo, as ruas, o rosto humano, onde os signos rurais predominam, são uma constante na representação pictórica do pintor. O artista captou o aspeto rústico e sentimental dos lugares e das pessoas; a sua pintura faz sentir os cheiros e as sensações das cores da natureza; quase todas as representações da figura humana nascem do escuro e mostram rostos com traços de tragédias, cheios de memórias profundas, o que também se pode observar em Malhoa.

Como membro do “Grupo do Leão” participou em exposições individuais e coletivas. Em Portugal existem quadros do pintor em diversos museus como o Museu Grão Vasco, em Viseu, na Casa-Museu Teixeira Lopes no Porto, no Museu do Chiado em Lisboa, e em maior número no Museu Nacional Soares dos Reis no Porto.

Outros artistas preferiram a aproximação simbolista e expressionista, como António Carneiro (1872-1930), o pintor que executou a obra tida como a mais simbolista dos artistas portugueses, o tríptico “A vida (tríptico: Esperança; Amor e Saudade)” (1899-1901), concebida no fim do século XIX em Paris. Ramos destaca a carreira do artista: “Carreira artística gloriosa, o jovem António Carneiro perfilhou esta vontade de abarcar a largura total da vida com a sua obra e entregou-se a um projeto análogo, menos ambicioso porém, sob forma de um tríptico a que deu o nome a Vida” (2010: 41).

António Teixeira Carneiro Júnior demonstra gosto pelo desenho, copiando ilustrações de textos religiosos e de periódicos tendência que se manifestou durante a infância passada no Porto e é nesta altura que é notado o seu talento para as artes. Em Amarante, conhece Teixeira de Pascoaes e surge a cumplicidade entre eles:

O acontecimento mais relevante para Carneiro teve lugar em Amarante no ano de 1895, a data do seu primeiro encontro com um poeta conterrâneo, Teixeira de Pascoaes (1877-1952), com quem iniciou uma forte amizade e uma comunidade de interesses, que só era possível a consanguinidade profunda destes dois românticos fora do seu tempo que viam na serra do Marão a sua montanha mágica (Ramos 2010: 29).

António Carneiro está ligado também à poesia, tendo dirigido a revista portuense *Geração Nova* e integrado a “Sociedade Renascença Portuguesa”, instituída no Porto em 1911; dirigiu igualmente a revista *A Águia* a partir de 1912 com Teixeira de Pascoaes, sendo ele o responsável pela coordenação literária e pelas ilustrações.

Ficaram conhecidos os retratos que fez de Teixeira de Pascoaes, Correia de Oliveira, Antero de Quental, Francisco Lacerda, Alfredo Magalhães, Teixeira Lopes e muitos autorretratos usando várias técnicas.

Poucos anos depois de morrer foi publicada a sua obra poética *Solilóquios Sonetos Póstumos*, com introdução de Júlio Brandão, que destaca: “o esforço da «Águia», no seu voo solitário e insólito de entre penumbras, por alturas locais obscuros, de sonho e ideal” (França 1987: 13). A sua pintura é essencialmente dominada por paisagens e retratos.

Está atualmente representado nos museus Amadeo de Sousa Cardozo em Amarante, Fundação Cupertino de Miranda em Vila Nova de Famalicão, Museu Nacional Soares dos Reis, Casa-oficina António Carneiro no Porto, Casa Museu Teixeira Lopes em Vila Nova de Gaia e há ainda obras suas em coleções particulares. Acerca da sua obra, diz Ramos:

Algumas das melhores obras foram feitas nas pitorescas praias de Leça da Palmeira que frequentou de 1906 a 1915, ao tempo um refúgio estival de escritores e artistas, onde ia conviver com Júlio Brandão, Fausto Guedes Teixeira ou Alberto de Oliveira. Acordava com a aurora para estudar os efeitos ambíguos da luz e trabalhava até ao final do dia, interessado num colorido crepuscular, de ténues tons rosa, violeta e azul que se dissolvem no areal (2010: 73).

Outra artista importante foi Aurélia de Souza (1866-1922) que teve grande relevância na primeira geração naturalista portuguesa. Aurélia de Souza matriculou-se na Academia de Belas Artes em 1893, juntamente com a sua irmã Sofia de Souza (1870-1960), também pintora. Numa época em que a carreira para uma mulher não era encarada de forma positiva, ainda mais com ligação às artes, Aurélia foi aluna da Academia Portuense entre 1893 e 1898 frequentou os cursos de Desenho e de Pintura de História sendo discípula de Marques de Oliveira, que influenciou a sua obra. Aurélia foi uma mulher de forte personalidade e caráter fora do comum para a sua época, em que as artes não eram maioritariamente para as mulheres, tendo-se notabilizado com a pintura de flores, de retrato e de paisagem, tendência destacada por Porfírio e Barreiros:

No caso de Aurélia, a paisagem pode oferecer aparências mais conformes com a normalidade naturalista do País, muito embora haja a referir dois notabilíssimos estudos de mancha onde a paisagem é um ensaio de desorganização/reorganização do espaço, ambas significativamente adquiridas por um outro pintor ilustre, D. Carlos de Bragança (2009: 91).

Em 1898 foi para Paris onde frequentou a Academia Julien, tendo sido aluna de Jean Paul Laurens (1838-1921), pintor francês, ilustrador e escultor de grande renome e do pintor Benjamin Constant (1845-1902). Aurélia de Souza procurou pelo mundo informação e experiências artísticas, como refere Oliveira: “Viajou até à Bretanha para pintar. Visitou também a Bélgica, Holanda, Alemanha, Itália e Espanha na companhia da sua irmã Sofia, apreciando obras de artistas que admirava: Rembrant, Brouwer, Velásquez, Van Dick, Whistler e Böcklin ” (Oliveira *et al.* 2012: 33).

Mas nem só do Naturalismo Aurélia de Souza era adepta; as descrições das cenas do quotidiano, a luminosidade pintada no verão das paisagens, são características da estética impressionista, a sua pintura tinha grande qualidade plástica e sentido composicional. No regresso a Portugal refugia-se na sua quinta, continuando a sua carreira e executando algumas encomendas. Para além da atividade artística, dava aulas de pintura, pois tinha de garantir a sua subsistência.

Aurélia ficou claramente conhecida pela pintura de flores. Para além desta temática, pinta paisagens dos arredores do Porto e dos passeios que fazia de bicicleta à beira mar assim como cenas de interior. O retrato era uma das suas preferências na sua aplicação da pintura. O seu desenvolvimento técnico na pintura é inegavelmente no retrato, como refere Silva: “Durante os anos de estada em França, é ainda através do retrato que ela manifesta uma autonomia, consciente ensaiada, em relação ao espaço plástico naturalista” (Silva s/d: 29). No período entre 1903-1909 Aurélia de Souza participa na ilustração das revistas *Portugália* e *Elegia Panteísta*, e na mesma altura que António Carneiro procedia à ilustração do conto de Júlio Brandão, “A Sombra”³⁴.

Os pintores acima referenciados fazem parte da primeira geração naturalista e é de todo o interesse referir as outras expressões naturalistas que se seguiram; a segunda geração naturalista e uma última, que se pode designar de terceira, pela persistência tão sólida que o Naturalismo teve em Portugal.

Carlos António Rodrigues Reis (1863-1940), pintor naturalista é considerado o primeiro artista que conviveu com os antecessores naturalistas juntamente com outros que farão parte das referências do Naturalismo, porque a sua atividade se irá prolongar para além do século XIX indo até às primeiras décadas do século XX. O discurso estético delineado revela ainda a permanência do gosto naturalista da paisagem e de costumes nas

³⁴ “Felena” ilustração publicada no conto “A Sombra”, na 1.ª edição, em 1903, de *Perfis Suaves*, de Júlio Brandão.

gerações que se seguem, em cuja formação vão exercer influência e continuar o movimento naturalista.

Carlos Reis conhece o rei D. Carlos, com o qual inicia uma relação de amizade que durará até ao Regicídio. D. Carlos tem conhecimento das dificuldades do pintor e da possibilidade deste ter de abandonar as Belas-Artes e institui-lhe um rendimento particular, uma pensão de cinco libras por mês que se manterá perto de oito anos, mesmo aquando da sua estada em Paris. Mais tarde com reconhecimento público foi professor das Belas-Artes de Lisboa e Diretor do Museu Nacional de Belas-Artes e, mais tarde, do Museu Nacional de Arte Contemporânea, a quando da sua fundação em 1911.

Carlos Reis exerceu uma verdadeira ação relevante e dinamizadora no apoio e na criação de grupos artísticos com quem trocava experiências artísticas e promovia o gosto pela pintura, nomeadamente a prática da pintura ao ar livre e, nessa perspetiva, organizava saídas de campo para o registo e estudo da paisagem onde se notabilizou.

Ao artista Carlos Reis se deve a fundação do Grupo Ar Livre em 1910 que dura até 1927. O grupo tinha como interesse a pintura ao ar livre e a mostra de exposições dos seus próprios trabalhos. Carlos Reis “exerceu ação efetiva e prolongada no contexto naturalista que se prolongava séc. XX adentro, ora pelo longo magistério praticado, ora pelos agrupamentos artísticos que criou e dinamizou, tendo Silva Porto por figura inspiradora” (Couto 2005: 46).

Um dos locais de eleição do pintor foi a Lousã; ganhou apreço por este local nos seus percursos ao ar livre, onde pintou diversas paisagens. Adquirindo gosto por esta região, constrói uma casa e um *atelier* a que chamou “A Quinta da Lagartixa” onde permanecia temporadas, alternando com estadias em Lisboa, a fazer lembrar José Malhoa com o seu «casulo» em Figueiró dos Vinhos. Este era o seu retiro, onde mais pintou as suas paisagens, os locais e as pessoas da terra no seu quotidiano e que apareciam frequentemente na sua pintura, como refere Pamplona: “ «O castanheiro gigante», 1938, aspeto de Lousã, que, em sua luminosidade, em sua amplidão, em seu gorgolejar de seivas, constitui apoteose da própria natureza” (2000: 29). Carlos Reis deixou uma obra imensa e esteve presente em várias s exposições nacionais e em muitas internacionais:

Em Paris, no «Salon», desde 1900, em Dresda (Alemanha), 1907, onde alcançou a medalha de ouro; em Barcelona, em 1907, ganhando uma 2ª medalha; em Madrid, em 1912; no Rio de Janeiro, em 1919 e 1922, conquistando um «Grand prix»; em Buenos Aires, 1922 (Pamplona 2000: 30).

De princípios fieis a si próprio, Carlos Reis deixou um legado notável no conjunto da sua obra, como testemunho do seu conceituado talento. Carlos Reis, José Veloso, D. Carlos de Bragança, Roque Gameiro, Luciano Freire e Joaquim Lopes incluem-se na segunda geração naturalista tendo tido forte responsabilidade na continuidade do movimento artístico seguido por José Malhoa; todos adeptos e seguidores da estética naturalista da primeira geração introduzida em Portugal com grande sucesso para um público que investiu no mercado artístico português daquela época, isto quando na Europa já existia uma outra preferência estilística, que sobreviveu em paralelo aos movimentos vanguardistas da primeira década do século.

D. Carlos I de Bragança (1863-1908)³⁵ teve o cognome de “Diplomata”, devido às imensas viagens que fez a Paris, Londres, Madrid, sendo estas retribuídas pelos monarcas desses países; ficou conhecido e apelidado também de “Oceanógrafo” pela paixão dispensada ao mar que partilhava com o pai; apoiava igualmente as caçadas e demonstrava gosto pela pintura.

A educação de D. Carlos foi bastante completa, com bons mestres, viagens, convívio com gente influente, sendo considerado uma pessoa bastante culta. Tinha um gosto especial por tudo que dissesse respeito ao mar, utilizando o iate pessoal para fazer diversas pesquisas, deixando mesmo alguns trabalhos escritos sobre o assunto. Foi por sua iniciativa que se criou o 1º Laboratório Português de Biologia Marítima. Uma das suas obras referenciais foi *“Eneias salvando seu pai Anquises do incendio de Tróia, que tem sido considerada modelo da estética neoclássica”* (Oliveira *et al.* 2012: 10).

A pintura naturalista é praticada pelo Rei, sendo a temática que o monarca mais apreciava a paisagem marítima que estava ligada à paixão que ele nutria pelo mar. D. Carlos foi também apreciador da pintura e um mecenas para pintores talentosos que muitas vezes não tinham a possibilidade de estudar ou desenvolver a sua arte. Há obras suas nos Palácios da Ajuda, Vila Viçosa e no Palácio da Pena em Sintra, obras que comprovam o seu talento. Porfírio e Barreiros destacam a adesão do monarca à prática naturalista:

Ao contrário de seu pai, D. Luís, e de seu avô, D. Fernando, amadores enquanto artistas e protetores das artes, D. Carlos de Bragança só não foi um profissional porque o seu régio estatuto não lho permitiu, no entanto, a sua presença regular nos salões e a sua notória adesão à prática naturalista foram elementos bem importantes na divulgação e na imposição de um gosto (2009: 70).

³⁵ D. Carlos foi o 34º rei e o penúltimo rei que Portugal teve. Por morte de seu pai subiu ao trono em 19 de Outubro de 1889, mantendo-se até 1 de Fevereiro de 1908, dia em que foi assassinado a tiro no Terreiro do Paço. Com ele morreu também o príncipe herdeiro D. Luís Filipe, seu filho.

Outro artista do Naturalismo, José Veloso Salgado (1864-1945), nasceu em Espanha mas veio para Lisboa com 10 anos de idade. Salgado executou variadíssimas obras que marcaram a pintura da sua época, tendo-se destacado como retratista mas também na Pintura de História, como exemplifica a composição histórica, “Vasco da Gama diante do Samorim” (1898), que lhe valeu uma medalha na exposição universal de Paris em 1900 e como decorador. Das suas obras merecem destaque “Amor e Psique” (1891) premiada: “Em 1891, alcançava no «Salon» uma honrosa recompensa, a 3ª medalha, com quadro «Amor e Psique» ” (Pamplona 2000: 116). A “Alegoria às Cortes” (1820), é outra das suas obras que se encontra no Palácio de S. Bento. De sua autoria são igualmente decoração do teto e uma grande tela (1913) que cobre a frente do palco e se levanta ao começar a representação no Teatro Politeama em Lisboa. Como outros seus contemporâneos, obteve uma bolsa e foi estudar em Paris onde Cabanel e Delaunay foram seus professores e onde o seu talento se destacou: “Na escola de Paris, também sobressaiu, ganhando o quinto lugar entre trinta concorrentes a pensionistas e alcançando o «Prix d’Atelier», no valor de 400 francos” (Pamplona 2000: 115).

Veloso Salgado executou a pintura “Representando a cidade de Lisboa elegendo a sua primeira vereação republicana” a pedido da Câmara Municipal de Lisboa em junho de 1912. A Praça do Município foi o cenário escolhido para Veloso Salgado pintar a sua narrativa pictórica. O quadro “Jesus” (1892) é também uma das suas obras mais admiradas e conhecidas.

Alfredo Roque Gameiro (1864-1935) notabilizou-se essencialmente como aguarelista, tendo desenvolvido os seus méritos nesta área até conquistar o lugar de destaque no mundo das artes do seu tempo.

Neste contexto é extremamente importante referir que a aguarela é uma técnica que se desenvolveu em Portugal a partir de finais do século XIX, com a vinda de Enrique Casanova (1850-1913),³⁶ aguarelista espanhol. Embora Casanova fosse um grande aguarelista, essa modalidade de pintura ainda não era devidamente apreciada em Portugal. Este artista veio para Portugal como refugiado político; foi mestre da casa real e teve entre os seus alunos os filhos de D. Carlos, D. Luís I e D. Manuel, ambos excelentes aguarelistas, como já antes foi referido.

³⁶ “Quer na sua carreira como artista, quer na sua atividade como professor, a aguarela desempenhou papel central adotando em diversas temáticas: paisagem, marinhas, figura humana, motivos arquitetónicos e arqueológicos” (Oliveira *et al.* 2012: 27).

Casanova pintou retratos da família real, com destaque para o retrato da rainha D. Maria Pia e do seu neto D. Luís Filipe. Fundou a Sociedade dos Aquarelistas Portugueses em Lisboa, onde desenvolveu e incentivou os artistas portugueses na técnica da aquarela, pois esta aplicação de pintura não era usual nesta altura. Casanova deixou referências marcantes em Portugal: “A sua ação à frente da oficina de desenho e de litografia da Imprensa Nacional teve consequências importantes, ao introduzir novas técnicas e orientações estéticas” (Oliveira *et al.* 2012: 27). Foi Casanova que vulgarizou a técnica de aquarela em Portugal, a partir dos finais do século XIX, através do ensino, que foi ao mesmo tempo mais um dos meios para fazer ferver o gosto pela pintura ao ar livre nos naturalistas, que procuravam sedimentar o seu estilo que se prolongou até meados do século XX, essencialmente com José Malhoa, Carlos Reis, Silva Porto e Marques de Oliveira, Columbano e outros já aqui mencionados.

Mas foi Roque Gameiro quem elevou a técnica de aquarela à categoria que já alcançara noutros países, como confirma Matilde Couto: “Roque Gameiro que muito bem explorou a técnica de pintar com água, distanciando-se das influências britânicas onde a aquarela ganhou consistência muito antes de Portugal, e que viria a influenciar os nossos artistas” (Couto 2005: 61). Desde o início que a crítica o considerou como o primeiro aquarelista português; a diversidade de temas escolhidos, paisagens campestres, marinhas, cenas da vida lisboeta e retratos, impunham-no como aquarelista de vastos recursos técnicos.

O seu talento inato e indiscutível revelou-se nas suas marinhas, ou nas paisagens campestres representadas com admirável colorido e profundo realismo, assim como as águas do oceano, os rochedos e os areais. Como poucos artistas, interpretou através da sua captação realista, o típico, o pitoresco, a alma, que se impregna dos antigos bairros de Lisboa. Pintou locais citadinos cheios de tipicismo, difíceis de transmitir por palavras, mas possíveis de transmissão através da pintura, registo que ficou para sempre para quem não os conhecesse, os pudesse imaginar. Assim, alguns dos seus trabalhos constituem hoje documentos plásticos pertencentes também à história do passado de Lisboa bairrista.

Como retratista Roque Gameiro mostrou desde cedo as suas potencialidades, como provam as primeiras exposições em que participou. Distinguiu-se também como ilustrador, umas vezes sozinho, outras em colaboração com outros pintores, entre os quais Rafael Bordalo Pinheiro. A filha Raquel Roque Gameiro³⁷, também talentosa aquarelista,

³⁷ Raquel Roque Gameiro Ottolini, Manuel Roque Gameiro, Helena Roque Gameiro, Mamiã Roque Gameiro e Rui Roque Gameiro, filhos do pintor Roque Gameiro, todos ligados às artes.

dedicou-se sobretudo à aguarela que aplicou em diversas ilustrações de publicações de livros, revistas e jornais: “Observou com particular interesse a rotina do povo dos arredores de Lisboa, mas também os quotidianos burgueses a partir da sua poética feminina” (Oliveira *et al.* 2012: 35). Malhoa pintou o retrato do aguarelista Roque Gameiro que se encontra no Museu José Malhoa nas Caldas da Rainha.

Luciano Freire (1864-1935) outro nome de referência naturalista, nasceu em Lisboa. O pintor foi discípulo de Miguel Ângelo Lupi e Tomás da Anunciação, apresentou na exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes, em 1887, apresentou o quadro “D. Sebastião” que pertence à Câmara Municipal de Lisboa, à qual igualmente pertence um esboço, “Martim de Freitas ante o túmulo de D. Sancho” (1887). Para além da pintura histórica, dedicou-se ao retrato, à paisagem, como é exemplo “Bucólica” (1896) e à pintura de género, produzindo, entre outros, quadros como o intitulado “Catraeiros” (1885) que lhe valeu o título de académico de mérito da Academia Real de Belas Artes de Lisboa em 1895.

Nas últimas exposições do Grémio Artístico revelou tendência para o Simbolismo, apresentando os quadros “Perfume dos Campos” (1899) e “Desolação” (1900). Da sua produção temática destaca-se em maior número o retrato e a pintura do género, como refere Couto: “Dedica-se aos temas históricos e ao retrato, género em que denota apurada observação. Das paisagens que pintou, na desolação que se pressente, algumas revelam evocações simbolistas” (Couto 2005: 47). O artista dedicou-se também ao restauro de pintura, intervindo em muitas das mais importantes pinturas dos museus portugueses.

Joaquim Francisco Lopes (1886-1956) foi mais um pintor da estética naturalista, considerado já da 2ª geração naturalista. Como pintor, desenhador e aguarelista, Joaquim Lopes deixou um trabalho notável em diversos locais e em vários museus nacionais e também no Brasil, bem como em coleções privadas. A sua temática é essencialmente a pintura do género, retrato e a paisagem tendo pintado com frequência e naturalidade as paisagens do Rio Douro, das praias de Matosinhos e da Foz do Porto. Praticou em maior abundância a técnica pictórica, a óleo, a aguarela e o desenho. Na sua pintura naturalista é notória a influência dos impressionistas da época em que esteve em França e com quem compartilhou experiências com os pintores da época. A maior representação da sua obra encontra-se no museu Grão Vasco em Viseu.

Da última expressão naturalista destacam-se os pintores Henrique Medina, Eduardo Malta e Eduarda Lapa. Henrique Medina (1901-1988) pintou o retrato de Mussolini. Na execução desta obra ocupou cinco sessões no gabinete do ditador, que não

interrompia o seu trabalho, tendo o artista que pintar o político enquanto este trabalhava. Medina foi convidado a trabalhar no Brasil onde pintou representativas figuras da sociedade, como o embaixador Nobre de Melo e o escritor Carlos Malheiro Dias. Medina residiu sete anos em Hollywood, tendo retratado artistas da época que estão expostas no *Metropolitan Opera House* em Nova Iorque, nos Estados Unidos da América. Medina foi bastante reconhecido, como afirma Fernando Pamplona:

E Medina merece, sem dúvida, a fama de que anda aureolado. Desenho seguro e largo, paleta rica e bem orquestradas, admirável ciência da composição e sobretudo esse dom raro e penetrante de caracterizar e individualizar a figura humana- fazem de Medina um retratista completo (Pamplona 1988: 98).

Já em Portugal, pintou cinco presidentes da República: António José de Almeida (1932), Óscar Carmona (1933), Sidónio Pais (1937), Canto e Castro (1937) e Américo Thomaz (1957) e ainda outras personalidades como Egas Moniz (1950), o Cardeal Manuel Gonçalves Cerejeira (1934), o bispo do Porto, António Ferreira Gomes (1981) e o Arcebispo de Braga, Eurico Dias Nogueira e António de Oliveira Salazar (1939). Medina passava as férias em casa de família na freguesia de Marinhas em Esposende quando era criança e à qual regressou definitivamente em 1974, para se dedicar aos retratos da vida rural.³⁸ O maior número dos seus trabalhos encontra-se em Braga, no Museu Medina, composto por vários óleos e diversos desenhos da autoria do pintor.

Eduardo Malta (1900-1967) foi um pintor naturalista de referência na temática do retrato. Este artista está representado nas coleções do Museu José Malhoa. Para além deste género, também desenvolveu estudos do nu, quer nos numerosos desenhos que produziu, quer na pintura. Eduardo Malta foi um pintor versátil e reconhecido internacionalmente, como sustenta Fernando Pamplona: “Notabilizou-se no retrato, sendo considerado o melhor retratista português do seu tempo e um dos primeiros da Europa” (1988: 42).

À semelhança do pintor contemporâneo Henrique Medina (1901-1989), Eduardo Malta protagonizou uma larga aceitação como retratista por uma sociedade mundana que assim contribuiu para motivar a sua vasta obra. O artista pintou uma extensa lista de retratos onde constam figuras célebres da arte e da política como Teixeira de Pascoais, Aquilino Ribeiro, Amália Rodrigues, António de Oliveira Salazar, Cardeal Cerejeira, Getúlio Vargas, entre outros:

³⁸ A escola secundária de Esposende em sua honra chama-se Henrique Medina, assim como uma praça no centro da cidade, existe um busto do pintor situado no canto noroeste do Largo Dr. Fonseca Lima.

A galeria dos retratos de Eduardo Malta, que sobem a algumas centenas, é notabilíssima. Retratou Salazar em traços profundos e definidores; retratou o presidente Carmona, o Cardeal Cerejeira, o eminente e saudoso crítico e historiador José de Figueiredo, a que muito o apreciava (Pamplona 1988: 43).

Maria Eduarda Lapa de Sousa Caldeira (1895-1976), artista beirã, discípula de Emília dos Santos Braga (1867-1950), que por sua vez foi discípula de Malhoa, foi uma pintora naturalista que tinha como principal temática o retrato e a representação de flores, figuras humanas e a natureza-morta. Eduarda Lapa praticava a pintura da natureza captando a luz e as suas variações cromáticas, apresentando uma diversidade pictórica que se revela na técnica da pintura a óleo e pastel. A sua pintura tem harmonia, quer na composição quer no estudo das cores, de uma exímia pintora de natureza, nomeadamente de flores, considerada pelos críticos e colegas como uma das melhores representantes deste género.

Para além das flores, a sua temática alarga-se também às paisagens rústicas, às marinhas, nomeadamente aos trechos ribeirinhos. Pintou muitos locais da zona de Aveiro e da Areia Branca, que lhe proporcionaram o necessário para as suas composições produzirem os motivos inerentes ao mar, à pesca, aos barcos moliceiros da Ria de Aveiro, da Costa Nova e da Nazaré. Conseguiu ainda captar pormenores típicos de feiras, de palheiros, casarios velhos, elementos que conferem às pinturas plenitude e realismo de um cromatismo vibrante e sedutor.

Eduarda Lapa tinha grande apreço pela representação da figura humana, quer em retratos, quer na composição livre. Foi sem dúvida uma pintora original na sua época e persistente no Naturalismo como estilo, numa altura em que outros movimentos insistiam em ficar, com menos resultado e tempo que o Naturalismo. A obra de Eduarda Lapa encontra-se espalhada por vários países e continentes, como Moçambique, Bélgica, Brasil, Holanda, França e África do Sul.

Outros artistas ainda perseguiram várias correntes artísticas, como os pintores da chamada primeira geração modernista, destacando-se Amadeo de Souza Cardoso (1887-1918) e Almada Negreiros (1893-1970) que são considerados os pintores modernistas de maior referência nacional e internacional como prova a sua obra:

Apesar da sua incontestável relevância e consagração dos artistas mencionados de quem Malhoa foi contemporâneo, o seu talento como pintor não necessitou de revivalismos, sendo que cada artista ocupava o seu espaço no mundo da arte usufruindo da convergência existente entre os diversos movimentos artísticos que cada um preferia.

5. O Impressionismo, Pós-impressionismo e Neoimpressionismo

O Impressionismo foi um estilo de pintura revolucionário, que surgiu em França na segunda metade do século XIX. Os artistas anteriormente trabalhavam no interior do ateliê, a partir de modelos, dos esquissos que reproduziam através da sua memória ou imaginação e posteriormente acertavam os pormenores e acabamentos necessários. Os pintores impressionistas pertenceram aos primeiros movimentos estilísticos a pintarem fora do estúdio, pois antes estiveram os realistas e quase em simultâneos os naturalistas a levar para o exterior os seus cavaletes, pintando de imediato aquilo que viam, tal como experimentaram os impressionistas.

Recorde-se que a grande revolução dos pintores impressionistas foi de pintar ao ar livre, em vez e de o fazerem apenas na atmosfera artificial do estúdio; pintavam os fortes contrastes de luz e sombra, sob a luz direta do sol, com uma justaposição de curtas pinceladas de cores puras executadas com grande rapidez, fortes e vibrantes, retiradas diretamente das bisnagas, aplicadas de acordo com as leis das cores complementares, onde a fusão dos tons se dava nos olhos do espectador, ou seja, as tonalidades são feitas por dissociação, ou mistura ótica das cores.

Esta técnica veio permitir a captação dos efeitos da luz do sol e da atmosfera, havendo a dissolução da forma, da superfície e do volume dos objetos, onde pouco se notava a linearidade dos mesmos, deixando mais evidente os jogos crus da luz, passando o contorno a ser impreciso ou diluído, produzindo uma pintura cheia de sensibilidade, onde são notórios os efeitos que a luz provoca sobre a natureza, as pessoas e os próprios objetos. A cor não é uma característica intrínseca e permanente; a linha não existe bem demarcada, as sombras são coloridas e luminosas. As cores influenciam-se reciprocamente originando contrastes. A cor reflete a qualidade e intensidade da luz que incide nos objetos e muda de acordo com a altura do dia, do clima ou das estações do ano.

No seguimento desta prática *en plein air*, como o faziam os artistas de Barbizon, pintavam os objetos, a paisagem como se encontravam na realidade, com a devida luz natural, captada a uma determinada hora do dia. Este aspeto está bastante ligado à parte cromática, a que se pode acrescentar neste apontamento, a cor própria dos objetos e a cor tonal. Sendo a cor própria a cor específica de cada corpo é aquela que permite ver de que cor é cada objeto (Imagem nº17 anexo nº4). A cor tonal é perceptível e mais evidente, quando a luz é frontal, evitando-se desta forma os matizes; quando se muda a luz para a

parte lateral, aparece a cor tonal devido ao efeito do claro-escuro; a cor tonal, é a cor própria dos objetos alterada pelos efeitos de luz e sombra (Imagem nº18 anexo nº 4).

A luz do sol pode também modificar a cor dos corpos, podendo intensificar ou, por outro lado, atenuar os tons e as cores conforme a intensidade de luz refletida. Por exemplo, a folhagem verde vista ao longe, parece azul; as sombras não são simplesmente cinzento-escuro ou castanho, mas podem assumir algumas das cores que as rodeiam. Os contornos de uma montanha, vistos contra o céu azul, perdem a solidez já que a luminosidade os esbate. Os objetos ganham outras dimensões e volumes e harmonizam-se no seu conjunto pictural. Na globalidade, as cores são intensas e brilhantes.

A pintura deve demonstrar as tonalidades que os objetos adquirem a quando da reflexão da luz do sol, num determinado momento, porque as cores que se encontram na natureza alteram-se constantemente, dependendo da incidência da luz do sol e da altura do dia em que essa luz emana sobre as superfícies. Um arbusto, uma montanha, uma seara não eram pintados como deviam parecer, mas como eram vistas naquele momento, com uma determinada luz, numa determinada altura do dia. De manhã o sol tem uma intensidade diferente da intensidade da tarde, por esse facto a variedade de *nuances* de uma pintura do mesmo local, em diferentes alturas, torna o registo interessante de analisar. Aqui se resume muito do interesse da luz captada nos vários instantes do dia e o momento aptado pelos artistas de Barbizon, pelos impressionistas e naturalistas e pelos pintores da Escola de Newlyn³⁹ que era um reflexo da escola de Barbizon.

Ainda em relação aos contrastes, estes devem ser feitos e orientados pelas cores complementares. Este tipo de contraste cromático produz um efeito mais próximo da realidade. As cores complementares na sua relação significam uma conexão direta na sua composição, ou seja uma cor primária neste caso, o amarelo em contraste com o violeta denota maior impacto, porque na construção do violeta não entra o amarelo, mas sim o magenta e o azul ciano que também é uma cor primária. Esta harmonia de cor é exemplificada no capítulo sobre o estudo da cor nas obras de José Malhoa. Este efeito contribui para que a pintura seja mais real do que se for feito o contraste com o preto e branco, uma característica que mais tarde veio dar origem ao Pontilhismo. As cores e tonalidades não são normalmente feitas na paleta, estão puras e dissociadas na tela em

³⁹ Newlyn é uma vila de pescadores no Reino Unido, onde alguns pintores se juntaram e tal como em Barbizon praticavam uma pintura ao ar livre ou *en plein air*, de teor naturalista, por volta de 1880 até ao início do século XX.

pincelas justapostas e é o observador que faz a mistura das cores, que passa a ser ótica e deixa de ser simplesmente técnica:

Princípio é o da «mistura ótica»: Seurat rejeita toda a mistura decore sobre a paleta em favor da justaposição sobre a tela de pequenos toques (traços ou pontos) de tons diferentes. A retina efetua a mistura ao perceber as cores e isso dá como resultado a cor procurada pelo pintor levada à sua intensidade máxima (Pinheiro 1999: 69).

O ponto é o elemento principal da técnica do Pontilhismo. A relevância de falar neste estilo é porque esta técnica se implantou de tal forma que deu origem a um movimento, também ele com origens próximas do Impressionismo, que por sua vez está intimamente ligado ao Naturalismo. O ponto assume desde sempre grande importância por ser o primeiro elemento da pintura, a expressão mais simples da comunicação visual, que pode ser representado através de um elemento físico, que é a unidade mínima. O ponto pode tornar-se um elemento de configuração e comunicação visual, assumindo a sua condição de forma, sendo gerador da linha e do plano, possuindo forma, cor e dimensão e cumprindo uma função plástica a partir da variação dessas três qualidades.

A sua organização técnica e expressiva faz com que os pontos originem o tom e a cor, pela colocação em quantidade e justaposição. A sua saturação ou dispersão forma as imagens criando volumes e profundidade; de acordo com o agrupamento e a sua repetição, o ponto pode criar texturas e sugere dinamismo e movimento. As suas diferentes expressões derivam da sua dimensão, posição e organização do plano que desta forma dão origem a pinturas pontilhistas que para muitos estudiosos de arte se enquadram já num movimento artístico. Neste contexto, Anna Kraube descreve o “Pontilhismo como um movimento artístico pós – impressionista, que justapõe tintas não misturadas, com pequenas pinceladas ou manchas cromáticas de tal modo que a mistura ótica se realiza no olhar do observador, e não na paleta (1995: 123).

A preocupação dos impressionistas estava essencialmente ligada com os aspetos de luz no exterior, a direção da captação da luz e sua colocação a nível plástico que é de extrema importância. Para tal, tiraram partido de três importantes inovações. Uma das questões importantes nesta revolução da pintura, foi o material que sofreu grande evolução, ou seja a matéria-prima, neste caso as tintas tinham de ser feitas com os pigmentos e os aglutinantes pelo próprio artista no estúdio devido às ligações próprias dos constituintes do material, já que era pouco prático ou mesmo impossível levar todos os compostos para fora do estúdio, para além de ser um processo demorado. As tintas eram construídas com os

ingredientes necessários e só depois estavam prontas a aplicar. A introdução das tintas nas bisnagas, a praticabilidade e facilidade de execução dos trabalhos, tornou possível a deslocação para o campo já que com o material fácil de transportar e a restrição física que anteriormente existia foi ultrapassada. Anna Kraube define Impressionismo como um “Movimento artístico surgido por volta de 1870 em França, que tem por objetivo captar o objeto na sua dependência momentânea da luz. Caracteriza-se por uma técnica pictórica diluída, cores claras e detalhes pictóricos que parecem obra do acaso” (1995: 121). Através da luz e da cor os artistas do Impressionismo buscavam atingir a realidade, com obras feitas ao ar livre para aproveitar e representar a luz natural.

A observação da pintura de muitos quadros impressionistas não é claramente definida à primeira vista num ponto de observação próximo ao quadro; no entanto, algum afastamento permite ver as pinceladas com muita nitidez; ao recuar a forma tornar-se-á sólida e a estrutura da imagem clara, enquanto as linhas não estão perfeitamente definidas. A forma fica definida com a plasticidade conseguida pela técnica, de justaposição das pinceladas de tinta. As figuras não têm os contornos estabelecidos rigorosamente e as pinceladas de tinta originam as formas. Os temas preferidos dos impressionistas eram essencialmente as paisagens e as cenas da vida urbana.

Os pintores impressionistas pioneiros desta estética foram Edouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926), August Renoir (1841-1919) e Camille Pissarro (1831-1903). Estes começaram a pintar ao ar livre em vez de o fazerem apenas na atmosfera artificial do estúdio. Pintavam os fortes contrastes de luz e sombra sob a luz solar direta e representavam a coloração geral do ambiente, não de maneira tradicional, mas com espontaneidade e uma justaposição de curtas pinceladas de cores puras que, observadas a uma certa distância, eram misturadas na retina:

O seu objetivo principal era pintar a natureza: interessavam-se pela luz, pela cor e por uma técnica representativa das suas sensações visuais. Pintavam sempre ao ar livre e, com toques de pincel rápidos e espontâneos, tentavam captar os efeitos fugazes da luz natural. Cada impressionista tinha o seu estilo e ideais próprios nunca pintavam em grupo, seguindo, cada qual, o seu próprio caminho. Monet chegou a ter verdadeira obsessão pela luz, de tal modo que, nos seus últimos trabalhos, o tema está subordinado aos efeitos da cor e da luz que atuam sobre ele. Renoir e Pissarro pintaram juntos e assim desenvolveram o uso das cores brilhantes aplicadas em salpicos de tinta e toques ligeiros, características que associamos aos impressionistas (Buchan e Baker 1996: 17).

Assim, os pintores reconstituíam de uma maneira mais luminosa as cores observadas na Natureza. Não delineavam as formas propositadamente e era isso que distinguia a sua forma de pintar da tradicional. Alguns exemplos de obras mais conhecidas

destes artistas que serão aqui abordadas incluem: “Impressão, Nascer do Sol”, de Claude Monet, “A Aula de Dança”, de Edgar Degas e “O Almoço dos Remadores” de Auguste Renoir. Malhoa apreciava Manet e Courbet, tendo-os como referência eterna; apreciava também os pintores barrocos do século XVIII como Rembrandt, Franz Hals e Velásquez.

Nesta sequência é pertinente descrever algumas das suas obras no enquadramento cromático e entre elas está “Impressão, Nascer do Sol” de Claude Monet, que fez parte do *Salon* dos impressionistas. Algumas obras serão descritas realçando particularidades assim como a sua plasticidade e técnica.

Claude Óscar Monet (1840-1926) nasce em Paris, mas a família vai viver para Le Havre, onde Monet desenvolverá a maior parte da sua pintura. Em 1859, frequenta em Paris a Academia de pintura, e frequenta o *Salon*, e trabalha na academia Suíça, onde vem a conhecer Pissarro e mais tarde Renoir. Em 1863, pinta com os amigos em Fontainebleau. Na pintura “Impressão, Nascer do Sol”, de 1873, óleo sobre tela, com 48x63cm de dimensão, capta o ambiente matinal do porto de Le Havre (Imagem nº3 em anexo nº2). Esta tela foi na verdade o princípio, para dar o nome à nova escola que tinha surgido com o grupo de artistas que se implantava.

A pintura que representa o porto de Le Havre apresenta-se com cores transparentes, com traços finos com uma luz de tons alaranjados do sol, com mistura de matizes acinzentados. A bruma da atmosfera converge com traços verticais e diagonais e contribui para a dinamização da composição. A tela “Impressão, Nascer do Sol” é um excelente exemplo da tradução da técnica impressionista, como afirma Heinrich: “Por impressão subentende-se o registo de uma paisagem, um tema tal e qual existe no momento. Um tal olhar não tem em conta a profusão dos pormenores” (Heinrich 2000: 31).

Claude Monet pintava as impressões dada pela luz através da vibração das cores. As suas pinceladas eram propositadamente curtas, mas com expressividade. A difusão da claridade é obtida com variados tons, em que as formas se definem pela mancha de cor, sem precisar que os contornos se acentuem. Monet faleceu em Giverny, deixando uma imensa obra de realce mundial que reflete o seu empenho:

Monet é o grande mágico da cor. Pinta a natureza, não a figura humana: paisagens banhadas pelo sol ou cobertas de neve, reflexos na água das regatas de Argenteuil, campo de papoilas – e os próprios fumos cinzentos e violáceos da Gare Saint Lazare de 1877, acabam por ser integrantes da paisagem. Trata-se, portanto, da expressão derradeira de um realismo da sensação, graças a uma retina excepcionalmente sensível (Picon 1978: 62).

Pierre Auguste Renoir (1841-1919) nasce em Limoges. Em 1844, a família vai viver para Paris onde este começa por ser pintor de porcelanas, ocupação que durou durante quatro anos, enquanto frequentava simultaneamente cursos noturnos numa escola de desenho. Em 1860 ocupa-se como copista no Louvre, desenhando sobretudo esculturas antigas. Estudou Rubens (1577-1640), um dos mais célebres pintores flamengos de excelência do Barroco, Jean Honoré Fragonard (1732-1806), pintor francês de estilo Rococó e François Boucher (1703-1770), também pintor francês e considerado um dos maiores artistas decorativos do período de setecentos na Europa, com inclinação para o Rococó.

De 1862 até 1864 Renoir estuda na escola de Belas Artes e trava conhecimento com Monet, Alfred Sisley (1839-1899) e Frédéric Bazzile (1841-1870) e é precisamente em 1863, que juntamente com este grupo de pintores que pratica a pintura ao ar livre em Fontainebleau, que se encontra com Camille Pissarro (1830-1903) e Paul Cézanne (1839-1906). Em 1865 conhece Gustave Courbet (1819-1877), que muito admira pelo seu magnífico trabalho.

A pintura de Renoir “Almoço dos Remadores” (Imagem nº4 em anexo nº2) de 1881, óleo sobre tela, 129,5x172,7cm, faz lembrar a metodologia de Malhoa, que pintava sobretudo modelos reais, mesmo quando não fazia alusão às personagens que figuravam nas pinturas, sobretudo na pintura dos costumes. Os modelos deste quadro existem na realidade, sendo que uma das modelos é a namorada do pintor, Aline Charigot. No quadro aparece o dono do restaurante, o senhor Fournaise, que está destacado na composição, de chapéu de palha e ainda o pintor e patrono de Renoir, Gustave Caillebotte. A atriz, Ellen André, modelo habitual de Renoir e outras personalidades famosas, compõem esta interessante pintura coletiva. Observe-se a descrição de Cumming:

O barão Raoul Barbier, antigo oficial de cavalaria e amigo íntimo do pintor, está sentado de costas para o observador. Foi ele quem ajudou Renoir a reunir os amigos para servirem de modelos para o quadro. Está retratado conversando com a filha do proprietário, Alphonsine, encostada ao parapeito da varanda do restaurante (2007: 88).

No “Almoço dos Remadores” abundam os tons quentes, sendo o cenário o famoso restaurante Fournaise, perto do rio Sena, na ilha de Chatou, perto de Paris, um local muito popular entre os artistas e as pessoas que iam para lá tomar banho em La Grenouillère. A vivacidade das cores refere bem o estilo impressionista; as cores intensas e brilhantes são características da pintura impressionista, com as sombras a ser produzidas com cores, que

não o preto, o que confere rigor à técnica, como refere Feist: “ Com os seus quadros Renoir gostava de tecer um tapete colorido e começou com isso nas paisagens ainda antes dos retratos” (Feist 2001: 52). O efeito da luz do sol no toldo que cobre o terraço é luminoso e confere plasticidade à pintura. Este quadro tem uma estrutura subjacente em diagonal, que divide as figuras em dois grupos, apresentando a mesa uma natureza-morta na parte central e simultaneamente na parte inferior do quadro. O quadro parece um instantâneo fotográfico em realismo pictórico, representando a sociedade da época: “Mesmo os dois grupos principais não têm nada a ver com o outro, e neles repete-se através da posição paralela da cabeça e do olhar a desconsideração pelas relações humanas” (Feist 2001: 51). Auguste Renoir é um grande representante do grupo impressionista que, segundo Picon, apresentavam “Paisagens pintadas ao ar livre em Argenteuil ou Chatou, rios batidos pelo sol, evocação dos prazeres burgueses (Camarote, 1874) ou populares (Le Moulin de la Galette, 1876)” (Picon 1978: 68).

Outro grande impressionista, Camille Pissarro (1830-1903), pintor francês cofundador do Impressionismo, teve a oportunidade de apreciar diversos artistas e ficou deslumbrado com as suas pinturas, destacando-se Camille Corot, Paul Cézanne, Claude Monet e François Daubigny, com quem se relaciona. Estabelece ligação com todos eles e passou a ir para o campo com Monet para praticar a pintura ao ar livre. De 1870 a 1871, reside em Inglaterra e no regresso a França começa a pintar com Paul Cézanne, com o objetivo de descobrir novas formas de expressão.

Pissarro foi um dos primeiros impressionistas a recorrer à técnica da divisão das cores, através da metodologia da separação das manchas de cor isoladas. Durante a década de 1880 juntou-se à nova geração de impressionistas e neoimpressionistas, como Georges Seurat e Paul Signac, que experimentam o Pontilhismo, e influenciou Pissarro: “O impressionista Pissarro, que começara por incorporar a seu estilo elementos de Corot, depois de Courbet, Millet, Nonet e Cézanne, teve um longo flerte com o pontilhismo de Seurat” (Rovegno 1968: 4). Os pontilhistas desenvolveram e radicalizaram a autonomia da pintura em relação ao objeto, a qual se tinha delineado na pintura do Impressionismo. Os artistas adeptos desta técnica que se vêm a enquadrar no movimento, interessaram-se pelo efeito das cores e pelo processo da percepção visual.

Na década de noventa do século XIX, Pissarro abandonou gradualmente o Neoimpressionismo, adaptando um estilo mais flexível que permitia captar as sensações da natureza, ao mesmo tempo que explorou a alteração dos efeitos da luz e simultaneamente incorpora elementos humanos na paisagem:

A natureza era o tema maioria dos quadros impressionistas. As paisagens de Pissarro estavam, porém, povoadas de transeuntes, camponeses, operários. A presença da figura humana era para ele de grande importância, por uma escolha ética e humana: Pissarro buscava restabelecer a relação a seu ver essencial entre homem e a paisagem. (Rovegno 1968: 3).

Pissarro é considerado um dos paisagistas mais importantes do século XIX e a sua obra caracteriza-se por uma paleta de cores cálidas e pela firmeza de traço e uma pintura plena de luz. Encontra-se o grande espólio da sua obra no Museu dos impressionistas em Le Havre. A técnica mais usada por Pissarro foi o óleo, mas usou outras técnicas como aguarelas e o pastel.

É visível a correspondência entre a obra de Cézanne e a de Pissarro: o enquadramento das composições tem semelhanças e o facto de terem trabalhado juntos tornou notória a influência mútua. Pissarro influenciou Paul Gauguin (1846-1903) que foi seu aluno e a quem aconselhou a utilização das cores vivas. Essas sugestões surtiram efeito e Gauguin começou a utilizar a cor no seu estado puro, como refere Rachel Barnes: “Na verdade o estilo inovador e simbólico de Gauguin evoluíra antes de embarcar para o Taiti. Os primeiros anos tinham sido dominados pela influência do Impressionismo, especialmente pelas grandes superfícies de cor usadas por Cézanne e a complicada perspectiva de Degas” (1993: 10).

Outro artista do mesmo movimento impressionista, Edgar Degas (1834-1917) perdeu parcialmente a visão em 1870 devido a uma doença nos olhos, motivo porque passou a trabalhar quadros de grandes dimensões, utilizando o giz e retocando trabalhos antigos.

Para além da paixão da pintura e da escultura, modalidade a que se dedicou mais tarde, com a perda da visão, começou a nutrir um fascínio pela dança, o que fez com que dedicasse grande parte da sua obra à temática da dança: pintou bailarinas em palco, ou em ensaios, ou até nas horas de descanso, demonstrando uma profunda admiração pelo ballet clássico. Obras como “O Professor de Ballet” (1876), o “Ensaio de Ballet no Palco” (1874), a “Bailarina a Subir as escadas ” (1886-1890), a “Cena de Ballet” (1878-1880) e o “Exame de Dança” (1874), entre outros quadros, são a prova constante da admiração que tinha por esta arte e pelo ballet. Gaetan Picon destaca a originalidade da obra de Degas:

Mas quer se trate de pintura, de desenho a lápis, a carvão ou a pastel, quer se trate de escultura, e independentemente de quaisquer fases ou períodos, a arte de Degas é tão original como magistral e a sua solidariedade com o impressionismo deriva não tanto da analogia dos processos quanto do seu desprezo pela pintura académica (Picon 1978: 67).

A pintura “Aula de Dança”, um óleo sobre tela, de pequenas dimensões, 19,7x27cm (1872) (Imagem nº5 no anexo nº2), é uma obra tida como das mais impressionistas, onde se pode observar a harmonia do ambiente musical: “Apesar do harmonioso encadeamento cénico, as bailarinas permanecem como figuras individuais: enquanto algumas ajeitam a fita do pescoço ou do cabelo, uma outra está sentada no piano a coçar as costas” (Grove 2001: 48). Degas é minucioso e preciso na definição da linha e das formas.

A nível cromático, vêm-se as cores esbatidas no fundo, a cor terra a contrastar com os laços coloridos das bailarinas, vermelhos, amarelos, azuis, verdes, estando o quadro recheado de pormenores. Aqui estão representadas figuras importantes do ballet, como descreve Cumming: “O famoso Jules Perrot que, com Maria Tagglioni, formara em tempos o par estrela do bailado de Paris, parece dirigir-se à bailarina emoldurada pelas ombreiras da porta ou fazer algum comentário a seu respeito” (2007: 86).

O Impressionismo não foi bem aceite inicialmente por ser uma pintura revolucionária, com muitos impressionistas representados no “Salon dos Rejeitados”, constituindo um grupo com características próprias e assumidamente diferentes para época.

Ao Impressionismo sucede o Pós-impressionismo, com características comuns ao primeiro e também ao Realismo e Naturalismo. Anna Kraube define o Pós-Impressionismo como “Todas as tendências artísticas, que se apoiaram na decomposição cromática dos impressionistas para dedicar-se ao valor próprio da cor. Constituem o elo de ligação entre o Impressionismo e o Expressionismo” (1995: 123). É um período marcado pelas experimentações individuais. Os artistas buscam a realidade e imitam a natureza, utilizando recursos de luz e cor, bastante vincado por um forte cromatismo. Os contrastes e efeitos dinâmicos das formas e a aplicação da cor pura são muito utilizados. Paul Cézanne e Vincent Van Gogh são dos artistas tidos como referência deste movimento artístico e estético que se seguiu ao Impressionismo.

Paul Cézanne (1839-1906) nasceu em Aix-en-Provence e é considerado um pintor Pós-impressionista francês, tendo o seu trabalho fornecido as bases da transição das concepções artísticas do século XIX. Em 1852 conhece Émile Zola e em 1861 encontra Camille Pissarro. Cézanne aplica rápidas pinceladas de cores puras, colocadas ocasionalmente sem obediência a qualquer composição prévia, mas submetida a um modo racional de sugerir planos e volumes. Paul Cézanne repõe estas preocupações desenhando com a cor, com a intenção de voltar a ser clássico através da Natureza, isto é, através da sensação dada através da cor:

Cézanne descobre as múltiplas facetas da natureza. Ele não deixa de trabalhar nas suas telas e de as corrigir, querendo absolutamente fixar as suas numerosas observações, a riqueza da realidade. Nunca satisfeito, não consegue por ponto final no seu trabalho. Volta à carga constantemente, e tenta encontrar sempre um pouco mais a justeza do tom (Malorny 2001: 28).

Em 1863, contacta com Pissarro, Renoir, Monet e Sisley e participa no Salão dos Recusados; nos anos seguintes é várias vezes recusado nas diversas exposições que são organizadas e pinta sobretudo em Aix-en-Provence, organizando exposições individuais, sendo considerado o grande revolucionário para a arte radicalmente inovadora do século XX. Cézanne pode ser considerado como a ponte entre o Impressionismo do final do século XIX e o Cubismo do início do século XX.

Após uma fase inicial dedicada aos temas dramáticos e grandiosos próprios do Romantismo, Paul Cézanne criou um estilo próprio, influenciado por Delacroix (1798-1814) um pintor de grandes representações históricas que introduziu nas suas obras distorções formais propositadas e alterações da perspetiva, em benefício da composição, que tinha como objetivo fazer ressaltar o volume dos objetos.

Cézanne concebeu a cor de um modo sem precedentes, definindo diferentes volumes que foram essenciais para as suas composições únicas com a intensidade da cor a dar plenitude à forma e profundidade ao espaço. O artista gostava de pintar o natural, mas essencialmente o que não se mexesse, daí o seu interesse pela natureza-morta.

São várias as naturezas mortas que ficaram conhecidas, tais como “Cebolas e Garrafas” (1895-1900), o “Cesto de maçãs” (1890-1894), ou “Cerejas e Pêssegos” (1883-1887), todas elas deslumbram em relação à cor, ao volume e à perspetiva. A “Natureza-Morta com Maçãs e Pêssegos” (Imagem nº6 em anexo nº2), óleo sobre tela, com 81.2x100cm, é uma composição com um enquadramento completo, isto porque é importante para a representação gráfica de um objeto o seu correto enquadramento, no espaço compositivo da sua organização espacial. A centralização dos objetos no contexto do enquadramento ajuda a criar ideia de equilíbrio. A proporção ajustada dos elementos produz amplitude e transmite leveza à composição e coerência no espaço ocupado. A forma horizontal é proporcional ao objeto; neste caso, Cézanne elaborou uma composição na horizontalidade onde as formas são essencialmente largas. A proporção da figura e o fundo é coerente no espaço representado. A linha de fundo que passa por trás dos objetos na composição artística e representa a parte superior do suporte é horizontal, neste caso é a mesa sobre a qual o objeto foi colocado, como são os frutos, os panos e as louças que compõem a natureza-morta.

Cézanne é realmente o mestre da natureza-morta; todas as composições são resplandecentes de luz e cor, com fundos magnificamente enquadrados, como explica Malorny: “Estas cores, vistas de perto, são uma desordem de vermelhos-vivos, de amarelos, de verdes, e de azuis. Mas, vistas a boa distância, são frutos suculentos que despertam o apetite. E, subitamente, percebem-se verdades novas, desconhecidas até então” (2001: 61).

Cézanne não se subordinava às leis da perspectiva, mas preferia a sua alteração. A sua conceção da composição era arquitetónica; o seu estilo consistia em ver a natureza segundo as suas formas fundamentais, porque é a partir da natureza que tudo se encontra e nasce.⁴⁰

Ao observar-se com atenção parte da natureza, como por exemplo o tronco interior de uma árvore, onde é visível as linhas concêntricas que se situam entre o cerne e o alburno da árvore, em conchas, em determinadas rochas como o mármore, constata-se que se configura em vários planos e formas geométricas; e a sua utilização científica no plano da matemática tem por objeto o estudo rigoroso do espaço e das formas, figuras e corpos que nele se podem conceber. Esta aplicação transfere-se para as artes plásticas na parte que respeita a geometria. Cézanne era apologista da sua utilidade; para ele, a configuração dos objetos definia a sua inserção: a esfera, o cilindro e o cone e, segundo esta perspectiva que se deve circunscrever os objetos, porque a maioria deles vai de encontro às configurações dos sólidos geométricos, podendo ser desdobrados nas figuras correspondentes, como é o caso concreto dos frutos, a maçã, a laranja, o tomate, todos eles se configuram circulares, logo se forem inscritos no seu interior os objetos tornam-se mais reais. Cézanne preocupava-se mais com a captação destas formas do que com a representação do ambiente atmosférico.

Outro artista pós-impressionista de excelência é, sem dúvida, o holandês Vincent Van Gogh (1853-1890); o pai era o pregador da congregação da igreja reformada da Holanda na aldeia onde Vincent Van Gogh nasceu. Durante algum tempo o artista viveu em dúvida acerca da sua vocação religiosa e chegou a ser pregador, vivendo uma vida atormentada por essa incerteza e, ao mesmo tempo por uma incrível força criadora, quase obsessiva. A dúvida dissipa-se quando em 1880 se inscreve na Academia de Arte em Bruxelas para estudar desenho anatómico, sendo sustentado economicamente pelo seu irmão, Theo, com quem teve uma forte relação afetiva: “Mais de 600 cartas foram trocadas

⁴⁰ A origem da Geometria do grego *geo* que significa terra, e *metria* medida, medir a terra, está ligada a algumas práticas do quotidiano relacionado com agricultura e com a astrologia.

entre os dois irmãos, e é por elas que conhecemos mais pormenores acerca da sua vida”(Cumming: 2007: 91).

As cores mais intensas são exploradas por Vincent Van Gogh com pinceladas fortes e explosivas; no entanto em “ Noite Estrelada” (Imagem nº7 em anexo nº2), óleo sobre tela, 73x92cm, de Junho de 1889⁴¹, as cores estão mais amortecidas. Pintou durante algum tempo dentro do próprio quarto a observar a paisagem de que de lá podia apreciar e captar; resulta daí “Noite Estrelada”. Este é um dos quadros que se destaca a par dos “Girassóis” (1888), considerada a sua obra-prima. É uma das poucas obras que realiza sem estar em contacto com a natureza e cria as formas e cores da sua imaginação; as cores contrastam, entre quentes e frias, com uma composição muito dinâmica que se apresenta com linhas dispostas em círculos concêntricos.

A parte cromática da composição não remete para a realidade dos fenómenos da atmosfera, como descreve Walther: “Duas enormes galáxias enrolam-se uma na outra, onze estrelas gigantes com suas auréolas de luz atravessam a noite, uma lua cor irreal de laranja parece-nos antes com o sol, uma larga faixa de luz talvez a Via-Láctea” (Walther 2000: 72). As pinceladas são fortes, notando-se a impulsividade do seu estado de espírito, o dinamismo da composição que parece ir de encontro à inquietação que emana a sua força pictórica brutal. Uzzani refere a personalidade inquieta de Van Gogh: “Uma componente imprescindível do sucesso de Van Gogh reside, certamente, no seu próprio conflito existencial, que encarna o topo do génio incompreendido e incondicional, autodidata por excelência” (2007: 2).

A vida de Van Gogh constitui um dos capítulos mais dramáticos da história da pintura, pela sua luta existencial, não pela dificuldade de pintar, mas pela dificuldade de existir:

Van Gogh desenha e pinta temas realistas, num misto de espírito de caridade e de revolta: com uma técnica empastada, de tons escuros, recorrendo a tonalidades de ocre e de terra, fixa paisagens trágicas, que evocam a miséria dos camponeses e dos operários (Os comedores de batatas, ou Interior com tecelão) (Picon 1978: 78).

As telas referidas por Picon procuram mostrar a veracidade das coisas; a beleza como cânone da representação clássica não era prioritária, onde tudo se enquadrava numa composição perfeita de beleza e harmonia. Van Gogh prefere os conceitos personificados

⁴¹ A obra “Noite Estrelada” foi pintada num período em que o artista se encontrava em tratamento num asilo para doentes mentais no mosteiro medieval de Saint- Paul -de Mausole, tendo sido um internamento voluntário.

da verdadeira demonstração como se apresentavam as pessoas na sua verdadeira existência através dos momentos do cotidiano; era o conceito de outro cânone de beleza para Van Gogh, a autenticidade do cotidiano.

A dureza e o esforço do trabalho são dignificados pelo artista e mostrados sem eufemismos. Pintor de cores intensas e de paisagens ocres, de retratos coloridos, Van Gogh foi um criador cromático que inspirou muitos dos seus admiradores. Walter menciona características da obra de Van Gogh:

Pintar à noite, ao ar livre, à luz artificial, é invenção específica de Van Gogh. Com isso, fica em flagrante contraste com a pintura luminosa do impressionismo, acentua a precisão do olhar sobre objetos ao crepúsculo, onde a pintura ao ar livre aprecia exatamente a sua absorção numa atmosfera brumosa (2000: 41).

O artista desenvolveu, os princípios básicos da aplicação da pintura, que são essencialmente a cor, que ele inovou com criatividade, a linha, com uma expressividade gráfica deslumbrante e a própria composição que conjugou tão sabiamente com os outros elementos da forma. Van Gogh não só utilizou estes elementos como meios artísticos, mas possuía também uma compreensão total de dinamismo, de espírito e de uma energia renovada e de harmonia composicional, que o tornou permanente e eterno no mundo artístico, nomeadamente na ligação da pintura com a vida.

Em outubro de 1888, Paul Gauguin (1846-1903) vai viver com Van Gogh e passam a trabalhar juntos. Depois de uma relação de amizade próxima, os dois desentendem-se; motivo apontado para o corte da orelha de Van Gogh, numa noite em que este tem um ataque de alienação mental e é internado pela polícia num hospital. Van Gogh fica gravemente doente, existindo suspeitas que sofria de epilepsia e esquizofrenia. Depois de entrar e sair sucessivamente do hospital com doenças de fórum psiquiátrico, ainda pinta e consegue expor até ao final da sua vida: “Foi sem margem de erro, um dos pintores mais originais e prolíficos; durante os anos em que trabalhou, realizou mais de oitocentas telas” (Buchan e Baker 1996: 17).

No seguimento do Impressionismo e do Pós-Impressionismo, surge o Neo-impressionismo, que na sua essência revive o Impressionismo. Georges Seurat (1859-1891), o seu grande mentor, propõe o cientificismo da arte tentando aproximar a arte à ciência e à objetividade. Nos princípios da década de 1880, Seurat tentou desenvolver, de forma sistemática e científica, a tendência dos impressionistas para decompor a luz em cores diferentes. Segundo a técnica do Pontilhismo, os tons eram divididos nas cores

primárias e representados na tela por pontos justapostos que se reconstituem quando vistos a uma certa distância, resultando na impressão da cor correta. O Pontilhismo é tecnicamente o divisionismo, como sustenta Jorge Pinheiro:

A técnica do divisionismo, amiúde abusivamente denominada pelo termo de pontilhismo, é bem conhecida, não tanto pelos escassíssimos escritos teóricos do artista como pelos numerosos comentários do crítico Félix Fénéon, o primeiro advertir para a importância de Seurat, e pelos comentários que mais tarde fez dele o pintor Paul Signac, na sua importante obra *De Eugène Delacroix ao Neoimpressionismo* (Pinheiro 1999: 68).

Em 1881, Seurat aprofunda a teoria da cor com o teórico e cientista da cor Ogden Rood (1831-1902) e estuda os quadros de Delacroix (1798-1814). Em 1884, o seu primeiro grande quadro é recusado pelo *salon* de Paris e é nesta altura que conhece Paul Signac (1863-1935), com o qual estabelecerá uma grande amizade na vida e na carreira artística. Paul Signac tem uma obra teórica importante; fazendo a distinção entre Impressionismo, Pontilhismo e Divisionismo, considera que só a divisão é essencial, visto que o ponto é apenas um processo, como existem outros: “Seurat e Signac organizam em sistema aquilo que o impressionismo já havia utilizado: a separação das pinceladas de cores puras, que têm de ser misturadas à distância opticamente” (Picon 1978: 78).

No Neoimpressionismo existe um maior equilíbrio entre o tema e a técnica aplicada. Os seus pontos principais de focagem são de reafirmar a definição e solidez das formas, sistematização do registo da pincelada, com a nova técnica, o Pontilhismo. Este é também considerado um estilo artístico, pós-impressionista que justapõe tintas não misturadas, com pequenas pinceladas, ou manchas cromáticas, de tal modo minucioso que a mistura ótica realiza-se no olhar do observador, sendo que a mistura não se opera na paleta. Buchan e Baker destacam a ligação de Seurat ao Pontilhismo:

Seurat era um fanático pela cor, aproximava-se dela por vias científicas; estudou as teorias da cor de cientistas como Chevreul e Goethe, assim como trabalhos científicos sobre fenómenos visuais e a natureza da luz. Evolui para um estilo conhecido por Pontilhismo, onde o quadro é pintado com minúsculos pontos de cor pura” (1996: 17).

O conteúdo da obra, ou seja o seu significado, ganhou uma maior relevância, nomeadamente no que respeita à parte cromática, Seurat sistematizou o uso das cores, segundo Eugène Chevreul, em que as cores eram justapostas na tela e o observador mistura-as na retina, teoria científica do estudo cromático no cumprimento e sedimentação do novo estilo neoimpressionista, Duchting refere a aprendizagem de Seurat com Chevreul e Rood:

Seurat aprendeu de Chevreul e Rood que as cores, chegam aos olhos como luz de diferentes comprimentos de ondas, sendo misturadas na retina. O pintor deve ter daí concluído que não deveria misturar os pigmentos na paleta, mas sim justapor as cores primárias ponto por ponto na tela (Duchting 2000: 31).

Um dos objetivos dos Neoimpressionistas é tornar as cores mais idênticas com a luz e criar uma grande luminosidade, sem que as cores diminuíssem de intensidade, ao misturarem os pigmentos na paleta: “Seurat tentou aplicar os conhecimentos de ótica, decompondo as cores em pontos vibrantes e que levam em consideração a rarefação prismática da luz” (Kraube 1995: 76). Esta técnica foi aplicada em “Domingo à tarde na ilha da grande jate” de 1884 (Imagem nº8 em anexo nº2), uma pintura de grandes dimensões, 2x3m, que demorou dois anos a pintar, devido à necessidade de realização de imensos estudos. O quadro começou por provocar um escândalo em 1886 com esta técnica de pintura; as reações foram de irritação e de perplexidade, na oitava e última exposição impressionista em Maison Dorée em 1886. Após esta última exposição o grupo dos pintores impressionistas dispersa-se e alguns deles, juntamente com artistas mais novos tentam superar as propostas iniciais do Impressionismo, dando surgimento ao Neoimpressionismo e ao Pós-Impressionismo.

As personagens que fazem parte da composição de Seurat “Domingo à tarde na ilha da Grande Jatte” estão colocadas como se fossem estátuas de madeira. As figuras estão remodeladas, com as sombras de cada uma; o resultado foi uma nova forma plástica que o artista conseguiu através da técnica de auralização, que resulta do contraste conseguido entre o claro-escuro, entre as figuras e o segundo plano. Seurat ficará conhecido como um dos primeiros seguidores do Pontilhismo e o grande mestre deste estilo.

O movimento artístico Neoimpressionismo tem como origem o estudo científico da cor e é a partir dele que aparece o Pontilhismo e o Divisionismo. Entre os pintores desse grupo destacam-se Paul Signac, e Georges Seurat. Os artistas procuraram dar sensação de imagens pulverizadas no espaço, apresentando como característica as cores puras uma ao lado da outra diretamente na tela para que produzam sensações óticas de novas cores.

Parte II

A Cultura Portuguesa em Malhoa

1. A imagem como código de comunicação

A imagem como obra de arte tem algo de representativo estando presente numa variedade de possibilidades como num hieróglifo, numa pintura rupestre, ou surrealista, ou numa representação naturalista, podendo ainda estar implícita numa imagem mental. Compreende-se que ela designe algo que, embora não remetendo sempre para o visível, aparenta alguns traços do que é visual e, em todo o caso, está dependente da produção de um sujeito imaginário ou concreto. A imagem passa por estar ligada a alguém que a produz ou a reconhece como algo cultural ou multicultural. Aprende-se a associar ao termo “imagem” a noções complexas e contraditórias que vão da sabedoria erudita, ao conhecimento popular, da imagem dinâmica à imagem estática, da ilustração ao desenho ou à pintura.

No Renascimento a questão da separação entre representação religiosa e representação profana poderá estar na origem do surgimento dos géneros pictóricos com a necessidade de produzir imagens elucidativas sobre as temáticas de interesse para liderar as respetivas representações profanas ou religiosas. Mesmo no conceito pré-histórico a imagem surgia na necessidade de entendimento de comunicação e de defesa entre os terrestres, como são exemplo as pinturas das cavernas que serviam de códigos de comunicação entre os homens.

No domínio da arte, contudo, a noção de imagem está ligada essencialmente à representação visual e plástica através das mais variadas técnicas expressivas e artísticas como frescos, pinturas, iluminuras, esculturas, ilustrações decorativas, desenho, gravura que são exemplos de linguagens visuais que ultrapassam todas as barreiras culturais, porque as imagens são na maioria das vezes explícitas ou interpretativas, o que contribui para a sua universalidade.

Antes do aparecimento da escrita já a imagem estava ligada ao princípio da humanidade, sendo também um tema crucial de reflexão filosófica desde a Antiguidade, como instrumento de comunicação. Pina *et al.* debruçam-se sobre a importância da imagem:

Já na pintura parietal, na passagem do Paleolítico Superior ao Neolítico, se observa uma clara intenção comunicativa, de registo e de preservação de acontecimentos, o que nos leva a perceber que o artista não procurava tanto a representação do real, onde predomina o fator comunicacional, mas sim dar à imagem produzida uma força sugestiva acompanhada por uma mensagem (Pina *et al.* 1996: 10).

Para além da comunicação verbal existe a comunicação não-verbal onde se inclui a linguagem visual como um sistema organizado. As imagens são muitas vezes casuais e mensagens visuais intencionais; as casuais correspondem a imagens que significam algo, um exemplo muito simples poderá ser quando se observa as nuvens no céu, diz-se que vai chover ou, pelo contrário quando se contempla as estrelas, deduz-se que não há precipitação. Estas são imagens casuais porque não foram criadas com intenção de comunicar algo de concreto. Pelo contrário, se há uma mensagem intencional, a comunicação visual tem uma linguagem própria, que se estrutura através de signos visuais que permitem organizar e codificar uma mensagem que se pretende transmitir; exemplo da sinalética de trânsito, da praia e de outras indicações do âmbito da organização social, como os pictogramas, símbolos ou diretórios.

A aptidão para o homem utilizar sons e imagens como símbolos de coisas e ideias remonta ao início da civilização, e essa é uma das maiores diferenças que distingue o ser humano do resto dos animais. A capacidade conferida ao homem pela linguagem ou pelo pensamento e a sensibilidade emotiva, quer por escrito, quer pelo grafismo, como o desenho ou mais remotamente pela gravura das cavernas, fez com que o ser humano transmitisse o seu legado cultural de geração em geração. Isto significa que para além da herança genética, que é algo que o homem partilha com os outros seres vivos, o homem possui um mecanismo único que é o da herança cultural e foi este mecanismo que lhe assegurou a sua posição dominante na Terra e o distingue definitivamente dos outros animais do planeta, porque evoluiu social e culturalmente, como refere Barry:

Como espécie o homem sofreu uma evolução biológica pequena nos últimos 30000 anos; mas o carácter das suas sociedades e das suas culturas mudou consideravelmente. Esta evolução social e cultural processou-se a uma velocidade muitas centenas de vezes maior do que mesmo as mais rápidas transformações verificadas na evolução biológica (1969: 20).

Cada geração herda as suas instituições sociais e modos de vida da geração antecedente, mas também tem a capacidade de aceitar ou registar ou de modificar e desenvolver novos modos de convívio em sociedade. Esta herança de ideias torna o homem capaz de proceder a escolhas que se adaptam mais ao seu modo de vida. As culturas do passado, ao serem desterradas e descritas por arqueólogos e historiadores, oferecem à humanidade um maior alcance e uma inspiração crescente para o desenvolvimento futuro. As comunicações modernas contribuem para a consciencialização de que o homem é herdeiro de uma história anterior que deve respeitar.

Todas estas revelações demonstram a riqueza e variedade das sociedades humanas, mas alertam para o facto de que a humanidade é una, por mais diversidade que exista. O passado de cada homem traduz o passado humano e o presente poderá contribuir positivamente para o futuro de uma sociedade ou da humanidade em geral. Por tudo isto, uma parte desta herança poderá situar-se na cultura dos homens.

1.1 Malhoa e as temáticas do quotidiano contemporâneas

O ciclo de pinturas ligadas à fé, à religião e mesmo ao profano, são temas muito presentes em Malhoa: “As Promessas” (1933) já acima descrito, o “O viático ao Termo”



(1884), a “Procissão” (1903), são referências das tradições e da identidade regional deste ciclo de pinturas com a temática religiosa e simultaneamente profana a integrar o aspeto cultural; uma imagem a descrever a religiosidade mais do que o conceito intrínseco da própria religião.

José Malhoa, para além

de pinturas de cenas ligadas diretamente com as tradições religiosas como as que foram acima referidas, integra subtilmente na paisagem a cultura religiosa, como, por exemplo, no “Campanário de Figueiró” um óleo sobre madeira 22.5x27.5cm, (Imagem nº11)⁴², uma pintura de pequenas dimensões datada de 1908, que apresenta um cenário que pintou algumas vezes, demonstrando o quanto o atraía este lugar, que passou a habitar mais consistentemente a partir de 1883 quando constrói o seu «casulo», como se denominava a sua residência em Figueiró dos Vinhos.

Na pintura o “Campanário de Figueiró” o edifício do campanário sobressai ao fundo da paisagem que se encontra envolvida por arvoredos, uma natureza exuberante com uma paleta dourada pelo sol onde prevalecem cores inerentes à própria vegetação, verdes, amarelos e, pontualmente, castanhos. O campanário contrasta entre as linhas livres das pinceladas com a geometria que obriga à construção do edifício. A composição visual horizontal comunica estabilidade. O branco do céu com algum cinzento imprime plasticidade e completa o enquadramento da composição. As formas encontram-se dissolvidas numa atmosfera clara, de substância naturalista em plenitude. Esta pintura faz

⁴² (Henriques s/d: 37)

parte da coleção permanente da Casa Museu Anastácio Gonçalves em Lisboa, antiga casa de José Malhoa.

As igrejas e capelas revestem-se de primordial importância nas aldeias; ainda hoje se destaca a sua relevância, que no início do século XX se revestia de maior interesse. Estes edifícios ligados à religião, parte integrante da vida do povo, proporcionam um ambiente à volta das capelas e igrejas para que nasçam superstições e crenças populares, com as promessas a ser uma constante destes lugares, onde por tradição popular se pagavam as promessas e cumpriam as penitências.

O sino, elemento utilitário das populações para se reunirem sempre que necessário para além da eucaristia, tem o seu suporte físico, a torre sineira ou o campanário. Este surge no meio das aldeias avistando-se ao longe por cima dos telhados das casas a marcar a importância do edifício. De novo Malhoa retrata locais ligados intimamente à cultura das populações, como afirma Leite Vasconcelos:

Raro será o artista, antigo ou moderno, que não dirigisse ou não dirija, ao menos por incidente, uma faísca do seu talento a um tema etnográfico: a uma torre lendária, a uma igreja cercada da devoção popular, a um mercado, a uma cerimónia tradicional, a uma lavoura, a um recinto de uma aldeia, a uma oficina rústica (1994: 28).

Esta passagem do estudo sobre etnografia portuguesa vai na sua totalidade de encontro à descrição pictórica efetuada por José Malhoa, já que ele integra na sua temática cerimónias religiosas entre outras temáticas ligadas ao povo. A devoção das gentes do campo, costumes domésticos e agrícolas, mercados, aldeias com aspetos de pormenor, desde portas a janelas ou varandas está toda a carga afetiva e cultural patente que lhe confere na sua obra.

Ao campanário estava ligado o sino, um objeto com grande carga religiosa ligado às crenças populares, como sustenta Hélder Pacheco:

Antigamente todos os sinos eram batizados e abençoados e recebiam o nome de um santo: «Existem nos campanários das nossas igrejas muitos sinos dedicados a Santa Bárbara, porque sendo esta santa advogada contra os trovões, era crença que os sinos a badalar tinham virtude de afugentar as trovoadas pela intercessão da mesma santa, e não só pela intercessão, como pelo uso litúrgico; visto que no cerimonial da Igreja católica para bênção dos sinos é recitada a oração, na qual se roga o afastamento para longe das traições, sombras fantasmas, incursões de ventos, raios, calamidades das tempestades e de todos os espíritos destruidores (1984: 126).

Ainda no espírito de religiosidade refere-se a pintura do “Viático ao Termo” ou também denominado de “Costume da Beira Baixa”, um óleo sobre tela com 98x150.5cm,



(Imagem nº12)⁴³, datado de 1884, altura em que Malhoa já tinha residência em Figueiró dos Vinhos. É um enquadramento de pintura ao ar livre com a representação coletiva da figura humana que interage com a paisagem. O padre em cima da égua, protegido pelo sol com uma sombrinha generosa,

Imagem nº 12 “*Viático ao Termo*” (Malhoa)

transportando o viático, ou o último sacramento para o moribundo, a unção dos enfermos, sendo que na crença cristã é o alimento espiritual na Terra e a entrada para a eternidade. As camponesas ajoelham-se perante a passagem solene do padre; sente-se o silêncio na paisagem que se interrompe pelo toque da sineta, tocada pela criança que transporta em simultâneo a cruz e o sino. Emocionalmente sugestivo, o quadro revela-se de notável Realismo íntimo e tradicionalista, que caracteriza a composição, refletindo uma tendência da geração naturalista na pintura dos costumes: “Ajoelham as mulheres e o gaiato fica encantado com umbela doirada do bom prior, que naquele dia de sol se teve de deslocar tão longe, para bem cumprir as obras de misericórdia” (Montês 1983: 49).

Esta representação de cariz tradicionalmente religiosa pauta-se de uma tradição onde o sagrado e do desalento da morte são assinalados pelo “Santíssimo” para levar a comunhão a um moribundo e se traduz num momento de consternação dada por todas as personagens que encaixam no campo visual da pintura. Mais uma composição de índole popular do quotidiano rural na sua simplicidade onde o princípio da religiosidade está presente. Os trajes dão apontamentos que documentam a época e a importância destes rituais religiosos. As crianças não são poupadas a momentos constrangedores; pelo contrário, desde cedo são incluídas na participação comunitária e social, com as tradições a serem transmitidas desde tenra idade.

⁴³ (Henriques s/d: 55)

A nível cromático há um grande contraste entre as cores quentes e frias, o verde e o vermelho, ao mesmo tempo que se proporciona harmonia de complementaridade. A cor do chão de ocre dá a impressão de secura, de aridez em comunhão com a austeridade da paisagem pelo efeito do momento, a natureza inteiramente ligada ao homem.

O Renascimento é um o período da História da Europa aproximadamente entre fins do século XIV e meados do século XVI, com a produção artística e científica a intensificar-se na Europa.⁴⁴ Em Portugal a estética renascentista⁴⁵ deu-se mais tarde, como refere Ferrão: “Foi atrasada, pela importância manifestada pelo tardo-gótico, chamado entre nós «manuelino», por cobrir o reinado de D. Manuel I” (1997: 142). Na época, cultura era tida como a procura do melhor do que se pensou, do que se fez, do que se escreveu e representou. A cultura era tida como pertencendo às elites, aos homens cultos, aqueles que tinham acesso a determinados setores da sociedade.

A cultura popular por outro lado, definia as classes trabalhadoras nas suas manifestações de costumes e tradições, revelando a essência do povo, transmitida através de gerações pela oralidade: “A cultura popular deve ser observada com o mesmo interesse e atenção com que visitamos um museu de peças eruditas. Uma das manifestações mais interessantes da cultura popular é o artesanato (Modesto *e al.* 2004: 140). Um outro exemplo é o folclore, que se traduz num conjunto de tradições e manifestações populares constituído por lendas, mitos, provérbios, danças e costumes que são passados de geração em geração, quer nas canções que perduraram dezenas de anos, ou mesmo nas danças que efetuaram ao longo dos tempos, tido já como um património etnológico cultural. Quando estudiosos começaram a reunir estes legados em compêndios que comportam os seus registos com o receio de se perderem nos tempos, transformaram-nos em documentos porque os registam e preservam, como são exemplos cancioneiros populares onde se encontram músicas e canções, serenatas, danças, cantigas dos campos e das ruas, fados, romances, cânticos religiosos de origem popular. A cultura erudita continua a sua evolução, perdura e está constantemente a ser acrescentada. Por outro lado, a cultura popular corre sempre o risco de não ser preservada, e é aqui que se exalta Malhoa, no sentido de preservar através da pintura, registando tradições e costumes inerentes à cultura

⁴⁴ As conquistas marítimas e o contacto mercantil com a Ásia ampliaram o comércio dos produtos de consumo na Europa, muitos comerciantes europeus fizeram riquezas dispondo de condições financeiras para investir na produção artística. Alguns governantes europeus, burgueses e o clero tornaram-se mecenas, principalmente as cidades italianas como Veneza e Florença que tiveram um grande desenvolvimento artístico e intelectual.

⁴⁵ “Alguns exemplos de arte Renascentista em Portugal: “Igreja da Conceição em Tomar, feita por João Castilho para mausoléu de D. João III, e do Convento do Bom Jesus de Valverde, perto de Évora, Quintas das Torres e da Bacalhoa, em Azeitão” (Ferrão 1997: 142).

popular. Por outro lado, isto era compreensível na observação da sua obra por pessoas simples, como referiu Montês na sessão de abertura do Museu de Malhoa nas Caldas da Rainha:

Durante cinquenta dias, desfilaram por estas salas cerca de trinta mil pessoas, vindas de todos os recantos de Portugal, para se associarem à consagração nacional prestada ao patrono deste museu. O simples nome de Malhoa atraiu-as, e todas vieram por aí fora, com os olhos postos num cartaz que as seduziu. Muitas não conheciam os quadros que vinham ver, sendo mesmo possível que algumas receassem não os compreender. As portas da «Casa de Malhoa», abertas de par em par, inspiraram-lhes confiança, e quando começaram a reparar que grande parte dos trabalhos reproduziam cenas e figuras que os seus olhos tinham visto centenas de vezes, sentiram-se à vontade, como na sua própria casa. O que a muitos pareceu milagre, tinha plena justificação. de tanta gente que deitou às caldas, não houve ninguém que não conhecesse o assunto, que não tivesse visto aquela luz e aquelas cores, que não sentisse o coração tocado por ver aquelas pinturas e desenhos, pedaços de Portugal (1983: 48).

Na pintura “Os Bêbados” (1907) (Imagem nº13),⁴⁶ o contraste da luz/sombra é



bem visível, traduzindo a tipicidade da vida popular e as contrariedades da vida; em “Festejando o S. Martinho” de 1907, uma das suas obras mais célebres, juntamente com o “Fado” (1910) (Imagem nº14) imagina-se brutalidade involuntárias como descreve José Augusto França:

Imagem nº 13 “Os Bêbados” (Malhoa)

É em duas composições maiores, de celebridade já lendária, que se encontra o sentido mais fundo da sua mensagem popular, melancólica e paternalista: «os Bêbados», de 1907 e «O Fado», de 1910, sinal rústico e sinal urbano, numa mesma visão simpaticamente pitoresca, para além de qualquer aceitação ou pretensão moralista (1983: 77).

A tela “Os Bêbados”, 150cmx200cm, óleo sobre tela,⁴⁷ uma pintura que surpreende pela contenção cromática, contribuindo para um ambiente ao qual se associam

⁴⁶ (Henriques 1997: 63).

⁴⁷ O quadro “Os Bêbados” está no Museu José Malhoa nas Caldas da Rainha.

monocromias escuras e fundos neutros, conferindo ainda mais expressividade ao enquadramento composicional, incarnando bem a vida humilde no ambiente rural. António Montês descreve a pintura: “O artista português realiza um trabalho da vida rural, da vida da gente humilde, que perde a cabeça diante duma malga de vinho novo, na quadra de S. Martinho” (1983: 32).

A pintura citada remete para o imaginário de ambiente do trabalho rural em que o vinho era a bebida de convívio nas tabernas e motivo da passagem de muitos serões para os convivas masculinos. As tabernas funcionavam como local de convívio, onde normalmente os homens passavam o seu tempo disponível depois de um dia de trabalho no campo e quando o tempo não permitia trabalho, como alega Laurentino Bernardino, num livro onde são descritas muitas tradições enraizadas nas aldeias nortenhas e beirãs: “Nas tabernas, com uma braseira permanente, passavam-se dias inteiros, já que a chuva e o gelo não permitiam saídas para a atividade normal” (1997: 132).

A pintura “Os Bêbados” assinala ainda o contraste entre a vida deprimente da cidade e os efeitos dos bons costumes da aldeia, na medida que este tipo de “farra” era bem diferente do que é assinalada no quadro “O Fado”, também aqui representada a “farra” mas numa perspetiva mundana. A pintura em que se festeja o S. Martinho, como refere José Augusto França, tem um teor de festa popular: “O Bêbados descreve uma noite de S. Martinho numa venda (ou oficina) de aldeia, numa tradição popular que no vinho procura consolo e euforia” (França 1983: 78).

A imagem conseguida pela plasticidade pictural é realista e até algo dramática na sua concessão relativa à construção da composição. A sua primeira apresentação deu-se em França na Sociedade de Belas Artes de Paris, facto que foi referenciado na imprensa. Os bêbados aqui representados tiveram modelos reais: o Alfredo Ventura que tinha a alcunha de Crista, o Júlio Soares Pinto e Julião dos Santos, camponeses que ficaram representados na tela, uma das mais emblemáticas de Malhoa. Montês apresenta uma descrição do quadro:

É o Alfredo Ventura, o «Crista» como lhe chamavam. No segundo plano outro labrego, o Júlio Soares Pinto, a cadeira de pinho mal suporta o ferrador, que é também o Jerónimo Godinho. O Julião dos Santos, que viveu no lugar da Castanheira, também se vê no quadro. A luz é mortíça, e as loiças, os tipos, a indumentária, as castanhas, as sardinhas e a broa de milho, tudo foi pintado com aquela verdade com que Malhoa executava sempre os seus trabalhos (Montês 1983: 34).

Todos os pormenores do quadro focam a tipicidade e, simultaneamente, a realidade desta pintura de costumes. A nível cromático, poucos contrastes de cor; existe sim, o contraste de luz e sombra que confere ao interior um ambiente de penumbra e, ao mesmo tempo, de festa, o festejar do S. Martinho, a prova do vinho novo, que tradicionalmente se cumpria por esta altura: “Malhoa, pintor de género, o psicólogo da gente do campo, revela no quadro os Bêbados, seu engenho criador, pois teve a preocupação de representar as várias fases da embriaguez” (Montês 1983: 32).

A veracidade da representação é quase fotográfica. Ao imaginar o *zoom* de uma câmara, observa-se os pormenores minuciosos, como as castanhas espalhadas pela mesa e as sardinhas em cima da couve, as loiças, o vestuário, a broa, tudo constitui uma veracidade documental das tradições e dos costumes, tal como acontece na pintura das “Papas” (1898) (Imagem nº15) que parece ser mais uma vez uma tradição com raiz na cultura popular. Nos braços dos homens, as veias sobressaem, nas mãos consegue-se ver as rugas e as articulações, parecendo vivas e reais. A expressão dos olhares dos homens, o fecho dos olhos em sinal do peso do sono e da bebida, transforma a cena numa imagem real. Pode-se ainda acrescentar que os pormenores da mesa, constituída por vários objetos e frutos, como as castanhas, poderiam ser também aqui, como em muitos outros casos, só por si uma composição para uma natureza- morta.



Imagem nº 14 “O Fado” (Malhoa)

Os dois quadros atrás referidos são duas obras-primas na vida artística do pintor. Por um lado o artista representa o que é condenável, os vícios, a pobreza, e por outro, o que é familiar às pessoas, o que lhes está muito próximo, acabando por agradar à maioria que se revê nestas pinturas enquadradas na temática do género.

A pintura “O Fado”, óleo sobre tela, 150x183cm (Imagem nº14)⁴⁸, pintado em 1910, é um outro exemplo de pintura feita a partir de modelos reais e um quadro polémico. Só no 14º Salão de exposições é que foi exposto em Portugal, tendo sido exposto em vários países da Europa. Os dois óleos sobre tela, “Os Bêbados” e “O Fado”, retratam de uma forma realista um contexto conhecido do pintor. O primeiro, “Os Bêbados” (1907), muito explícito, apesentando um conteúdo autêntico num cenário humano tipificado, que

⁴⁸ (Henriques 1997: 63)

demonstra um conhecimento do meio que o pintor representa. O segundo, “O Fado” tal como o primeiro, baseia-se em personagens reais e polémicas, que emprestam ao quadro um Naturalismo surpreendente; correspondendo bem à história pertencente às personagens que compõem a composição pictórica:

O Fado» são as alforjas da Mouraria e o cenário de um encontro noturno entre um fadista e uma prostituta. Trabalhadores em descanso, Severa em deleite sentimental com o seu chulo, são imagens de costumes vistos tal e qual, sem condenação nem crítica aquém de qualquer preconceito realista dos anos 70 (França 1983: 78).

O quadro “O Fado” é uma pintura culturalmente muito identificativa de uma nacionalidade, de tal forma que tem servido de «imagem» para várias coisas, entre elas livros, que não identificam apenas o fado, mas, por exemplo, o vinho, que é um produto tipicamente português e projetado internacionalmente. Estas imagens podem-se conceber como culturais na representação artística, não sendo um instrumento de expressão meramente personalizado. A obra de arte neste caso não surge apenas como um meio de expressão, pelo que não se esgota nas particularidades e sensibilidade da própria vida do artista. O pintor tem uma visão particular dos acontecimentos, dos cenários, dos trajés e objetos que o artista representa, que são comuns a uma comunidade tipicamente bairrista e portuguesa demonstrando que “No fundo, a arte age no sentido de colmatar e transpor o abismo que sempre existiu entre a vida moral e a vida física, passando a ser, por excelência, o lugar onde estas duas realidades se fundem” (Pina *et al.* 1996: 10).

A arte nasce a partir do momento em que o homem cria, representando, exprimindo o seu mundo interior, para se poder relacionar com o exterior, tanto a nível físico como mental. Aqui pode-se salientar o aspeto cultural, tanto educacional como o da experiência adquirida, porque é precisamente através da experiência que muitos princípios culturais são instalados e depois seguidos. A história de arte trata todos estes relacionamentos, o conhecimento das obras, o reconhecimento dos artistas e a sua relação cultural e política.

A representação cultural através da imagem em Malhoa vê-se na comunicação da obra de arte. É através de elementos estruturais da linguagem plástica que o artista tenta transmitir para o exterior, para o mundo visível, o que está invisível ou oculto, mas pleno da sensibilidade que existe em cada ser humano, pois só assim se compreende a arte. É esse sentir de emoções, o mundo das ideias e da própria maneira de ver e encarar a realidade que as telas espelham, como idealiza Martine Joly: “A composição, elemento

dinâmico da obra, é feita do amontoado destas formas, que preenchem todo o quadro numa distribuição geral de forma piramidal com uma base poderosa” (Joly 1993: 66).

Neste processo, o artista procura dar uma equivalência legível própria, por meio de uma imagem possível de ser experienciada por outros, tornando aqueles que observam essa imagem mais próximos culturalmente em muitas vertentes. Malhoa consegue desta forma, por vezes simplesmente, chegar a códigos de comunicação universais porque a obra de arte, para além de integrar um processo de comunicação, é também e essencialmente, um modo de expressão e um testemunho cultural de uma época e mesmo muitas vezes de um regime; são as qualidades que o artista confere a obra que vão permitir ao observador ter experiência, ter opinião, causar indiferença ou demonstrar indignação em relação aquilo que observa.

A característica polissémica da obra de arte tem uma mensagem estética de sentimentos, emoções e gostos que resulta da relação entre a obra de arte e a pessoa que a observa, isto porque cada um tem uma interpretação diferente de cada obra de arte dado os vários significados que esta pode transmitir. Interessa também compreender as leis internas pelas quais se rege a organização da sua composição formal, o conteúdo temático e o processo expressivo. Toda a obra de arte tem uma qualidade visual que é perfeitamente observável, visível, e por isso possível de analisar e descrever. Para que este processo seja efetuado é necessário uma atitude mental de contemplação para poder compreender o que se pretende demonstrar.

Quando na antiguidade se pintou ou esculpiu um acontecimento histórico ou relevante para a sociedade em que vivia, pretendeu-se fixar na matéria uma imagem que ficasse para a posteridade. Nas suas obras, o artista desta época, como o de outras que se seguiram, projetou o seu imaginário, o seu pensamento e as suas emoções, transmitindo imagens do seu interior. A linguagem plástica engloba todo um sistema de que fazem parte os signos e materiais que o artista utiliza para assegurar a estrutura da obra, seja a partir da natureza como fazem os naturalistas, quando tentam representar fidedignamente o que os rodeia, ou aqueles que procuram na abstração da forma maneira de transmitir uma comunicação artística.

As pessoas que desenvolvem um processo criativo procuram transcrever o universo visível em imagens por meios expressivos, através dos elementos da forma, texturas, volumes, pontos, linhas e valores lumínicos, não esquecendo as técnicas e os materiais que o artista tem a capacidade de manusear e explorar em todo o conjunto transmitindo a sua expressividade, como salienta Álvaro Cunhal: “O valor intrínseco dos

elementos formais afirma-se sem exceção em todas as obras de arte, em todos os momentos da história, em todas as correntes, estilos ou escolas” (1996: 81). A forma é, por isso, em si mesma, um valor estético que conjuga os diversos elementos.

Na época em que Malhoa produziu, o público mais adepto dos objetos artísticos era a burguesia, apesar de menos informada por estar longe dos grandes circuitos artísticos, como o italiano e o francês; era pouco exigente em termos de estética e desconhecadora do que acontecia na Europa em termos artísticos naquela época. Os poucos apoios oficiais, uma atmosfera política em constante perturbação, criado pelo movimento republicano e depois com a vitória do republicanismo e a sua implantação em 1910 como regime político, contribuíram para algumas dificuldades de desenvolvimento cultural e artístico.

No que diz respeito às artes, o governo republicano aproveitou a arte para fins propagandísticos, como mais tarde também o fez o Estado Novo. Os dois regimes políticos apelavam à implantação de uma cultura nacionalista que enaltecia os ideais românticos. Com a pintura naturalista que pretendia pintar as cenas no local, tal como se apresentavam e com a temática, nomeadamente a paisagem, e a pintura do género com a representação dos costumes, proporcionava a representação das tradições que elevavam os valores nacionais. Nas suas diversas manifestações foram muitos destes fatores que fizeram perdurar o Naturalismo em Portugal: uma cultura transmissora de valores e sobriedade, que na arte pictórica era plausível e até embriagadora na sua beleza textural e cromática. Em outros países da Europa surgiram outros movimentos artísticos que estavam em franca expansão, enquanto o Naturalismo persistia em Portugal por todas estas particularidades.

Pode-se afirmar que através da obra de arte existe a transmissão de saberes culturais e ensinamentos visíveis nos elementos representados nas composições. Em Malhoa é muito nítida essa visibilidade cultural, de uma realidade que não se despega do próprio regime político em que está inserido; os valores que queriam transmitir a simplicidade, o amor ao trabalho, o pudor, a religiosidade e os factos históricos tão elevados nos valores patrióticos do Estado Novo. Por todos estes factos, “A obra de arte encerra um imenso universo de informação, assumindo a dimensão histórica, cultural e estética de cada época e acima de tudo, espelhando a expressividade do seu criador” (Pina *et al.* 1996: 12).

Malhoa relaciona diretamente a imagem com a cultura portuguesa, concretamente quando contempla a sua obra como um processo de comunicação; não se deve remeter apenas ao seu carácter denotativo, aquele que é mais imediato e óbvio, mas

também ao processo conotativo mais amplo que engloba a parte expressiva, emotiva e estética.

De facto, não se pode esquecer que cada obra de arte tem uma linguagem própria, uma leitura específica de cada tendência estilística enquadrada no seu tempo cronológico, apesar de algumas serem intemporais ou mesmo atuais, como acontece com muitas obras de Malhoa na sua expressividade. Theodor Adorno afirma que “A arte é plenamente expressiva quando através dela, é subjetivamente mediatizado algo de objetivo: tristeza, energia, nostalgia. A expressão é o rosto plangente de obras” (1970: 131).

Ainda sobre a obra o “Fado,” poder-se-á considerá-la um exemplo interessante na relação cultura e imagem, como comunicação transmissora de uma mensagem, e simultaneamente como imagem pictórica no seio da arte. A obra o “Fado” é considerada por muitos críticos de arte como um signo do Naturalismo na pintura portuguesa. Para além de uma referência ao fado como canção com identidade nacional, é também uma alusão à vida boémia e marginal de indivíduos frequentadores dos bairros típicos da Lisboa dos inícios do século XX. O cenário é de interior numa zona da Lisboa tradicional e popular, a Rua do Capelão na Mouraria.

As personagens retratadas existem e o pintor conheceu-as; Malhoa conheceu Amâncio, o guitarrista através de um amigo retratista, Júlio Novais (1867-1925), pertencia a uma conhecida família de fotógrafos, e a partir dele conheceu Adelaide, a personagem feminina do quadro. Malhoa contactou as personagens para uma melhor fidelidade ao tema, como afirma António Montês:

O primeiro encontro do pintor com o fadista, em plena Mouraria, constituiu um acontecimento sensacional, pois deu lugar à apresentação da Adelaide, também chamada «Adelaide facada», por virtude de um traço largo e profundo que tinha do lado esquerdo do rosto, razão que levou o Mestre a mudar a posição dos retratados (1983: 36).

A figura masculina do quadro, Amâncio, era um fadista boémio que frequentava as tabernas na época, lugares onde se cantava o fado, na altura mal visto pelas classes mais aristocratas. Na continuidade do relacionamento com Amâncio, Malhoa conhece Adelaide Facada,⁴⁹ a sua companheira:

Foi difícil a Malhoa encontrar os modelos para o “O Fado”. Para isso teve de percorrer vezes sem conta as ruas da Mouraria e foi graças ao fotógrafo Júlio Novais, seu

⁴⁹ “Adelaide da Facada (assim chamada pela cicatriz do lado esquerdo do rosto, que Malhoa iludiu mudando a posição dos retratados)” (Carvalho 1986: 60).

grande amigo, que descobriu Amâncio da Rua do Capelão e logo de seguida a Adelaide da Facada (Carvalho 1986: 60).

O quadro tem como cenário o interior da casa de Adelaide e são as singularidades dos objetos representados que levam a essa conclusão, dado que a decoração retrata um ambiente intimista e simplório. São diversos os pormenores que estão representados: o pano de renda muito usual nesta altura; o vaso com um manjerico, muito típico destes bairros que são adeptos dos bailaricos e dos santos populares; a imagem do santo, mostrando a religiosidade daquele período tão entranhado no povo e que Malhoa tantas vezes representa no seu espólio pictórico; todos os pormenores identificam bem a época.

A tourada também é assinalada nesta decoração através de um leque colocado na parede com um par de bandarilhas, significando uma homenagem à prática da tauromaquia com uma forte carga cultural portuguesa, principalmente nalguns lugares de Portugal, sendo que a cidade de Lisboa era um desses locais. O fado apresentava-se já na altura como um ícone de representação de uma cultura popular, começando a ter uma maior aceitação e divulgação que apontava para uma dialética evolutiva mais erudita.

Pode-se observar ainda a expressividade que conota e sugere a intimidade, transmitida pela postura corporal de Adelaide, mostrando ao mesmo tempo um certo desmazelo na atitude demasiada relaxada. Bem visíveis são as características boémias presentes na figura do homem e nos objetos colocados sobre a mesa, a garrafa quase vazia e um copo a fazer imaginar a farra da noite.

O quadro é repleto de pormenores; o cenário é pouco arrumado, sem preocupação, sem organização, tudo isto é colocado o mais realisticamente na pintura de Malhoa que destaca todas as particularidades de um ambiente desalinhado. Adelaide segura despreocupadamente um cigarro, facto mal visto para uma mulher naquela altura. Esta imagem pode-se considerar como um fragmento do quotidiano na sua representação naturalista simultaneamente numa relação intrinsecamente cultural dada por todos estes objetos e pela postura dos retratados: “Findo o quadro, onde não faltam o leque, o manjerico, as bandarilhas e até o espelho partido com uma chinelada da Adelaide, Mestre Malhoa convidou os moradores da Rua do Capelão para irem ver o quadro à Avenida 5 de Outubro” (Montês 1983: 37).

No plano plástico, o pé visível do homem em cima do banco tosco de madeira, tal como as mãos que seguram a guitarra, criam um primeiro plano de envolvimento, juntamente com a figura da mulher em que sobressaem os braços e as vestes da saia, definidas as principais linhas das figuras principais em planos concêntricos, o que torna a

composição dinâmica. As formas e a sua relação volumétrica são dadas pelo contraste claro-escuro com leves contornos que enchem a pintura de expressividade, de Realismo, de autenticidade, sendo também uma composição pictórica exemplificadora do Naturalismo a relação da sua essência artística com a técnica e o objetivo que o define e contribui para a classificação desta pintura do género.

A sequência dos vários locais de passagem do quadro, Porto, Lisboa e estrangeiro mostra bem a importância que ganhou esta pintura: “Por isso “O Fado”, apesar de na época ter provocado escândalo a quem repugnava o assunto tão «Ignóbil», empolgou o público e tornou-se numa obra emblemática” (Carvalho 1986: 60).

A obra “O Fado” foi exposta em Lisboa, sete anos após de ter sido pintado, na 14ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes, depois de ter passado por diversos locais no estrangeiro;⁵⁰ com o resultado desta exposição o quadro foi adquirido pela Câmara Municipal de Lisboa e mais tarde a pintura foi para o Museu da Cidade e atualmente encontra-se no Museu do Fado a prestar honra ao nome do Museu e ao próprio “fado”, hoje considerado pela Unesco Património Imaterial da Humanidade, designação atribuída em 27 de Novembro de 2011.

Em relação a esta pintura pode falar-se ainda da sua qualidade expressiva, primeiro pelo impacto que sempre suscitou a sua própria forma que pode ser analisada na medida que retém harmonia, equilíbrio, ritmo, e faz com que, do mesmo modo, a forma se torne emocional. O quadro “O Fado” é de grande expressividade, porque tem uma mensagem contida que provoca emoções, sensações e memórias:

Apesar do estatuto cultural que duramente conquistou ao longo do século XX até à recente consagração internacional, o fado não nega as suas origens humildes e o quadro de José Malhoa continua a ser a representação mais sensível do sentimento fadista e o melhor retrato do seu berço trágico (Reis 2012: s/p).

Malhoa retratou a cultura portuguesa através da sua arte: “A cultura popular tradicional, nas suas canções, jogos e maneiras de falar proverbial, exprimia vivamente a comum experiência de vida do povo em termos de trabalho e divertimento, alegria e tristeza, e o ritmo natural das estações” (Barry 1969: 28). Esta definição de cultura popular vai diretamente ao encontro da obra representativa de Malhoa, visível em muitas das pinturas dos costumes, nomeadamente em “A Sesta dos ceifeiros” (1985) onde retrata o

⁵⁰ O quadro “o Fado” foi de exposto no Porto em 1912, no Stand de Augusto Gama seguiu para o Salão de Paris, com o título “Sous le Charme” e em 1915, foi exibido para o salão internacional de Liverpool, Inglaterra com o título “The Native Song”, no mesmo ano na exposição Panamá-pacífico, em S. Francisco, Califórnia.

descanso dos ceifeiros durante a ceifa de Verão, “As Padeiras no Mercado de Figueiró” (1898), onde as padeiras vendem o pão, a religiosidade traduzida em sofrimento no quadro “As Promessas” (1933), “A Sesta” (1909), em que um homem medita na solidão dos campos, enquanto repousa na hora do almoço, ou em “Só na aldeia” (1911), uma camponesa de luto deixa transparecer a sua tristeza, “o Remédio” (1926), uma mulher em aflição busca um remédio com urgência para alguém que está doente, o drama amoroso representado em “Vou Ser Mãe!”, onde a gravidez fora do casamento penaliza os afetos e transforma-os em tragédia, quando a mulher comunica ao homem o sucedido, contrastando com a alegria da típica minhota “Clara” (1903), em que a rapariga se apresenta a sorrir e a realizar uma tarefa caseira, a torcer a roupa lavada no rio, enquanto ao longe um rapaz espreita. Todas estas obras são transmissoras de atos e afetos entranhados na cultura popular.

Por outro lado, os valores transmitidos pela cultura popular demonstram o percurso histórico dos povos, dos seus costumes, das suas crenças. É nisso que Malhoa se intrusa, quando representa a cultura material, permitindo analisar determinados momentos da história através da representatividade artística: “A cultura popular, por outro lado, também sofreria diferentes valorações, negativizada e marcando por vezes um «atraso», outras vezes elogiada e testemunhando um «temperamento» único e digno de enaltecimento” (Guimarães *et al.* 2009: 92).

Malhoa fez, sem dúvida, o enaltecimento da cultura popular, já que grande parte da sua obra vai de encontro à pintura do género, onde os temas simples e autênticos referem os costumes das gentes do campo e das tarefas agrícolas, não como uma lição de biologia ou botânica, pois não era isso que ele pretendia, mas com a representação da faina ligada ao povo e à preservação dos costumes. A beleza e a importância que confere aos objetos, a minúcia com que descreve, pintando trajés peculiares, como quando os insere em procissões, os fogueteiros das festas, os romeiros ou os camponeses, tudo se torna tão autêntico e cheio de intimidade remetendo à época de um artista que mais se evidenciou a contextualizar a cultura de um povo.

Malhoa representa o povo porque o compreende, o respeita no seu conhecimento adquirido ao longo da sua vida. Como refere o etnólogo Manuel Viegas Guerreiro, que enaltece a cultura popular pelo que ela contém, afirmando que a cultura é uma: “Não há gente culta e gente inculta. A cultura é só uma, tudo o que aprendemos do nascer ao morrer, de nossa invenção ou alheia, sentados nos bancos da escola ou da vida. Não há uma alta cultura e uma baixa cultura” (1978: 25).

A cultura popular é uma cultura de esforço na medida que a sua aprendizagem se faz por herança de tradições, numa época em que a instrução era muito diminuta. No passado bastava que a grande massa do povo possuísse determinadas capacidades práticas para que os trabalhos e a engrenagem funcional se fizesse. A instrução era pouca exigida à população em geral, porque a máquina administrativa era acionada por uma minoria.

Nos meados do século XVIII, no Reino Unido, a revolução industrial, deu origem à sociedade tecnológica e à explosão da classe média que dominava já o comércio e que mais facilmente se aproximava da indústria e a dominaram, assim como ao sector financeiro. Paralelamente dá-se o aumento da população nas cidades com o afluxo dos camponeses para zonas urbanas que precisavam de mão de obra fabril. A necessidade de instrução ainda não era aqui exigida devido à existência da rotina da função do operário nas fábricas.

Em Portugal, esta evolução dá-se muito mais tarde e a população do campo continuou a levar a sua vida quotidiana sem pressas, mas com o trabalho árduo e os seus costumes tão enraizados na cultura popular que tem haver com esta estrutura social, e que Malhoa enaltece pelos costumes preservados apesar de muitas vezes estarem longe de muitos benefícios da centralidade. O desaparecimento da cultura popular significa um empobrecimento do espírito dos homens.

Malhoa é claramente um pintor de costumes, como se pode observar quando pinta temas de episódios da vida quotidiana, geralmente de pessoas do campo, sendo exemplo disso o quadro, “As Papas” de 1898 (Imagem nº15),⁵¹ um óleo sobre tela com 85x120cm já anteriormente referida e que faz parte de uma coleção particular. Esta pintura assume importância, não só pelo nível artístico que apresenta, mas também pela carga social que acarreta.

As papas são um prato típico do povo, ligado aos costumes e tradições populares,



Imagem nº 15 “As Papas” (Malhoa)

ligado à tradicional matança do porco, como descreve o padre e historiador Joaquim Alves

⁵¹ (Henriques 1997: 61)

Ferreira, quando refere várias tradições da região de Vila Real, e que são comuns a outros locais do país: “Por ocasião da matança do porco, havia a sarrabulhada, a rijoada, as papas de farinha com os ossos da soa” (2004: 124).

O outro prato que parece estar mais próximo da refeição a ser consumida pelas mulheres do quadro, poderá ser as papas de farinha muito substanciais no sustento e de pouco gasto, pois os poucos recursos destas pessoas não deixam margem para bens ou necessidades supérfluos. A farinha era um alimento muito utilizado na dieta alimentar da época, visto que a pouca diversidade fazia com que o seu consumo fosse imprescindível, desde o pão à utilização da farinha como ingrediente de outros pratos que constituíam uma alimentação pouco rica, como refere Batista:

Se pensarmos hoje a percentagem do consumo de pão que existe no cabaz de uma família não imaginamos a importância que teve durante séculos. Quanto mais pobre era uma família maior é o seu consumo. O pão não era apenas o principal alimento, era, em muitos casos, quase o único alimento e escasso para tanta necessidade (2002: 37).

É evidente a preocupação que o pintor demonstra na sua pintura pela importância das tradições do povo quase como um retrato social, muitas vezes identificativo de uma região ou de um povo. As tradições são a prova viva e a ligação entre o presente e o passado e o legado para o futuro. Segundo Joaquim Alves Ferreira, que se debruça, entre outros aspetos históricos, sobre as tradições regionais, como marca de identificação de um determinado povo e de um lugar ou região: “As tradições são o elo que liga as gerações do presente às do passado. São elas que mantêm viva a memória e a cultura dos antepassados” (Ferreira 2004: 126).

A representação da pintura “As Papas” é também um retrato de um tipo de vida pobre representada pela imagem das idosas que comem as papas, com o rosto sofrido pelo trabalho e pela amargura da vida passada. O artista representa com imparcialidade a sociedade, mesmo que por vezes não seja uma imagem gratificante da vida. As mulheres que Malhoa apresenta na pintura comem envoltas numa atmosfera sombria, em que é visível a pobreza nas roupas e no cenário em que estão inseridas. António Montês menciona a importância de quadros como “As Papas”: “Com este quadro, Malhoa entrou auspiciosamente na pintura de temas populares, podendo dizer-se o mesmo de “As Padeiras” e “A Embaraçar cebolas”, documentos etnográficos de grande interesse” (1983: 27).

Na pintura “As Papas” é ainda interessante observar o enquadramento de uma natureza-morta, que só por si, poderia constituir uma outra composição: as sardinhas em cima das couves e o pão, o pote de barro preto, típico de várias localidades do interior que fabricavam estas peças como artesanato local. E não sendo Malhoa habitualmente um pintor de natureza-morta, pois pintou poucas, enquadrou também algumas dentro da Pintura dos Costumes. Na mão pousada no cesto da idosa que está em primeiro plano na cena é visível o terço, sinal da resignação da fadiga e ainda do agradecimento pela vida, mesmo que se apresente com dificuldades. Esta é uma representação muito fidedigna de uma parte da sociedade que correspondia às classes trabalhadoras e desfavorecidas, apesar de arduamente tentarem que a vida seja uma bênção, como acontece com as mulheres representadas em “As Papas”.

O fundo e enquadramento de qualquer composição são de extrema importância e é o que acontece nesta pintura e noutras pinturas de Malhoa. É importante referir o fundo numa composição visual e formal porque deve ser considerado importante quanto à forma que o determina. Esta importância deve ser dada e estudada tendo em atenção a sua função, o tipo de suporte, o seu tratamento plástico e expressivo e a sua estrutura espacial.

O fundo de uma pintura pode adquirir diferentes funções; servir unicamente como suporte receptor da forma, fazer ainda parte da composição, como acontece na pintura de Malhoa, em que o fundo tem uma função ou de complemento da composição ou é parte integrante da representação pictórica. O tratamento plástico e expressivo do fundo pode determinar a leitura e compreensão da forma numa composição visual bidimensional, como é o caso de um quadro. Com a estrutura espacial do fundo acontece exatamente o mesmo que com o tratamento plástico e expressivo que determina a diferente compreensão de uma organização artística no âmbito da pintura. Existem determinadas composições formais em que se confunde a forma e o fundo, o que significa que ambos têm representações autónomas. Por isso, a forma e fundo devem ser consideradas com igual valor representativo para que uma composição adquira unidade, coerência e expressividade. Em Malhoa a importância do fundo é significativa dado que não existe vazio representativo, o fundo está interligado ao enquadramento da composição.

A composição formal deve ser encarada como um conjunto de elementos visuais consciente e coerentemente representados, contendo um atributo unitário e lógico com características estéticas, significativas e expressivas. A composição formal é o resultado de um conjunto de inter-relações de formas que podem ser reais ou até abstratas; no caso de Malhoa são sempre bem reais, complementando-se numa unidade que é indivisível e única.

Esta unidade é conseguida através do equilíbrio na sua globalidade sob todos os aspetos, como meio construtivo e organizativo do espaço e da matéria, manifestando-se através dos diversos elementos básicos que fazem parte da representação, quer pela sua configuração quer seja pelas variações das diferentes intensidades de luz, do claro-escuro, pelos tons empregues na cor ou na textura, tensão do ritmo e movimento das formas que estão integradas numa composição formal.

A forma encontra-se sempre presente na observação de um desenho, de uma pintura, escultura ou outro objeto artístico; esta deve ser encarada no aspeto dimensional que diz respeito à sua dimensão individualizada da aparência nas suas direções, nos predicados individuais da forma, no que respeita a qualidade intensa da cor, da luminosidade e da textura, ou ainda no aspeto interativo, que é a relação da forma global com as outras configurações presentes na composição, no que concerne a distância, posição e atributos qualitativos individuais.

A etnografia também está presente em Malhoa, quando tão realisticamente pinta as vestes das personagens, os pormenores e os detalhes dos objetos. Na cor aplicada, nas feições das figuras que transmitem a alegria, tristeza, cansaço, ou embaraço, porque conhece perfeitamente o que representa. Malhoa, de alguma maneira, encarna um antropólogo social, quando faz um estudo de um objeto, de uma tradição por vivência direta da realidade onde está inserido.

Os estudos etnográficos são uma técnica proveniente da Antropologia, permitindo analisar a componente social e cultural das tarefas desempenhadas numa dada organização e o modo como as pessoas executam as suas funções. O observador ou estudioso procura conhecer plenamente as atividades das pessoas que são objeto de estudo diretamente:

Só o trabalho de observação dos elementos tradicionais, que fazem parte do viver do povo, pertence ao etnógrafo como próprio d'ele. Aqui tem-se em mente apenas a observação direta ou imediata. Observar é sempre, sem dúvida, o melhor método (Vasconcelos 1994: 31).

Neste caso vai de encontro ao pintor, tal como os sociólogos e etnólogos têm de procurar conhecimento para poder executar o seu documento, que em Malhoa é a sua representação através da pintura, dos lugares, pessoas e tradições que conhece. A observação em muitos casos é suficiente, como fez Malhoa, extraindo daí conclusões importantes acerca de fatores sociais e organizacionais que surgem da necessidade de compreender as relações socioculturais, os comportamentos, os ritos, as técnicas, os

saberes e práticas comunitárias que estão explícitas nas suas pinturas, como sustenta Vasconcelos:

Pertence a uma ciência chamada Etnografia examinar o que é que dá índole e coesão a um povo, e o distingue de outro; o que nele é congénito e primitivo, ou que, com o tempo, e por apropriação do que lhe chegou de outro povo, se tornou típico; os produtos diretos (imediatos) e indiretos (mediatos) da sua psique, espontâneos, ou assim julgados. Produtos diretos são, por exemplo, os especialmente intelectuais (poesia, mitologia, música, etc.); indiretos são os restantes, porque todas as manifestações da atividade vital do homem, exceto as fisiológicas, dependem da psique: por exemplo, o cultivo de um hortejo, a preparação de umas papas, a feitura de um capote (Vasconcelos 1994: 2).

A fidelidade do Naturalismo de Malhoa é o resultado do contacto prolongado com as pessoas no seu ambiente natural e no seu quotidiano, vivido rotineiramente. Malhoa



Imagem nº 16 “As Padeiras” (Malhoa)

procedeu como um observador-participante, recorrendo ao termo introduzido pelo antropólogo Franz Boas (1858-1942) na sua observação atenta; não só passou muito tempo no ambiente onde os processos ocorreram para estudar as pessoas nas suas atividades diárias, como habitou esses lugares, familiarizou-se com o sistema e a sua história. Só desta forma,

Malhoa imprime globalmente o carácter, a alma do que representa. O pintor recorria aos modelos que apreciava na sua vida do dia-a-dia, pessoas simples que ele apreciava pela autenticidade e encaixava as suas expressões no que pretendia representar e transmitir, como descreve Montês, referindo-se ao retrato que Malhoa pintou de uma senhora idosa e que não chegou a finalizar porque faleceu antes de o conseguir concluir:

Um dia, Malhoa encontrou-a mergulhada em grande tristeza, e logo ficou assente que lhe faria o retrato. Antes de começar a desenhar, Malhoa interrogava o modelo e a velhinha comovia-se, chorava, recordava os entes queridos, e quando o seu rosto rugoso se transfigurava com aflição, o mestre dizia: «Vamos lá ao nosso retrato!» (Montês 1983: 47).

Um dos trabalhos de referência, “As Padeiras” (1898), óleo sobre tela, 45x54cm (Imagem nº16),⁵² apresenta mulheres a realizar a venda do pão em diferentes planos da imagem. As que estão em primeiro plano com o cesto cheio, a tentarem fazer a venda ao

⁵² (Henriques s/d: 59)

comprador, a segunda padeira já em fase de negócio, gesticulando; quase que se pode ouvir o diálogo ditado pela expressão dos rostos das mulheres. Mais ao fundo em perspectiva linear encontra-se um conjunto de várias mulheres com os respectivos cestos. A destacar a multiplicidade cromática das roupas das pessoas no mercado em Figueiró dos Vinhos: esta é uma pintura intensa de luminosidade em que o vestuário dos participantes da composição, homens e mulheres, fazem lembrar a época em que se inserem, cheios de vivacidade e simplicidade.

A pintura mostra um retrato coletivo e fiel como Malhoa gostava de apresentar, pois encarava muito do que representava num todo global, como para demonstrar a importância do povo e a força que este tinha na cultura de que fazia parte, nunca deixando de realçar simultaneamente o individual. É ainda possível observar no quadro objetos característicos, como o cântaro de barro, os animais que se vendiam vivos, os cestos, sendo este um pitoresco próprio da pintura de costumes.

A cestaria é um dos elementos da cultura popular e poderá dizer-se que o cesto tem uma variedade de formas, que constituía um objeto indispensável na economia rural e doméstica dado a sua utilidade. Por toda a parte se encontravam cesteiros a executar esta atividade, o que constituía também uma contribuição para uma microeconomia, pois podiam trabalhar isoladamente ou em sistema familiar para satisfazerem encomendas que vendiam nas feiras da região, como acontecia na localidade representada na pintura que Malhoa observou e registou pictoricamente, Figueiró dos Vinhos.

O processo de construção da cestaria organizava-se sobretudo à beira-rio devido à origem dos materiais, vimes, choupos, salgueiros, que se cultivavam em zonas húmidas. Não havendo outros apetrechos, a ajuda da água contribuía para amaciar e dobrar mais facilmente a matéria-prima. Os cestos tinham várias funções, desde transportar as refeições para o campo, ao transporte dos produtos agrícolas. Nalgumas regiões pesqueiras eram utilizadas para o transporte do peixe, a chamada canastra, noutras regiões eram usados para transportar o pão que as padeiras distribuía pelas casas ou vendiam nas feiras, para guardar o pão cozido, ou o farelo, para as lides domésticas, para a costura, para colocar a roupa a lavar nos tanques comunitários ou no rio. Pacheco destaca a importância da cestaria também usada na agricultura: “As varas podem ser descascadas ou não; vemos, por exemplo, cestos, coleiros, em que os vimes são descascados; outros sem descasca ficam de cor acastanhada. Uns e outros aplicam-se nos trabalhos agrícolas” (1984: 170).

Hoje em dia a cestaria constitui uma atividade artesanal utilizada para adorno ou ainda com aplicações domésticas, como colocar lenha, roupa, mas com uns acabamentos

mais modernos, sendo que algumas peças são envernizadas ou pintadas conforme a decoração. As feiras, lugar de trocas de compra e venda dos poucos produtos existentes, eram o lugar mais apropriado para o povo poder obter o que precisava para longos períodos; dependendo da regularidade com que eram realizadas, estas tradições, essencialmente do povo, refletem-se na cultura popular, como sustenta Vasconcelos: “Uma feira, que é fenómeno económico-social, mas que ostenta, pela qualidade e disposição das suas partes componentes, e por outras razões, grande cunho etnográfico, está no mesmo caso que uma exposição” (1994: 28).

Ainda no que concerne o quadro “As Padeiras”, esta é uma pintura repleta de pormenores e simultaneamente poderia representar qualquer sítio do país num hemisfério mais reduzido, nomeadamente de aldeias ou de pequenos aglomerados populacionais cheios de tradições e de vida ou mesmo de locais pertencentes a outros países que viviam ainda da mesma forma tradicional e pitoresca, recorrendo a uma cultura de sobrevivência, como era nesta altura a agricultura individual e de subsistência, vendendo o que produziam e comprando só o necessário.

“As Padeiras” é uma pintura multicolor, plena de luminosidade e pitoresco, em



Imagem nº 17 “A Sesta” (Malhoa)

que mais uma vez o pintor liga a sua arte pictórica à cultura das populações, às tradições, ao pitoresco, característico da cultura popular. Esta é mais uma pintura entre as muitas que Malhoa realizou em Figueiró dos Vinhos, a terra que adotou para passar grandes períodos de tempo e onde captou com grande intensidade a luz e as pessoas no seu quotidiano natural, nos seus

afazeres sem subterfúgios nem teatralismos encenados, na sua tradição cultural de pessoas simples que se caracterizam por serem autênticas e quererem a todo custo preservar a sua tipicidade e os seus costumes, testemunhos da sua história e da sua identidade cultural.

Um quadro que também emerge no aspeto social de representação de uma época, início do século XX, “A Sesta” (1909), óleo sobre madeira, 26x46cm (Imagem nº17),⁵³

⁵³ (Henriques 1997: 79)

numa altura em que já ia bem avançada noutros países europeus a revolução industrial, enquanto em Portugal esse avanço tecnológico era ainda diminuto e não se fazia sentir. Durante o século XIX, a industrialização tardou em chegar, principalmente às zonas interiores, nomeadamente às pequenas vilas e cidades do país. Apesar do auge da industrialização se situar por volta de 1870, essencialmente no setor dos transportes, concretamente com a construção dos caminhos de ferros, embora a construção de estradas fosse deficitária, o que contribuía para que existisse ainda um certo atraso, nomeadamente à Europa.⁵⁴ Para Saraiva, “A industrialização portuguesa faz-se com bastante atraso em relação à de vários países europeus. A pequena indústria predomina. Os grandes estabelecimentos industriais são pouco numerosos” (1983:10).

A pintura “A Sesta”, quadro relativamente pequeno nas suas dimensões, apresenta no plano principal um camponês sentado na terra com uma expressão no rosto que indica cansaço, um corpo forte, solitário, acabando a refeição na pausa do trabalho para o almoço. Esta indicação é fornecida pela malga vazia no interior do cesto, a bilha de barro caída ao lado, por isso também já sem líquido. Era assim que faziam os jornaleiros durante o dia inteiro na labuta do trabalho, transportando a refeição com os seus utensílios para o desempenho das tarefas agrícolas. Estes objetos ligados à cultura popular têm uma devida importância enquanto evolução dos povos, e a comprová-lo, objetos idênticos fazem parte de museus etnográficos porque contam uma história de um local, de uma região, de uma época e da cultura dos homens:

A tigela de barro é ainda a forma pura, genial da arte, conservada através dos séculos pelo coração puro do povo, e evocada pela mão fiel do oleiro das aldeias. O mesmo valor moral e estético tem muitos outros objetos da olaria popular com que o homem pobre garante o seu lar (Vasconcelos 1994: 45).

Mais distanciados numa pincelada muito ténue, outros camponeses deitados a fazer a sesta com o pormenor mais saliente a ser os sapatos de ambos, em que as pernas se encontram abertas, relaxadas como se o chão fosse uma cama, mostrando a desconcentração e a aceitação sem recusa e sem revolta de um trabalho árduo. Mais uma vez, os objetos típicos e usuais da altura harmonizam a composição. As árvores de troncos fortes ligam a terra ao homem, a natureza ao humano, como se fundissem num só, funcionando como um suporte que se interliga e perdura sedimentando a força, o trabalho e

⁵⁴ “Apesar dos grandes investimentos efetuados no setor dos transportes, Portugal continua, nos fins do século XIX, a deter uma fraca densidade de vias de comunicação. A densidade da rede ferroviária nacional contrasta fortemente com a da maioria dos países europeus” (Saraiva 1983: 13).

a perseverança do ser humano. A juntar a cada forma do objeto Malhoa adicionou a cor e uma superfície, textura, rugosa ou lisa, em que estes elementos conjugados são visuais e também plásticos quando assumem a construção de uma obra de arte.

A textura, na prática, surge como uma forma palpável, corresponde a uma caracterização táctil e visual da superfície dos objetos que requer na pintura uma seleção de referenciais plásticos, tais como os pontos, as linhas, a cor, o volume que pretendem, no seu conjunto, a representação visual do que é real. A textura é uma das principais características da forma, e como tal, só pode ajudar a valorizá-la a partir do natural construindo-se a realidade com os elementos plásticos artificiais.

Malhoa apresenta um modo harmonioso de tratar as relações entre as formas e a organização do espaço através do tratamento da luz e da cor, em diferentes tonalidades, que conferem dinamismo e plasticidade à pintura com todos os elementos estruturais a ajudar essa harmonia. É a partir de toda esta conjugação dos vários fatores, intrínsecos à construção de uma obra de arte, que o artista expressa no interior o modo de transmitir a beleza das coisas, como alega Schiller:

O belo verdadeiro fundamenta-se no mais rigoroso determinismo, na mais exata distinção, na mais alta necessidade interior; só que é preferível encontrar tal determinismo a fazê-lo surgir com violência. Deve existir uma máxima conformidade a leis, mas ele tem de surgir como natureza (1994: 112).

Um outro quadro em que a paisagem é também personificada porque interage com as pessoas, apresenta uma mulher a executar uma tarefa agrícola, como habitual em Malhoa, “A Rega dos Alfobres”, óleo sobre tela com 72x100cm, de 1891, (Imagem nº18)⁵⁵. Na perspetiva do horizonte e da terra vê-se uma camponesa a regar a



pequena horta com bastante serenidade. Imagem nº 18 “A Rega dos Alfobres” (Malhoa)
Apesar de estar de perfil percebe-se a intensidade do olhar absorto pelo trabalho, para não haver hipótese de descuido. O sol a começar a nascer, sinal que o trabalho tem de ser

⁵⁵ (Henriques s/d: 83)

efetuado muito cedo, como diz a gente do campo. As cores da roupa da jovem contrastam com a atmosfera e as cores da terra com os vegetais, cores quentes e frias em pleno contraste.

O quadro “A Rega dos Alfobres” faz lembrar as pinturas de Jean François Millet (1814-1875), um dos adeptos da Escola de Barbizon, tido como um precursor do Realismo e um bom exemplo deste estilo, como afirma Picon: “‘Nas Mondadeiras’ uma representação realista do trabalho rural. A sua obra é uma representação suave e solene do trabalho rural. No horizonte calmo e profundo, Millet representa o gesto humano” (1978: 41). Também a pintura das “Respigadeiras” ou “Ceifeiras” de 1857, (Imagem nº13 anexo nº2) lembra a aplicação da cor e da temática em a “Rega dos Alfobres”. As cenas do campo são para estes dois artistas, Millet e Malhoa, que nasceram no mesmo século, apesar de separados por quatro décadas, uma verdadeira inspiração e uma temática constante, já que ambos criam pinturas retratando camponeses nas suas tarefas agrícolas.

Millet é, juntamente com Gustave Courbet (1819-1877), um dos principais representantes do Realismo europeu surgido nos meados do século XIX. A sua obra foi uma resposta à estética romântica, que pintava de uma maneira idealista; o Realismo dava destaque a uma forma da realidade circundante com maior ênfase nas classes trabalhadoras.

Para além de Millet e Gustave Courbet, tiveram igual importância Théodore Rousseau (1812-1867) e Julien Dupré (1851-1910). Millet, encarna um Realismo humanizado: “Aguarda o instante em que o essencial se há-de revelar, aguarda aquilo que merece ser fixado para a eternidade” (Picon 1978: 41).

Julien Dupré exerceu forte influência na antiga União Soviética e na República Popular da China com a sua obra, por estar próxima de uma representação de agrado dos adeptos do Realismo Socialista. Foi considerado um dos melhores pintores animalistas do seu tempo, agindo ao mesmo tempo com a paisagem. A sua observação direta da paisagem é constatada em várias pinturas em que se vê os camponeses nos seus afazeres campestres e agrícolas. Malhoa tem quadros que fazem lembrar este pintor; “A vaca no bebedouro” (1891) de Dupré faz lembrar “Manhã de Primavera” (1912) de Malhoa ou “La faneuse”, que significa a apanhadora do feno, que parece evocar a mulher representada na “Rega dos Alfobres” (1891) de José Malhoa.

A mulher é representada na paisagem e nas tarefas agrícolas, mas de uma maneira vigorosa. A luz é, mais uma vez, fortemente utilizada por Dupré, com a profundidade da sua pintura a assentar na afetividade que faz com que ressalte a força das suas obras. Dupré

foi um dos principais expoentes da segunda geração de pintores realistas franceses. O estilo delicado com que representava as suas composições, como acontece em algumas pinturas que têm a mulher no plano central, tornou Dupré num dos melhores pintores de cenas campestres do final do século XIX da Escola Francesa. Dupré dá ao campo um cenário nobre, realista e, simultaneamente, magnífico no seu enquadramento plástico.

A par de Dupré estão Camille Corot e o já referido Charles Daubigny; as suas pinturas simples com pastagens, montanhas e florestas com casebres contrastavam com o estilo anterior vigente, o Romantismo, que idealizava de outra forma o mesmo tipo de imagens. O Realismo que não se dissocia de todo do Naturalismo deu um estilo novo e alterou a estética pictórica. Para Picon, “o realismo era a doutrina estética vanguardista da época, que propunha que a arte devia ter como temas as realidades da vida e mostrá-las sem artifícios, idealismos ou sentimentalismo. Influenciou escritores como Zola, assim como pintores” (1978: 83).

Malhoa deu também maior relevância às classes trabalhadoras, operárias, camponeses e é nestas figuras que assenta o seu Naturalismo relacionado com a paisagem, como elemento integrante das composições. Estas figuras são bem o exemplo da ligação da imagem e da cultura em Malhoa, as representações falam por si só e refletem a cultura. Courbet é considerado o primeiro pintor realista do século XIX, referenciado também como pintor contestatário das classes operárias. Os realistas tentavam o que era significativo do gesto humano, retratando as suas ações e as suas emoções. Courbet é de um sólido Realismo, como comprovam as suas obras, e Malhoa é de um sólido Naturalismo.

Malhoa pintou aqueles que tinham os trabalhos mais duros e menos bem pagos, como os jornaleiros, os agricultores, os pastores, as padeiras, as lavadeiras, todos, sem exceção, a necessitar da sua compreensão na tela. O seu trabalho é também reflexo das memórias de gentes e de testemunhos do que se passava e como vivia naquelas décadas a maioria da população, entre a fé e o trabalho:

Ramalho Ortigão enumerou algures, já em 1906, os temas de Malhoa, numa sequência precisa, que vai da lavra à procissão, passando pela feira e pelo arraial dançando e também pela extrema-unção levada ao moribundo e seria igualmente possível agrupar as numerosas composições em situações dramáticas que se respondem, numa ação ondulada em que as mesmas personagens entram e saem da cena, num viver quotidiano que não é certamente alheio, mais uma vez, aos esquemas romanescos de um Júlio Dinis - que não é por acaso o outro mais popular criador da ficção em Portugal, e do qual, aliás, Malhoa, pintou a clara das pupilas, em 1903 (França 1983: 77).

Em qualquer movimento artístico existiu sempre a preocupação de que a imagem, seja ela pictórica ou escultórica, signifique ou represente alguém ou algo que interesse as



populações ou a sociedade em geral; isto porque existe uma relação mais ou menos estreita entre o representante e o que se encontra representado, como acontece exatamente com Malhoa e é o que faz com que a relação se estabeleça entre quem aprecia e executa seja mais compreensiva. Em Malhoa, a sua representação é muito explícita e

Imagem nº 19 “*Sesta dos ceifeiros*” (Malhoa) apelativa porque é perfeitamente entendível pelo observador.

Outra obra de Malhoa que faz reviver o passado agrícola português de fortes tradições populares é a “Sesta dos Ceifeiros”, um óleo sobre tela com 95x135cm, (Imagem nº19)⁵⁶ datado de 1895, retratando as grandes sementeiras, cegadas, desfolhadas, espadeladas e malhadas nos campos, atividades descritas por Leonardo Batista:

As malhadas do centeio, feitas com malhos, no pino de verão, normalmente em eiras, que mais não eram que enormes fragas, tinham, tinham muito de típico, desde o garrafão para matar a sede, até à escolha do grão já malhado, ao atar dos molhos de palha, que depois também serviam para encher o colchão da cama” (2002: 36).

A estas tarefas era dada toda a importância pela população e Malhoa documenta isso mesmo; neste quadro, a palha está dourada pelo sol, os ceifeiros descansam na tradicional sesta depois de uma ceifa intensa, mostrando que a tarefa ainda não terminou. Os animais também estão presentes entre as pessoas que dormem e as que conversam; o cansaço tomou conta de todos.

A nível cromático sobressaem os amarelos da palha e da seara, que contrastam com as peças de roupa dos camponeses: a dos homens é na sua maioria escura, com pretos e castanhos, ao contrário das mulheres que apresentam os vermelhos e alaranjados. A seara é um motivo que aparece inúmeras vezes nos quadros de Malhoa, com as pinturas a

⁵⁶ (Henriques 1997: 57)

encherem-se de luz e a comprovar mais uma vez a representação dos costumes do povo, que é de todas as temáticas a mais documentada por Malhoa. Como refere Leite Vasconcelos, tudo isto é considerado documental porque está englobado na etnografia e nos saberes do povo:

Etnografia Portuguesa o estudo do povo português, no que toca ao mais saliente da sua personalidade física e psíquica, às suas divisões, classes, tipos, e alteração numérica ao longo das idades; aos seus costumes de feição antiga e no conjunto característicos dando-se à palavra costumes sentido assaz lato, pois, além das ideias que habitualmente se lhe ligam, compreendem-se neles espécies económicas, estrutura social, etc.- às suas tradições orais (isto é que andam na voz do vulgo, de geração em geração), e objetivas (isto é, cousas tradicionais, por exemplo, uma fonte, uma aldeia, um cajado); ao seu habitat, sob aspeto natural e histórico, tanto quanto baste para nítida compreensão ou interpretação da vida tradicional (Vasconcelos 1994: 7).

Na interpretação ou leitura de uma obra de arte valoriza-se certos elementos que são os signos e os símbolos visuais; é importante referir este aspeto porque está presente na relação da imagem com a cultura portuguesa. Os símbolos e os signos, pelo significado que transportam e sugerem a quem observa, dão uma força adicional à imagem. O valor expressivo de uma imagem é o resultado da harmonização que se materializa entre os elementos que fazem parte de uma composição, sendo eles a cor, a linha, a textura, o volume, o tratamento da superfície, porque é com eles e a partir dos quais se faz a comunicação e a expressão artística.

O signo é referencial porque está intimamente ligado aos objetos, seja pela semelhança formal ou pelas qualidades visuais. O símbolo é um objeto que representa ou significa outro objeto ou ideia. O homem viveu e continua a viver num universo simbólico onde os elementos visuais têm uma expressividade própria: “Podemos assim compreender que a pintura rupestre como primeira forma de registo convencional elaborada pelo homem é, sem dúvida, enquanto visão imaginária e simbólica, precedente à visão racional e concetual da representação” (Pina *et al.* 1996: 21).

Ao executar as pinturas rupestres o homem do neolítico fazia-o, na maioria das vezes, para comunicar mas também para sua defesa; por vezes quando representava animais de grande porte ou ferozes era uma estratégia para obter coragem para os enfrentar e caçar, lembrando-se o quanto era difícil o seu confronto, acreditando, desta forma, no sucesso da caçada. Estes registos não deixam de ser um documento histórico e simultaneamente artístico e revelador de épocas e da evolução do processo tecnológico.

Em tempos mais remotos, as obras de arte tinham intenções definidas, serviam para embelezar os templos, santuários, ou igrejas que comunicavam muitos conhecimentos

que o povo analfabeto desconhecia, mas que as imagens tão elucidativas transmitiam. As imagens religiosas davam a conhecer muitos episódios da vida cristã, ou de outros ambientes; os poderosos encomendavam os seus retratos que ficavam para deixarem às gerações futuras o testemunho da sua grandiosidade. Sem a existência das imagens não haveria a possibilidade de constatar todos estes factos. Com isto se percebe que a arte reflete a sociedade do seu tempo.

A Natureza é por si mesma parte integrante da vida, que se transforma em coesão artística conseguida pela força plástica produzida pelo pintor, uma coesão de cor e de técnica em José Malhoa, devido sobretudo à relação com o ambiente que o envolvia, através da cor que ele transformava na tela através de modelos, dos motivos e dos elementos explorados.

Malhoa é muito representativo no plano cultural, designadamente no que concerne à cultura popular. A defesa do património cultural popular só pode ser realizada se houver conhecimento sobre o mesmo. Malhoa fê-lo através do registo gráfico no desenho e na pintura. A forma dos objetos artesanais e dos motivos colocados são elementos de interesse fundamental para o seu conhecimento e para a valorização etnográfica e antropológica.

Pode-se dizer que uma parte da pintura de Malhoa representa muitas cenas da vida quotidiana do povo: “À instrumentalização da figura tradicionalista do povo junta-se um outro modo de representação preferencial se a cultura popular espelha uma imagem da portugalidade” (Guimarães *et al.* 2009: 133). Malhoa é ele próprio protagonista, sendo criador do valor estético, usando a cultura popular como motivo do ato criativo. Dentro desta cultura popular pode-se inserir a arte popular, resultante de uma profunda ligação à vida das populações que foi uma fonte de inspiração, não só para Malhoa, mas para grandes artistas que se serviram dela para realizações estilísticas.

Por outro lado, Malhoa é representativo também de aspetos observáveis na cultura erudita, nomeadamente porque a maior parte da sua clientela estava ligada à elite, ou seja, possuidora do capital, pois era a classe mais alta que podia apreciar o seu talento e viabilizá-lo economicamente. A maior expressividade e a temática que mais pintou a provar no seu registo, foi a pintura de costumes ou de género, onde o pintor se liga verdadeiramente à terra e às pessoas e à vida do quotidiano. A juntar à temática dos costumes como a mais frequente, a técnica que mais aplicou foi o óleo, no suporte da tela e da madeira.

Em Malhoa, como em outras artistas, reconhece-se o carácter de intemporalidade que determina toda a produção artística, pois apesar de muitas vezes não se entender

determinadas obras de arte racionalmente, de todas as representações ou movimentos estilísticos e das várias linguagens artísticas que se foram manifestando ao longo dos tempos é possível retirar um significado metafórico e simbólico transmitido pelas peças artísticas. Em Malhoa este significado é mais evidente de retirar e traduzir devido à sua linguagem intuitiva e transparente, que emana do Naturalismo e do Realismo das situações representadas.

Malhoa era e continua a ser um artista compreendido pela maioria do público. As cenas que representava faziam parte da experiência e da visualização das cenas pintadas:

A Arte é obra de cultura e sensibilidade. Nem toda a gente a sabe ver e apreciar, havendo pintores mais fáceis de compreender do que outros. Malhoa tinha, entre outras virtudes, a de saber transmitir às suas pinturas um poder especial de atração, de simpatia, de sedução (Montês 1983: 47).

José Malhoa representou através da pintura e do desenho, a festa, o trabalho as tradições de uma forma inconfundível e marcante no seu tempo e que deixou em legado para a intemporalidade. Na sua narrativa pictórica é possível retirar informações e elações de um tempo e de uma época, passando pela economia, política e etnografia. Malhoa foi um pintor culturalmente aceite por todas as classes, versátil, completo, de um rigor técnico irrepreensível. Na sua plasticidade é visível uma entrega total às representações que escolheu como forma de transmissão de saber e de cultura, com o Naturalismo sempre presente como essência da sua estilística dinâmica, em imagens que refletem a cultura portuguesa.

1.2 Malhoa e a proximidade à cultura popular portuguesa

Malhoa, tendo uma formação naturalista, criou na sua obra uma imagem real do país, um Portugal onde era focado o rústico e o burguês. O artista pinta também diversas figuras burguesas que lhe encomendam o retrato sendo esta temática uma parte importante da sua obra: “No retrato, deixou-nos uma galeria de diversos tipos, desde príncipes, a burgueses, familiares, figuras populares, magistrados, artistas, autorretratos, etc., de assinalado realismo, e rigor bem observados” (AAVV 1983: 7). O artista percorreu todas as vertentes da sociedade portuguesa e retirou dela todas as particularidades que lhe eram peculiares.

José Malhoa, com cinquenta anos de idade, por volta de 1905 tinha atingido uma notoriedade considerável, não só em Portugal, mas também no Brasil, que foi o país estrangeiro que mais o acarinhou. Por volta de 1908 é organizada no Rio de Janeiro uma exposição individual, a primeira que fez no Brasil e onde obteve grande êxito. Em 1928 tem mais uma exposição de homenagem retrospectiva e durante todos estes anos obteve vários sucessos internacionais, com aceitação nos países da América do Sul e do Norte, como confirma Nuno Saldanha na sua investigação: “Embora mais voltado para o Novo Mundo-Chile, Argentina, Brasil, Estados Unidos, conserva aberta a porta do mercado europeu - Madrid, Barcelona, Paris, Liverpool. A sua presença nas exposições nacionais mantém-se naturalmente uma constante” (2010: 63).

Esta popularidade tem uma explicação associada ao fenómeno social que atravessa esta época, o da emigração de portugueses para estes países, o que levava ao conhecimento do artista e simultaneamente ao acarinhamento do pintor; e, por outro lado, estava associado a fatores culturais, ligado à língua e aos costumes que os uniam e lhes lembravam saudosamente a pátria que o artista tão dignamente representava. No Brasil teve realmente grande importância, o que se comprova pela exposição individual de 1906, que contou com a inauguração do Presidente da República de então, Rodrigues Alves, acompanhado por pessoas ilustres da sociedade tendo merecido destaque em vários jornais da época.

Com a Regeneração⁵⁷ (1852-1889), Portugal iniciou uma conjuntura política e social estável, em que foi impulsionado o desenvolvimento industrial, financeiro, no

⁵⁷ “A Regeneração pôs fim à instabilidade política do período liberal e permitiu a reorganização das diferentes fações liberais, através da formação de dois novos partidos moderados; o Regenerador e o Histórico” (Saraiva 1983:36)

comércio, o que contribuiu para a ascensão e afirmação da burguesia, apesar de esta classe representar uma minoria da população: “De acordo com os indicadores do Recenseamento da população de 1890, o número de burgueses correspondia apenas a cerca de 12% a 14% da população geral, dos quais 30/% se concentravam nas cidades de Lisboa e Porto” (Lapa 2007: 20).

Mas este conjunto de fatores oitocentistas fez com que a burguesia tivesse um novo estilo de vida na sociedade portuguesa, com reconhecimento social que se vincou nos vários estratos sociais, havendo até uns manuais de civilidade, que funcionaram como instrumento ideológico e promocional da própria burguesia. Perante estes manuais pode-se tirar algumas conclusões acerca dos valores a implementar: “Pelos manuais de civilidade pode-se aferir que os valores da burguesia do século XIX se definiram em torno de três categorias: família, a educação e boas maneiras e o ócio/ lazer” (Lapa 2007: 20).

Estas referências são também importantes para compreender a temática tratada pelo pintor, não tanto no que refere à vida no campo, mas porque Malhoa também pinta cenas e personagens burguesas; ao mesmo tempo é possível observar vários pormenores que caracterizam a sociedade de então, como o traje masculino, mas essencialmente o feminino, que acompanha a modernidade da época, com a saia de cauda comprida a tocar no chão, cintura apertada, o chapéu de copa alta com adornos, o xaile escuro a enquadrar o rosto claro de perfil, dando continuidade ao cromatismo dos laços azuis, a sombrinha, adereço indispensável e fundamental para o passeio, como é apresentado em muitas pinturas do artista, ou seja nota-se uma atenção especial à representação do traje.

O quadro “À Beira-Mar” de 1926 (Imagem nº10), analisado noutra capítulo, mostra como o artista pinta com exatidão os locais de frequência onde a burguesia se exibia e passeava, como Sintra, local de veraneio e frequência das classes economicamente mais avantajadas. O rosto, a sombrinha, o chapéu, imanam dinamismo com todos estes círculos sobrepostos, conferindo sensualidade. Este quadro é um trecho de paisagem interligada com figuras que se associam no plano pictórico, fazendo lembrar os princípios sobre a pintura do retrato inglês que têm a paisagem como elemento obrigatório que envolve a figura.



Imagem nº 20 “Clara” (Malhoa) Margarida. Naquela, tudo eram reflexos de desanuviada alegria interior” (1974: 57).

A distribuição dispersa da luz que se estende por toda a superfície da pintura, articula-se com a diversidade de tonalidades azuis e brancas aplicadas, contribuindo para reforçar a sensação de frescura geral da representação. Este quadro tem aspetos habitualmente utilizados em trabalhos do género, com delineações do retrato. A utilização de cores luminosas e a sumptuosidade da pincelada construtiva num subtil jogo, trabalhando simultaneamente o romance popular na pintura, como representa pictoricamente Malhoa ou descreve Júlio Dinis nas suas personagens no romance popular, como é exemplo as *Pupilas do Senhor Reitor*, comparativamente com algumas pinturas de José Malhoa, que representam cenas de namoro e que se incluem no romance popular. No caso da pintura “Clara” é explícito a descrição como diz José Augusto França: “E logo vemos a «Clara» das «Pupilas do senhor Reitor», lavando a roupa e adivinhando o namorado que Júlio Dinis lhe deu” (1990: 290).

É em Figueiró dos Vinhos que Malhoa descobre os temas populares, que sempre o deslumbraram ao longo da vida: “No cenário campestre que Malhoa cedo situou, logo em

⁵⁸ (Henriques s/d: 94)

1883, na sua região adotiva, a alta Estremadura de Figueiró dos Vinhos, acima da Estremadura caldense em que nascera; terra de interior, úbere, soalheira, rica de arvoredos e de águas” (França 1987: 25).

Procissões, cenas campestres, tarefas agrícolas, camponesas saudáveis, cheias de garra, com roupas coloridas, animais que pastam no seu habitat natural, a roupa a corar ao sol, as lavadeiras, as padeiras, marcam uma pintura que se vai dedicar a transmitir uma imagem do Portugal rural sentimental, tradicional com algum bucolismo, que alguns escritores tratarão na literatura, com grande destaque para Júlio Dinis. José Augusto França reforça esta ideia:

Malhoa é a própria paisagem nacional a que ele deu vida e saúde, não tanto num lirismo contemplativo que não estava no seu génio, nem no da sua geração, mas como lugar onde de cenas de labor, prazer, drama ou festa que irão constituir a razão de ser da sua obra, numa «odisseia rústica» (1987: 22).

Trata-se de uma pintura naturalista, mas de um Naturalismo simples nos seus princípios da origem das coisas, na sua essência, mais próximo dos romances de Eça de Queirós e de Camilo Castelo Branco, que tão realisticamente descrevem pessoas e lugares; mais ao gosto de *O Germinal*, romance do escritor francês Émile Zola, atrás referenciado, que elevou ao expoente máximo o Naturalismo na literatura.

Durante a sua vida de sucessos, prémios e reconhecimentos, Malhoa sofre um abalo na sua vida pessoal, em 1918, com a morte da esposa. Nesta altura vende a casa que era também ateliê e em 1920 vai morar com a irmã. Este acontecimento irá se refletir durante algum tempo na pintura, com o estado de alma entristecido, mas que acabou por superar: “Com a morte da companheira dedicada, Malhoa quase sucumbiu com o desgosto sofrido, mas, um dia, encarou as tintas e os pincéis e, de cavalete às costas, aí o temos a calcorrear as encostas floridas de Figueiró, na companhia de camponeses” (Montês 1983: 31).

Existe na obra plástica de José Malhoa uma mensagem que se traduz numa experiência intimista nacional; a sua representação do país e a representação dos valores essenciais impressos na alma nacional, implantados pela cultura portuguesa, perpetuando simultaneamente uma identidade regional e nacional: “Com efeito, as representações figurativas colocam em cena personagens e uma parte da interpretação da mensagem é então determinada pela cenografia, que retoma posturas também elas culturalmente codificadas” (Joly 1993: 110).

De uma forma e de outra, no campo e na cidade, Malhoa extasiava os seus apreciadores através da sua arte, que o mantém imortal até hoje. Malhoa gostava de conviver com gente simples do campo e essa vivência contribuía para que a sua pintura naturalista, principalmente na temática dos costumes, fosse real, por ele conhecer tão bem os locais e as pessoas. Os costumes enraizados da cultura popular das aldeias do interior, nomeadamente da Estremadura, onde o pintor se inspirava, nas paisagens, nas pessoas e nos próprios costumes das gentes com quem convivia e apreciava na sua autenticidade são visíveis na sua obra, como afirma José Augusto França:

A sua pintura havia de partir duma observação direta, calcorreada de terra em terra e dramatizada com atores autênticos e individualizados, do seu próprio conhecimento, a quem assentara o vinho, resultara a promessa, ou morrera o porco. Da ideia do campo, passou Malhoa para o próprio campo; e da aristocracia para a burguesia, ou seja de Garrett para Júlio Dinis (1987: 22).

A convivência de Malhoa com pessoas do povo, muitas delas representadas nas suas pinturas, tão autênticas nos seus afazeres ou nos seus costumes, confirma o conhecimento tão profundo de tudo o que o envolvia. Só com essa ligação tão próxima das pessoas e lugares era possível a narrativa pictórica transparecer na pintura. E porque a história de arte, é um elemento crucial no estudo da cultura, podem ambas fazer uma articulação que beneficiará os documentos históricos e culturais a todos os níveis. A história das pessoas e dos lugares também faz parte de um território cultural, sendo mesmo um fenómeno sociocultural que Malhoa estudou pictoricamente e que deixou como um legado histórico e cultural.

A cultura dos costumes populares foi defendida pelo artista, pela singularidade das peculiaridades das tradições, usos e costumes que Malhou pintou, não com a carga negativa que muitos lhe quiseram atribuir devido a imagens simples, reais da simplicidade das gentes pobres no trabalho do campo, porque também transmitia a fraqueza e as dificuldades de uma época que os regimes políticos têm interesse em ocultar, mas que por outro lado se fizeram valer das artes, como se serviu a República e o Estado Novo para glorificar o trabalho mesmo que penoso e mal remunerado. A cultura popular nasce e desenvolve-se espontaneamente e transmite-se de geração em geração. Esta forma de cultura corresponde às necessidades que todos os povos têm de exprimir as suas emoções e sentimentos.

A arte popular, arte do povo ou das classes populares, manifesta-se das mais variadas formas. Malhoa transmitiu-a e exprimiu-a através da sua arte pictórica,

representou-a através de objetos artesanais que pintou nas suas composições, objetos ligados à vida da comunidade, cenas e costumes intrínsecos às pessoas que conhecia pessoalmente, fruto das manifestações que faziam parte de uma comunidade concreta, com vida e produção própria, como acontecia em muitas obras suas: “ Os nomes reais de algumas das suas personagens chegaram até nós, este Carriço, este Tânico, este Besuga, o Ventura, a Rosita, a Olinda do lagar; e os sentimentos do pintor para com eles não deixam dúvidas. Vivos como são, e cordeais” (França 1987: 28).

Malhoa representou essas populações nos seus costumes, em procissões e romarias, nas tarefas agrícolas e domésticas, tudo possível de observar nitidamente na arte de José Malhoa já que manifestou por imagens uma visão particular que possuía do universo, numa expressão interior portadora de uma mensagem nacional, como sustenta José Augusto França:

Malhoa é Malhoa, um certo Portugal de agrado profundo, sinceríssimo nas gentes e nos seus dramas ou risos, epopeia bucólica, entendimento social até-antes e depois da pintura feita...Retratista brutal, não tem delicadezas com a figura que lhes caia nas mãos (1983: 17).

Para além de ser uma expressão interior, é também um meio de comunicação visual que ultrapassa fronteiras culturais a que o artista através do seu talento e da sua técnica deu expressividade que se materializou através da forma que concebeu no desenho e na pintura; conjugou elementos que se agruparam em composições que acarretam, na sua globalidade, experiências de vidas que ficaram para a posterioridade e que se tornaram imortais através de uma linguagem artística e simultaneamente cultural. O valor estético da forma é a beleza criada pelo artista através da cor na pintura e dos volumes. Mas o valor estético está também no que a obra de arte transmite, na mensagem que contém e nos sentimentos que provoca.

O universo sensível do artista é refletido na sua obra, que foi concebida pela sua vontade e criação. Malhoa, na construção da sua obra de arte, vai tendo intenções conscientes, como que impulsos ditados pela técnica, que acabam por exteriorizar a natureza profunda do seu espírito crítico, observador; ele exprime-se através da sua pintura, simultaneamente ligado à sua cultura, à sua experiência e à sua relação com o mundo exterior e reproduzido na sua obra:

Vemos então uma série enorme de quadros, num discurso contínuo sobre os trabalhos e os dramas do campo, as suas alegrias meio pagãs, as suas tristezas

sentimentais ou oriundas na sua miséria endémica. Ramalho Ortigão enumerou alguns, já em 1906, os temas de Malhoa, numa sequência precisa, que vai da lavra à procissão, passando pela feira e pelo arraial dançando e também pela extrema-unção levada ao moribundo, e seria igualmente possível agrupar as numerosas composições em situações dramáticas que se respondem, numa ação ondulada em que as mesmas personagens entram e saem da cena, num viver quotidiano (França 1983: 77).

A influência e os reflexos da vida social e artística não passam despercebidos na obra de Malhoa, são antes uma realidade objetiva, decorrente do facto do ser humano viver em sociedade, e o artista como tal, sofre influências externas, nomeadamente sociais e muitas vezes políticas. A intenção da criação de uma obra de arte é levar a apreciá-la ou a ter uma observação analítica, transmitir mensagens, despoletar espírito crítico. Em Malhoa este processo levou-o à construção da obra de arte a partir da realidade social e conseguiu fazê-lo na sua complexidade com riqueza de reações, ideias e sentimentos. A significação social da obra de Malhoa é explícita, com atitude e afirmação no movimento naturalista que perdurou durante décadas. A sua obra, para além do valor estético próprio que atravessa a cronologia histórica, oferece testemunhos, informações e reflexos das realidades sociais do seu tempo.

Porque toda a obra de arte tem implícita uma mensagem, recorde-se a título de exemplo o “Regresso do Filho Pródigo” (1666-1669) de Rembrandt (1606-1669) que para além de ser notável a nível do tratamento da cor na composição formal, carrega na sua mensagem um valor estético que o torna magnífico em conjunto com os outros elementos formais, conjunto de valores que pretende evocar, à volta do filho à casa do pai, depois de ter corrido mundo e sofrendo inúmeras privações, dá uma forte carga emocional à mensagem transmitida na pintura.

Na história narrativa existe um tempo decorrido; na representação pictórica, o tempo passado é visível nas marcas dadas pelos pés cansados, tão magnificamente pintados a deixar transparecer essa ideia: “Que tem naqueles pés nus superiormente pintados a marca de toda essa caminhada” (Cunhal 1996: 6). Por outro lado, o facto de ter regressado para o pai, o que leva à afetividade, à necessidade de carinho e proteção, sendo este o valor da mensagem para aqueles que podem abandonar o sítio no qual não estariam bem, mas no final existe a certeza que não existe nenhum lugar tão ideal, com o aconchego do lar. Em Malhoa é o afeto da terra, das gentes e dos lugares que lhe são queridos que o torna transformador na sua representação pictórica.

A mensagem e a beleza que Malhoa incute na sua pintura é sublime e magistral, porque tem em cada obra um objeto criativo, como refere Álvaro Cunhal, na obra em que

analisa a arte, o artista e a sociedade: “Seja qual for a origem que se lhe atribua, a noção do belo é um elemento essencial do valor estético. A outra é a beleza criada pelo homem. O artista é um criador de beleza” (1996: 6).

O seu estilo, a sua linguagem estética é, por toda a sua experiência, o reflexo da sensibilidade imersa de veracidade, o que faz da obra de Malhoa um exemplo de perseverança e continuidade na sua época, que se estende à atualidade e que reflete a cultura portuguesa, na medida que se impõe no seu percurso e com uma temática intimamente ligada aos seus costumes e tradições com abordagem regionalista, com amplo destaque conferido a personagens simples, algumas anónimas, outras perfeitamente identificáveis, sendo de realçar a dignidade com que retratou a cultura portuguesa numa representação do seu quotidiano.

Malhoa teve grande reconhecimento internacional devido à sua obra artística, que representava fielmente o Naturalismo e se repercute na imagem da cultura portuguesa como documento histórico e sociocultural de uma época e de uma cultura de um povo.

2. A versatilidade da temática utilizada por Malhoa

2.1 Géneros de pintura

A definição de géneros de pintura remonta à fundação das academias, mais concretamente em França no século XVII. Nessa altura definiu-se por hierarquias os vários géneros de pintura que se desenvolviam. O género que estava no topo dessas hierarquias era a “Pintura de História”, considerada a mais importante, não só pela dificuldade na sua execução, mas também por ser considerada a mais nobre pela importância temática que normalmente representava, sendo associada, na maioria das vezes, a episódios históricos marcantes ou a figuras representativas da história de uma região ou de um país.

A seguir encontrava-se o “Retrato”, que pela exigência e mestria deste tipo de representação requer uma extrema preocupação na sua construção e simultaneamente de quem era retratado, pois só pessoas com um poder económico excepcional poderiam encomendar o seu retrato, dado que a fotografia ainda não existia como alternativa. Neste género era de extrema importância o rigor dado à necessidade de semelhança de quem ficava representado para a posteridade. Gulbenkian explica a complexidade do processo:

Em Inglaterra, nos meados do século XVIII, a moda do retrato generaliza-se de tal maneira que alguns artistas foram levados a organizar as suas atividades de maneira praticamente industrial. Para ganhar tempo, empregavam-se especialistas para os panejamentos, agendavam-se escrupulosamente as sessões de pose e os clientes dispunham de salas de espera onde podiam escolher poses e vestimentas. O retrato tornara-se de facto o género mais importante, constituindo a principal fonte de receitas dos pintores britânicos (Gulbenkian 1999: 78).

De seguida colocava-se a “Pintura do género”, e a que se segue nesta linha hierárquica é a “Paisagem”. O género de pintura considerada menos relevante era a “Natureza-morta”. Este género pictórico começou a ter maior importância na pintura holandesa nos meados do século XVI como género artístico independente em obras de pintores como Pieter Aertsen (1530-1573), que integrava na pintura do género a natureza-morta, como se constata em diversas obras, exemplificado em “A vendedora de vegetais”, um óleo sobre madeira (1567) e, mais tarde, por Caravaggio (1571-1610), sendo também um dos pioneiros, como se verifica em “Cesto de Frutas” (1596).

2.2 A Natureza-morta

A natureza-morta é um género de pintura que tem como tema central os objetos inanimados do quotidiano com o objetivo de mostrar as suas formas, cores e texturas que naturalmente a natureza proporciona, permitindo um enquadramento que pode igualmente incluir animais mortos, normalmente de caça, entre outros objetos utilizados, como livros, castiçais, velas, etc., aliados a frutas, vegetais ou flores. Antes do período da Renascença, seres e elementos inanimados apareciam ocasionalmente nos temas de afrescos e mosaicos.

As mais antigas pinturas de naturezas-mortas foram descobertas nas ruínas de Pompeia. Na Antiguidade ou na Idade Média estes elementos apareciam como partes do fundo em pinturas religiosas para lhes dar um toque realista. Este tipo de pintura adquire maior importância a partir do Renascimento, altura em que a natureza-morta aparece como um género de pintura independente, tal como os outros géneros, o retrato ou a pintura de história. O interesse do público pela natureza-morta vinha da necessidade para a decoração dos aposentos, no *hall* de entrada e principalmente nas salas que estavam mais expostas.

Mas é na realidade com o Barroco que a natureza-morta adquire destaque enquanto categoria independente como género pictórico: “A natureza-morta, tal como hoje a conhecemos, só voltou a aparecer no século XVI, quando artistas holandeses, como Pieter Aertsen (1530-1573) começaram a incluir objetos do quotidiano e alimentos como fundo das suas pinturas humanas” (Buchan e Baker 1993:12).

Caravaggio (1571-1610) foi um dos mais importantes pintores deste género, opondo-se através das suas pinturas àqueles que viam a natureza-morta como um tema pobre e de menor relevância. Caravaggio conferiu-lhe a devida importância quando a desenvolveu na sua pintura: “Quando pintou o simples cesto de fruta, em 1596, estava a criar um estilo que se espalharia por toda a Europa, tornando-se um género de pintura por direito próprio” (Buchan e Baker 1993: 15).

Em relação à mestria aplicada por Caravaggio, escrevem Buchan e Baker:

Caravaggio quis mostrar que podia pegar num objeto qualquer e fazer uma bela pintura sem nenhum outro significado; os pintores holandeses do século XVI usaram-na para mostrar os seus grandes dotes artísticos; e os cubistas do século analisaram os conceitos de feição, forma e volume, sobretudo através de naturezas-mortas (1993: 21).

Outros artistas, como Vermeer (1632-1675), conjugaram nas suas composições a natureza-morta com o retrato, o que lhe deu uma extraordinária versatilidade, como é

exemplo “Rapariga com Jarro de Água” (1662), em que elaborou um subtil jogo de linhas em vários sentidos, verticais, horizontais e mesmo diagonais, num ambiente sereno, onde a luz torna a pintura numa harmonia ambiental de cores tonais.

Outro notável artista que deu grande relevância a esta temática foi Paul Cézanne (1839-1906), que fez com que os objetos inanimados parecessem realmente existir, e fossem apenas para serem contemplados e não usados. Pintou muitas vezes naturezas-mortas, algumas delas com fruta ou apenas com legumes e frutas, a que muitas vezes deu o nome dos frutos que as compunham tentando retratar as peças realisticamente, como afirma Ulrike Malorny: “Se é um facto que Cézanne arranja de modo muito consciencioso as suas naturezas-mortas, também ele põe um cuidado extremo em evitar qualquer carácter artificial, qualquer materialidade” (2001: 55).

A partir do século XVIII em Espanha, a natureza-morta deixou de ter a carga cultural católica que impregnava sentido moralizante e metafórico transmitido pelos frutos com um aspeto exterior radiante, mas que metaforicamente poderiam estar deteriorados no interior, tal como os mortais, para servir como registo das condições sociais e do *status* de sua clientela que era essencialmente da classe alta e média. Através das pinturas sabia-se o tipo de carne de caça, de porco, o peixe fresco e o seco que eram consumidos, indicando a presença destes, especialmente o peixe fresco, mais caro do que o seco, principalmente, nas localidades mais afastadas do litoral como Madrid.

No final do século XIX e início do século XX, graças aos ideais modernistas e às tendências formalistas, a natureza-morta voltou a ser tratada, como na sua origem, sem significados especialmente ligados a coisa alguma, sendo simplesmente mais um género de pintura. Pela neutralidade dos elementos que compunham estas composições, estas apresentavam-se como um género pictórico apropriado para as pesquisas plásticas dos artistas a nível da composição, da cor e da forma. Por essa razão é que composições com frutas, fruteiras, mesas e instrumentos musicais são recorrentes entre os cubistas. Cézanne pintou uma série de naturezas-mortas com esta classe de elementos:

Cézanne, pelo contrário, fez uma abordagem mais intelectual. Passava dias a arranjar um grupo de objetos e, nas suas próprias palavras, “tratar a natureza por meio do cilindro, da esfera e do cone”. Estranhamente, porém, as suas pinturas acabadas mantêm uma sensação de frescura e espontaneidade. Foi Cézanne quem espalhou as sementes de uma nova forma de arte chamada cubismo, surgida no início do século XX (Buchan e Baker 1993: 16).

Entre os artistas de notável importância que retrataram a natureza-morta na sua polivalência estão Pablo Picasso, Georges Braque, Van Gogh, Henri Matisse e, em Portugal, encontra-se Columbano Bordalo Pinheiro, Eduardo Viana, Amadeo de Sousa Cardozo, Aurélia de Souza, entre outros, com excelente qualidade, criatividade e técnica amplamente reconhecida.

No aspeto compositivo, tecnicamente em qualquer natureza-morta tem interesse a escolha do ponto de vista. É importante observar os diferentes ângulos de visão que poderão ser muito importantes para o seu enquadramento e tornar a natureza-morta mais ou menos interessante conforme a perspetiva adotada. Outro aspeto importante na natureza-morta é a iluminação, as características, a direção e o tipo de luz, se é natural ou artificial se afeta as cores e os tons dos objetos. A luz artificial produz uma iluminação direta que acentua o volume dos objetos e afasta as sombras acentuadas. No exterior, o sol também fornece luz direta com exceção dos dias com nuvens, sem sol, em que a luz é mais difusa.

A natureza-morta apresenta uma infinidade de possibilidades para construir uma composição. A técnica com a versatilidade de materiais existentes adequa-se à natureza-morta escolhida independentemente do tema, literário, floral e outros. A cor deve ser harmoniosa dependendo do que se pretende obter, se uma harmonia fria ou quente, ou de contraste entre as duas, análoga ou complementar. Uma maneira aconselhada para criar impacto é a utilização das cores complementares: “Uma das formas de salientar uma área específica de uma pintura é utilizar cores complementares. As complementares são o vermelho para o verde, o amarelo para o violeta e o laranja para o azul” (Buchan e Baker 1993: 22). Este impacto de complementaridade é de grande realce nas composições.

Os tipos de iluminação são basicamente naturais e artificiais. Com luz artificial podem-se criar efeitos, mas as cores podem ser alteradas. A luz natural mostra as cores autênticas e quando não incide diretamente, acaba por ter mais qualidade. Outro elemento importante nesta temática é a textura; a variedade de texturas que se interligam torna a composição mais interessante e realça o quadro. A simetria ou assimetria na composição é um fator que muitos artistas têm em conta, sendo que existem exemplos em maior número de naturezas-mortas mais assimétricas, resultando em mais liberdade na composição onde as formas, os volumes e a cor assentam numa variedade que dá à natureza-morta uma unidade em que o equilíbrio dos elementos é construído ao juntar-se a outro ou por si só. As composições simétricas são mais rigorosas, mais estáticas, ao contrário da espontaneidade das composições assimétricas. Malhoa cultivou pouco este género de

pintura; conhecem-se poucas composições com natureza-morta, mas dentro da pintura do género inclui-se muitas vezes a natureza-morta sem a destacar; já Columbano foi excelente nesta aplicação.

2.3 A Pintura de Paisagem

A pintura de Paisagem é um género pictórico cujas origens remontam aos retábulos e miniaturas medievais; a Igreja Católica impunha que os elementos que correspondiam à paisagem aparecessem apenas como pano-de-fundo, para que as figuras e as cenas religiosas tivessem um maior destaque:

Na primeira metade do século XV, as miniaturas tiveram popularidade e até foram utilizadas para ilustrar manuscritos chamados «Livros de Horas», um manual de piedade, dedicado ao princípio da devoção privada. O exemplo mais famoso são as doze cenas do calendário, pintadas pelos irmãos Limbourg, obra recomendada pelo irmão de Carlos V de França. Algumas destas requintadas ilustrações incluíam paisagens, notando-se aí as primeiras interpretações realistas do tema, oriundas do norte da Europa (Buchan e Baker 1996: 13).

A pintura identificada como Paisagem desenvolve-se essencialmente no século XVII. Nesta área destacam-se alguns artistas flamengos como Salomon Van Ruysdael (1600-1670), ou alemães, como Albrecht Dürer (1471-1528), que irá ser referido mais à frente neste trabalho quando se abordar as técnicas de pintura desenvolvidas por Malhoa e a importância deste artista e dos estudos que realizou durante as suas viagens por vários países da Europa. As paisagens em estilo pitoresco com muitos detalhes e figuras diminutas contrastam com as paisagens concebidas por Annibale Carracci (1560-1609), que chamam a atenção pela grandiosidade das composições, das quais fazem parte figuras relacionadas com temáticas religiosas e mitológicas. A vertente paisagística inaugurada por Carracci encontra seguidores como Nicolas Poussin (1594-1665), que é um mestre da paisagem e uma referência para muitos pintores que cultivaram esta temática, caso do pintor Vieira Portuense (1765-1805). Arenas e Triadó destacam a importância da pintura da paisagem:

Paisagem como cenário onde evolui o homem, estabeleceu-se a paisagem simbólica (paraíso, jardim das delícias) ou topográfica, real. Este facto dará origem ao género paisagístico, tão cultivado na época moderna, ao jardim na arquitetura, às pinturas representando comestíveis e às naturezas mortas, como cenário de festa e adorno das habitações (Arenas e Triadó 2007: 33).

A Paisagem ocupa um lugar menos relevante na hierarquia académica até ao século XVIII, mas no século XIX alcança lugar de primeiro plano com a representação da natureza, e com a pintura ao ar livre, que se populariza pela prática inovadora dos materiais como a invenção das tintas em tubos fáceis de manusear. O contacto cada vez mais intenso

com a paisagem observada no local, acompanhado pelo desinteresse pelas paisagens alegóricas e míticas, provoca uma renovação neste género pictórico. Os nomes de John Constable (1776-1837), artista inglês, e Joseph Mallord William Turner (1775-1851), americano, contemporâneo de Constable, são as primeiras referências para a compreensão do desenvolvimento da pintura de paisagem no contexto artístico. Recuando no tempo, e por consenso da maioria dos críticos e conhecedores de arte, a primeira pintura paisagística é de Giorgione Barbarelli (1477-1510), contemporâneo de Ticiano (1487-1576), com as suas influências vindas do Renascimento, movimento que revolucionou as artes visuais e as ciências em geral:

A primeira manifestação de uma paisagem real ficou retratada no quadro “A Tempestade”, pintado pelo veneziano Giorgione (1477-1510). É certo que foi um dos primeiros de uma nova escola de pintores que faziam uso da imaginação e da criatividade natural, uma mudança radical em relação à velha escola, que considerava os artistas meros ilustradores (limitados em geral a temas religiosos) (Buchan e Baker 1996: 13).

John Constable é influenciado pelos paisagistas holandeses do século XVII. O artista é primeiro reconhecido em França e só depois no seu país, como refere António Lalande: “O reconhecimento do seu talento iniciou-se em França, onde os românticos, os paisagistas da Escola de Barbizon e os impressionistas o aclamaram” (1990: 5). A pintura de Constable capta as variações da natureza, opondo-se claramente ao tipo de paisagem imutável e conservadora que se praticava naquela altura, a luz captada diretamente ao ar livre é uma mudança fundamental na variação lumínica da paisagem: “Enquanto Turner pintava os mares embravecidos, Constable pintava rios. Apenas queria pintar o que realmente via, numa homenagem honesta à natureza” (Buchan e Baker 1996: 16).

A referência de William Turner foi a paisagem clássica de Claude Lorrain (1600-1682), pintor de paisagens campestres e urbanas, artista do Barroco francês, um dos melhores paisagistas do seu tempo; Lorrain trabalhou essencialmente para pessoas ilustres, papas, cardeais e príncipes, embaixadores e nobres estrangeiros, como o rei de Espanha, Filipe IV, em 1635, e o príncipe Colonna⁵⁹, depois de 1633: “Lorrain deu um sentido de seriedade moral à pintura de paisagens. A partir da intensa contemplação da natureza, destilou uma visão arcádica ideal, que elevou o seu estilo à grandiosidade da pintura histórica contemporânea” (Lalande 1990: 29). Canaletto (1697-1768), conhecido paisagista urbano de Veneza e mais tarde de paisagens inglesas, é outra referência da pintura

⁵⁹ A família Colonna foi uma poderosa família da nobreza do período medieval e da Roma renascentista de grande influência política e religiosa. <http://noblelyreal.blogspot.pt/2011/01/los-colonna.html>.

paisagista. No entanto, também se nota o interesse do artista pelo espaço atmosférico e pelo fenómeno da luz e os efeitos que produzia na atmosfera.

Um grande contributo para a pintura de Paisagem foi indubitavelmente o grupo de paisagistas franceses da Escola de Barbizon sob a liderança de Théodore Rousseau (1812-1867), que explora ao limite os aspetos mutáveis do mundo natural; de referir ainda Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), já mais próximo do Realismo a par de Gustave Courbet (1819-1877), outro grande paisagista de referência. França refere a convergência da paisagem com a presença da representação do nu em Corot: “Corot estenderá nas suas paisagens longos nus italianos que emergem já de outro movimento realista” (França 1975: 74). Estes artistas serão abordados durante o desenvolvimento deste trabalho pela importância decisiva na evolução artística entre o século XVIII e o século XIX.

A pintura de paisagens no século XIX tem grande expressão pelo número de obras e adeptos deste estilo. A observação da natureza a partir de impressões pessoais e sensações visuais imediatas, a suspensão dos contornos e dos claro-escuros, em prol de pinceladas fragmentadas e justapostas, e o aproveitamento da luminosidade e uso de cores complementares favorecidas pela pintura ao ar livre, são os traços principais da renovação estilística empreendida por Claude Monet (1840-1926), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Camille Pissarro (1830-1903), entre muitos outros: “A ousadia dos impressionistas na utilização da cor, as suas composições instantâneas e o deleite por tudo o que se refere à natureza, pelo que é normal em oposição ao preconcebido, revolucionaram para sempre a pintura” (Buchan e Baker 1996: 16). As paisagens executadas pelos neoimpressionistas, como Georges Seurat (1859-1891) e Paul Signac (1863-1935) dão uma nova importância à análise científica da cor com o Pontilhismo.

Malhoa, pintor versátil quanto ao tema pictural, reflete nas imagens representadas, nomeadamente, nas paisagens, o quotidiano em episódios etnográficos, com as várias temáticas onde insere o casamento, a religiosidade, a melancolia, o fim da vida ou, sem eufemismos, a morte e o que a antecede, a velhice. As cenas da vida do campo representado em inúmeras pinturas sobre a lavoura, o desalento da vida das pessoas, visíveis em cenas da pintura do género: “A sua paleta estava sempre afinada para todas as cores, para todos os assuntos, para todos os géneros, tendo encontrado no sol de Portugal o mais dileto colaborador ” (Montês 1983: 39).

A paisagem por si só, animalista, ou personificada, ou a infância, outra temática



Imagem nº 21

“Espantando os Pardais da Seara” (Malhoa)

muito presente na obra do pintor, interligam-se na temática paisagística. O artista pinta muitas composições em que as figuras principais são crianças, muitas vezes integradas na paisagem onde mostra a dureza com que a vida as tratava. Entenda-se que não se referia a maus tratos, mas ao que eram sujeitas pela falta de meios. No campo, à espera que os pais acabem as tarefas agrícolas, ou de um ângulo mais positivo, a brincar entre os campos, ou a guardar os rebanhos. Um exemplo deste tipo de representações é a obra “Espantando os Pardais da Seara”, um óleo sobre tela datado de 1904 com 53x44cm (Imagem nº21),⁶⁰ em que uma criança

passeia sozinha num cenário rural. O toque de uma caixa a substituir um tambor, a criança propõe-se a cuidar do campo, a proteger a seara dos pássaros, uma responsabilidade social que era responsabilidade dos adultos, num tempo em que não se falava sequer em exploração infantil, e em que era perfeitamente normal o trabalho de crianças economicamente desfavorecidas nos vários sectores da sociedade.

Malhoa apresenta uma paisagem em harmonia, o campo conectado com o céu, a cor dourada da seara e o horizonte levemente claro, com o calor da estação estival presente, visualizado pelas tonalidades da atmosfera, dos pés da criança descalços, a camisa aberta ajuda a libertar o calor e a buscar a frescura. A figura do rapaz sobressai como central na paisagem com outros exemplos como “Gritando ao Rebanho” (1891) ou na pintura “À Sombra” (1933) ou ainda “A Caça” (1931), onde as crianças são as protagonistas das pinturas.

As cenas de romaria e procissões, a pintura de história, o retrato, todas sem exceção, levam a imaginar a época em que estão inseridas, desta forma tão realisticamente representada. Malhoa apresenta-se notável em todos os seus géneros: “Neste domínio Malhoa foi mestre incontestável e único legando-nos uma vasta obra, sistemática, objetiva e documental, como talvez nenhuma outra, de sociedade predominante rural que ele descreve desde o nascer, a todas as formas de viver” (AAVV 1983: 6).

⁶⁰ (Henriques 1997: 73)

A Paisagem, um estilo pictórico menos valorizado aquando da importância da arte pictórica ao lado de outros géneros da pintura, vai ter o seu apogeu no final do século XIX, porque é nesta altura que se altera esta divisão existente nas várias temáticas, como já foi dito, regras instituídas no interior das próprias academias. E é nesta viragem de conceitos, que se valoriza a Paisagem com a já referenciada Escola de Barbizon, que está intimamente ligada ao Realismo, ao Impressionismo, e ao Naturalismo. Estes movimentos artísticos consagraram a Paisagem como género pictórico com a evolução da técnica de pintura, que logisticamente ultrapassou barreiras e conseguiu ir diretamente para o local para uma representação direta. Com a nova relevância dada à Paisagem, esta ganha o seu lugar na representação artística com grandes artistas que a cultivaram e lhe deram a devida importância, como John Constable (1776-1837) ou William Turner (1775-1851).

No início desta representação a paisagem servia simplesmente como fundo para estruturar o principal plano do quadro, sendo que nesta altura era somente um complemento da composição, tendo-se tornado num género pictórico no final do século XVI. Como cenário pode-se referir a mais famosa pintura mundial, “Mona Lisa” (1503-1506) de Leonardo em que o fundo é uma paisagem que até já foi objeto de variados estudos sobre o local e da perspetiva aplicada. Kraube refere diferentes paisagens:

No século XVII surgiram as chamadas “paisagens idílicas” (as paisagens idealizadas de Claude Lorrain, por ex) e “paisagens heroicas” (vistas simbólicas e alegóricas de N. Poussain). A pintura paisagística atingiu o seu auge no Barroco holandês. Sofreu graves alterações com o advento da pintura ao ar livre, no século XIX (1995: 122).

Malhoa foi exímio neste género pictórico, porque para além da paisagem no seu estado puro, interliga a paisagem com pessoas em contexto urbano ou campestre e a paisagem animalista, como o fizeram alguns dos seus mestres, nomeadamente Tomás de Anunciação.

Durante o desenvolvimento do seu trabalho, Malhoa, nas suas diferentes fases, abrindo-se aos valores da luz e da atmosfera, mostra a prevalência do paisagista, progressivamente interessado pela figura e a sua ação na paisagem, assim como o quanto era importante para essas pessoas a integração nessa paisagem; os animais muitas vezes também participantes estavam ligados ao mundo rural e são aqueles que normalmente faziam parte das tarefas agrícolas e domésticas, de companhia ou ainda da caça que figuravam nas composições pictóricas.

As paisagens diversificadas que o mestre Malhoa pintava, incluíam desde paisagens campestres como “Manhã de Primavera” (1912), as marinhas como “Pedra de Sal” (1918), ou a recantos de jardins como “Hortenses” (1923), transformando-os em momentos duma particular beleza que resultavam em parte da interpretação dos fenómenos plenos de luminosidade que o artista transporta para a sua produção artística.

A sua obra resume-se globalmente a um conceito de pintura fundamentado na paisagem, na figura, no estudo da luz, no ar livre e no sol, sendo que estes elementos conjugados fazem do pintor um protagonista da vibração da cor, da harmonia cromática, pelo jogo que conseguiu produzir nas suas obras pictóricas. Malhoa eclético, mas técnico e artístico criativo, não estancou ou se definiu por uma só temática como era a tradição clássica; antes pelo contrário, conseguiu dar a devida importância a todas as temáticas fazendo com que a sua produção artística se tornasse multifacetada.

Malhoa teve a capacidade de criar uma obra vasta em evolução permanente,



dinâmica, passível de uma leitura da realidade que o envolvia nos vários meios que frequentava. A obra do pintor mostra este imaginário comum, revisitado em arte de notáveis recursos técnicos que aborda com atenta observação a atmosfera e luminosidade daquilo que retratou.

O quadro “Marinha,” óleo sobre tela, 20x34cm (Imagem nº22)⁶¹

Imagem nº 22 “*Marinha*” (Malhoa)

(1916), enquadra-se numa paisagem

marítima da Praia das Mações com poucos contrastes a partir das variações do jogo de luzes e sombras, linhas horizontais a definir a praia, o céu e o mar. O céu enevoado com algumas nuvens mais claras sugere as sombras. Nesta paisagem joga menos com a luz do sol, tornando a paisagem mais sombria. Na tela ressalta a harmonia tonal de cores frias, constituindo mais uma característica que Malhoa aplicava nas suas obras.⁶²

Este tipo de paisagens como a que se apresenta, praias e marinhas, inserem-se num tipo mais modernista, mais iluminadas, menos definidas, em que a tinta se apresenta com mais plasticidade com manchas sobrepostas, com um aspeto cromático mais atenuado,

⁶¹ (Henriques s/d: 43)

⁶² Esta representação pictórica “Marinha” encontra-se no Museu José Malhoa.

de menor contraste, com um tratamento harmonioso na criação de tonalidades que fazem parecer volumes:

O despojamento austero desta marinha conduz a imagem a uma quase ausência de referente, estruturando-se em dois campos horizontais idênticos, o superior de um céu de chumbo, o inferior de um areal em maré baixa, o mar ao longe na linha de rebentação das ondas. Os azuis acinzentados do céu e das águas harmonizam-se surdamente com os amarelados das areias e criam uma atmosfera intensa, reforçada nos empastamentos das tintas, eloquência dos próprios meios expressivos (Henriques 1997: 42).

A paisagem é um tema preferido de muitos pintores designados de paisagistas quando praticam unicamente esta temática. A paisagem permite uma ampla margem criativa por não estar sujeita à rigidez das medidas e às proporções que a figura obriga no retrato ou na natureza-morta. Dentro da Paisagem existe uma grande variedade de opções dada pela tipologia do que permite realizar, como, por exemplo, a paisagem de montanha, que é bastante atrativa e que tem diferentes planos sobrepostos, a marítima, a campestre e ainda de diversificados trechos paisagísticos.

A paisagem urbana é outra alternativa pela complexidade dos edifícios, mostrando vários tipos de perspetiva, ou a visão pessoalizada do artista ou até a reprodução dos lugares urbanos de interesse histórico ou turístico. A Paisagem é um dos temas recompensadores do desenho, por não obedecer a pormenores, como acontece noutras temáticas:

À medida que o século avança, a temática da paisagem vai granjeando cada vez maior popularidade, mormente entre os vários extratos da burguesia, que vê nela uma espécie de refúgio, da vida industrializada citadina. O campo constituía assim, face à cidade moderna, um exemplo da autenticidade e simplicidade da vida primitiva dos homens, construindo modelos paradigmáticos e utópicos na literatura e nas artes (Saldanha 2010: 258).

A Paisagem Animalista é uma das mais complexas, devido à sua forma que requer exatidão no estudo do movimento, ou a pose estática, tudo o que acresce da sua estrutura composicional. Compreender a sua estrutura interior ajuda a representar com maior precisão a sua forma externa. Esta representação fascina o artista seja pela curiosidade ou por admiração da espécie. Cada animal tem uma anatomia diferente, particular, variando irremediavelmente como espécie, o que faz com que se tenha de ter um conhecimento profundo que possibilitará uma incursão no estudo naturalista.

Malhoa era exigente com a sua representação animalista, tal como o foram os seus mestres. Uma das vantagens da paisagem é que se adapta à representação das várias técnicas e obtém resultados estéticos interessantes ou mesmo diversificados.

Malhoa, pintor multifacetado através da Paisagem, conseguiu reproduzir imagens resultantes da síntese de muitos elementos de determinados locais onde interagiu, imagens compostas por cores, por volumes, cheiros e movimento. Pintando da perspetiva visual existente em cada lugar, criou ambientes alegres, apaixonantes, desoladores ou inquietantes, tornando a paisagem num resultado dos processos naturais e humanizados que captou na sua apreensão do mundo de uma forma individual, um olhar próprio conseguindo transmitir de uma forma peculiar o conceito de paisagem na arte e espacial no tempo do indivíduo. Com esta temática pode-se compreender melhor a realidade e a história local de um lugar, bem como buscar um aprofundamento das questões relacionadas com costumes, tradições e vida do quotidiano.

Para o artista, a busca pelo significado da Paisagem tem também incrustada a experiência partilhada pelas pessoas que as vivenciam. É a partir destas experiências e perceções dos figurantes que fizeram parte da representação, que melhor se compreende como surgem as suas motivações, que dão sentido ao seu resultado na configuração das paisagens que pintou. Malhoa, transmitiu legados culturais de património social e material português na interpretação que fez das paisagens. O conhecimento, as memórias, as vivências que se associam aos elementos que a constituem como as plantas, os animais, as casas, campanários, as ruínas de edifícios, constituíram um mostruário no que diz respeito à cultura popular e à cultura arquitetónica edificada da época sua contemporânea.

Numa altura em que se reconhece a importância do património das paisagens naturais e culturais na diferenciação e no desenvolvimento dos territórios, Malhoa, com a sua representação pictórica, fez a interpretação enquanto processo de comunicação, mostrando as inter-relações do património natural e cultural através da participação com as suas experiências e, simultaneamente, a plasticidade, contribuindo desta forma para o enriquecimento da história da arte portuguesa.

A Paisagem no século XX deixou de existir no sentido tradicional do termo, nomeadamente no que se refere a escolas ou estilos, não havendo restrições, os estilos paisagísticos da pintura contemporânea são diversificados e espelham a sociedade atual menos realista e a sua interpretação psicológica do ambiente fabricado pelo homem. No entanto, as paisagens deixadas pelos diversos artistas que trabalharam o género nos diferentes estilos, contribuem em variadíssimos aspetos para a compreensão e estudo da

Paisagem em diferentes épocas, podendo ser observadas em inúmeras pinturas mundialmente consagradas.

2.4 A Pintura de Retrato

O rosto humano foi ao longo dos tempos uma fonte de inspiração para os artistas que tinham a capacidade de o executar. A representação do rosto foi e continua a ser tratada por diversos estilos, do Romantismo ao Realismo, do Surrealismo ao Abstracionismo, todos eles uma inspiração para os artistas que optaram por esta forma de manifestação. Na representação do retrato, Malhoa é, como obriga a temática, bastante rigoroso, direto, pinta tal e qual os seus modelos existem na realidade, seja no meio burguês ou popular, exprimindo objetivamente o que observa, colocando na obra a sua subjetividade, com uma interpretação muito própria do que observa:

Os primeiros esboços de figuras foram encontrados em cavernas pré-históricas e, sem serem estudos individualizados, demonstram estudos individualizados, demonstram que os seres humanos possuem um desejo inato de representação. Mas a retratística, enquanto tal, tem apenas uns dois mil anos de vida. E, como todos os géneros pictóricos, a sua popularidade durante esse tempo conheceu altos e baixos (Buchan e Baker 1996: 10).

O retrato tem o poder de conservar afetos na medida em que o momento de retratar alguém cria um elo de ligação entre o artista e o retratado, para além de que o perpetua e o torna imortal, porque há no retrato uma imagem que sobrevive ao tempo.

A pintura do Retrato é um género pictórico, que para além de ter como objetivo representar os traços fisionómicos de uma pessoa, procura ainda gravar o seu carácter e a sua personalidade, revelando peculiaridades do seu interior, podendo também o pintor fornecer dados sobre a sua dignidade, a posição social e a própria profissão do protagonista através das vestes e da pose que assume o retratado. Malhoa transmite na sua representação todas estas características que fazem com que o Retrato se torne único, conseguindo captar a dignidade, a elegância, humildade, ou simplicidade dos seus retratados, fazendo com que ressalte a vivacidade ou inquietude, que os olhares dos que estão representados, transpareçam.

O estudo do rosto permite a correta execução de um retrato, um tema, sem dúvida, complexo. O rosto constitui uma zona corporal privilegiada de comunicação e de expressão, porque o interior traduz-se no exterior através dos traços dos olhares, dos gestos, das linhas do rosto. O rosto é uma das partes do corpo humano que mais chama a atenção e por essa razão merece uma ênfase especial. Os traços e proporções têm de estar

limitados por uma série de normas perfeitamente definidas, variando as medidas individualmente.

Aqui a figura humana surge como temática de trabalho, quando o artista representa o retrato inteiro. Para isso Malhoa serviu-se de algumas regras, uma vez que as proporções se mantêm de pessoa para pessoa. Assim acontece no rosto com as principais linhas, da cabeça, da testa, dos olhos, do nariz, das orelhas e da boca, estas são consideradas básicas na construção do rosto, o cânone. Todo o conjunto dos elementos que compõem o rosto tem de ser situados dentro da estrutura das linhas elementares. Quando se fala em Retrato, está implícito um retrato executado por um determinado pintor que representa uma pessoa, só de rosto, até ao tronco ou ainda de corpo inteiro, ao autorretrato elaborado pelo próprio artista, ou a retratos de grupo. Gulbenkian salienta a “singularidade paradoxal” do retrato:

Como o nome próprio, o retrato constrói uma singularidade paradoxal: dá um rosto uma identidade que o tira da inumanidade anónima do corpo, que o humaniza (até porque o insere numa rede familiar e genealógica). Mas, simultaneamente, puxa o rosto para a descodificação absoluta, abrindo-a a territórios inomináveis, intraduzíveis, fora do seu próprio caráter do rosto (Gulbenkian 1999: 29).

Ligado intimamente ao estudo do rosto está a figura humana que se apresenta como um desafio maior do que os restantes temas, porque nela inclui as proporções, a coordenação entre as formas e a linha de contorno. Neste tema, os erros podem sobressair com mais facilidade do que em qualquer outra temática, que poderia passar despercebida como, por exemplo, numa paisagem. O desenho da figura exige uma capacidade de observação e muita prática de desenho. As proporções são o equilíbrio das medidas estabelecidas e que provocam a harmonia das formas do corpo. Normalmente a representação do corpo humano rege-se pelo cânone, como afirma Cerver:

O cânone não é mais do que uma série de medidas a que equilibram as proporções entre as diferentes partes do corpo. Nem sempre existiu o mesmo cânone. Cada época teve as suas preferências estéticas em relação à representação. Na atualidade, a figura representa-se, geralmente, com uma medida básica de oito cabeças, ou seja, se tomarmos como medida a distância que vai desde o queixo até ao fim da cabeça, o corpo terá oito vezes esta medida (2005: 105).

A partir da pintura de Leonardo da Vinci (1452-1519), estabelece-se decisivamente o estilo que iria determinar os fundamentos do Retrato moderno. Na pintura da “Gioconda” (1503-1506), Leonardo aplica uma maneira inovadora que justifica até hoje a peculiaridade da sua obra-prima: “A Mona Lisa” revela uma agilidade mais subtil. A cabeça está

ligeiramente deslocada em relação ao eixo do tronco e os olhos dirigem-se para o espetador, o pintor, situado à sua esquerda. A boca dissimétrica sugere uma expressão indecisa” (Gulbenkian 1999: 36). Leonardo criou e pintou o retrato mais famoso do mundo e várias cópias, reproduções e transformações desta imagem foram efetuadas por diversos artistas em diferentes estilos, o que idolatra cada vez mais a sua pintura que se tornou um ícone intemporal. A identidade do modelo suscitou sempre polémica e mistério, apesar de críticos afirmarem que a modelo será Lisa Gherardini, mulher de um comerciante florentino chamado Francesco del Giocondo, daí o seu nome “Gioconda” que Leonardo pintou no período de 1503-1506, quando estudou anatomia em Florença. A importância do quadro referido por Buchan e Baker:

As camadas transparentes de tinta com que realiza a obra demonstram o seu conhecimento crescente da textura da pele e da estrutura óssea. Leonardo costumava transportar o quadro consigo nas suas deslocações e há indicações que vários pintores o viram em diferentes fases da sua execução. Um deles foi Rafael 1483-1520 (1996: 13).

Nesta altura os conhecimentos e técnicas renascentistas fizeram com que o Retrato se tornasse mais realista. Os grandes pintores do Renascimento e mestres do Retrato como Rembrandt (1606-1669) estudaram profundamente a anatomia humana, lembrando a “Lição de Anatomia do doutor Nicolas” (1632), em que está presente o seu estudo, apresentando-o como mestre incontestável do retrato, quase fotográfico, de tão perfeito na sua execução e inovador na sua técnica.

Rembrandt Van Rijn foi o mais famoso dos mestres holandeses e inovador no enquadramento pictórico dos retratos que realizou. Rembrandt autorretratou-se inúmeras vezes e reconhece-se em muitos retratos que realizou por encomenda, traços que aplicou em si mesmo, muitos artistas faziam o estudo da expressão facial no seu próprio rosto. Também Velázquez (1599-1660), pintor da corte do Rei Filipe IV de Espanha realizou dos mais famosos retratos do mundo e na sua obra é visível a influência de Caravaggio (1571-1610), assim como de Rubens (1577-1640). O estilo de Michelangelo Merisi da Caravaggio destaca-se pela aplicação de jogos dramáticos e os efeitos que cria com a luz/sombra que dá origem ao volume e à forma das figuras.

No Romantismo a figura que mais se destaca na pintura é Eugène Delacroix (1798-1825). A sua fluidez com a forma de pintar dá-lhe expressividade e emotividade que se opõe ao estilo clássico, claramente contido de emoções e muito mais teatralizado. Outro

artista de estilo diferente e revolucionário no retrato foi Gustave Courbet (1819-1877) que sofreu a influência de Caravaggio:

Courbet capitaneou um novo realismo ao utilizar factos quotidianos na sua pintura e ao dar-lhe a categoria de indivíduos dignos de serem reproduzidos em arte. Na sua primeira grande obra, “Enterro em Ornans”, representa em tamanho natural os duelos num enterro e inclui retratos de seu pai, familiares e amigos. Ao introduzir desta maneira personagens e acontecimentos reais, como observador e mudou o propósito do retrato; em vez de realçar a posição social e a riqueza dos seus modelos, os artistas passam a representar a imagem cândida de indivíduos que pintam tanto para o seu próprio benefício e regozijo como para os retratados (Buchan e Baker 1996: 16).

As regras da elaboração do Retrato são também flexíveis, permitindo respeitar as particularidades de cada um; uma pessoa baixa e gorda é diferente de uma alta e magra; no entanto, há os cânones clássicos para obedecer à regra de anatomia. Os cânones, ou linhas guias e métodos de desenho da figura humana ou partes são ajudas cruciais para o seu resultado ser viável: “A ideia da beleza nasce com a exploração da Natureza. A obra mais perfeita da natureza é o homem (microcosmos referencial). Por isso o corpo humano converte-se no modelo orgânico das proporções (cânone)” (Arenas e Triadó 2007: 33).

O desenho de um rosto assenta em determinadas regras e métodos. Todos os seres humanos são diferentes; com rostos ovais, redondos, alongados, ou menos alongados, verificando-se as principais linhas que encaixam nas mesmas direções; o exemplo desta representação é possível observar nos olhos, em que a linha das sobrancelhas está na linha onde iniciam as orelhas. O início da boca coincide com o término das orelhas. A proporção, a relação e o equilíbrio conseguido entre as partes e o todo de uma obra de arte é de extrema importância no domínio da estética:

Já Leonardo da Vinci estabelecia proporções para o homem, inscrevendo-o num círculo e num quadrado, num esquema que entendia o homem como um sistema de proporções harmónicas, devendo, por isso mesmo, ser aceite e considerado como modelo. Ou então como um cânone, isto é, a regra de proporções correspondentes a um padrão ideal (Pina *et al.* 1996: 47).

Outros cânones já tinham sido desenvolvidos antes de Leonardo no século XV, o cânone do corpo humano variou com as épocas e períodos artísticos, como o cânone egípcio, que foi o primeiro. Muito depois de Leonardo, o Modulor, de 1948, de Le Corbusier, definia um sistema de proporções baseado na divisibilidade do corpo humano com harmonia: “No Modulor, aquele arquiteto tomava como base um ser adulto com 1,82m de altura que, de pé e de braços levantados, atingiria os 2,26m (Pina *et al.* 1996: 47).

No Retrato Malhoa aplica naturalmente todos estes princípios do cânone do corpo humano que se rege por normas e conformidades que conferem ao artista uma representação mais aproximada da figura humana. Assim acontece com o Retrato, em que a clientela é mais cidadina, burguesa e nobiliárquica, tendo mesmo recebido encomendas oriundas da família real. O artista faz um relato pictórico do que existe de autêntico e diversificado, não sendo difícil a compreensão na sua relação com o que está perto de si, a natureza envolvente, a paisagem que muitas vezes recria e humaniza, porque o pintor está entranhado com o meio, só assim é tão perfeito o seu registo.

Na sua observação atenta consegue traduzir com rigor a figura que pretende



Imagem nº 23 “Retrato de D. Luís Filipe” (Malhoa)

representar e com ajuda dos recursos técnicos capta a luminosidade, transmite vivacidade e a crueza da cor, das paisagens, das pessoas. Os elementos pintados assumem efetivamente o Naturalismo intrínseco através de jogos de luz e sombra. Malhoa deixou na sua obra imensos retratos, mesmo sendo da sua época a difusão da fotografia por toda a Europa, nomeadamente no final do século XIX e início do XX, os retratos em pintura não perderam a importância, principalmente no meio nobre e burguês. Esta prática é também um sinal de ostentação económica de quem era retratado, pois este tipo de encomenda era muito restrito.

Desde há muito tempo que os reis quiseram ser retratados, quer através do retrato, quer da escultura, para simbolizarem o seu poder e a sua onnipresença perante os seus súbitos. O retrato real era um ícone do regime e poder monárquico e significava um testemunho de veneração do povo tanto em vida como depois da morte.

José Malhoa executou dezenas de retratos, principalmente de pessoas com posses económicas. Malhoa tinha uma clientela do meio nobre e da burguesia muito conceituada, o que contribuiu para a sua fama e para a consolidação do seu talento. O artista por vezes retratava pessoas da mesma família, o que leva a concluir o grande apreço que tinha junto das pessoas. Por esse facto, a nível profissional manteve durante bastante tempo encomendas vindas da alta sociedade de Lisboa e mesmo da realeza; exemplos desses retratos são o de D. Luís Filipe, de 1908, um óleo sobre tela, retratado de corpo inteiro (Imagem nº23)⁶³. Normalmente os retratos de corpo inteiro estavam reservados para a

⁶³ (Fotografia; Sousa: 2012)

família real. O príncipe apresenta uma postura mais estática, de traje rico e cenário de ostentação, a figura central a sobressair em relação ao fundo, com o pormenor do apoio da espada a reforçar a postura de monarca: “Chega a vez de retratar o Príncipe Real D. Luís Filipe, a quem deu lições de desenho. Os Reis de Portugal tinham particular ternura pelo pintor e por isso lhe confiaram a educação artística do filho” (Montês 1983:35).

A nível cromático o retrato do Príncipe Real D. Luís Filipe é cheio de luz, a contrastar com a parte do traje escuro do casaco e botas, e o branco da facha, a fazer um contraste de cores neutras, num ambiente iluminado pelo branco do fundo. É um retrato bem elaborado, digno da personagem que representa, como é o retrato do rei D. Carlos (1890), o retrato de Agostinho Fernandes (1886-1972), um dos maiores industriais e colecionadores de arte portuguesa, retrato datado de 1925, o retrato de Carlos Relvas montando a cavalo (1881), o retrato da esposa, Júlia Malhoa (1914), o do irmão, Joaquim Malhoa, (1913) de Manuel João da Costa (1896), o de Laura Sauvinet, já referenciada (1888), estes todos a óleo e o de pessoas conceituadas como de Eugénia Loureiro Relvas e dos filhos (1899) e de Isaac Abecassis (1894), entre muitos.



Imagem nº 24 “Desalento” (Malhoa)

Em todos os retratos Malhoa deixa a marca dos seus traços físicos e expressão específica individual. O retrato de uma burguesa, intitulado “Desalento,” um pastel sobre papel de 65,5x51,5cm é quase monocromático, em tons predominantemente cinzentos, a contrastar com a pele clara, em pose frontal, com a riqueza no traje, que não deixa dúvidas acerca da sua condição abastada. O vestuário torna evidente a ostentação imposta pela moda da época, o chapéu exuberante, a gola de penas, onde se constata o luxo. A elegância deriva da simplificação do método artístico e da plasticidade pictural que o pintor lhe impõe. No rosto transparecem traços psicológicos do estado interior observado no olhar melancólico do modelo, apesar de um sorriso momentâneo para o enquadramento do retrato; um registo diferente dos modelos do povo que Malhoa também reproduziu. O retrato “Desalento” (Imagem nº24),⁶⁴ datado de 1915, é um dos muitos bem conseguidos.

⁶⁴ (Henriques 1997: 143)

Nesta temática novamente se referencia Vieira Portuense (1765-1805) como mestre português a destacar no Neoclássico. É aqui que muitos artistas buscam os cânones e a sua evolução. Vieira Portuense, ficou conhecido por Vieira Portuense, por ser natural da cidade do Porto e também para se distinguir de outro grande pintor, seu homónimo e quase seu contemporâneo, Francisco Vieira Lusitano, (1699-1783), ambos considerados grandes pintores portugueses, do século XVIII a par ainda de Domingos Sequeira (1768-1837), como afirma José Augusto França:

Nas circunstâncias da história da pátria, vemos aqui processarem-se as carreiras dos dois maiores pintores nacionais de entre os dois séculos: Francisco Vieira, dito Vieira Portuense, por efeito da sua naturalidade (assim se distinguindo do famoso Vieira Lusitano falecido só em 1783), e Domingos António de Sequeira (1983: 20).

No Retrato, Vieira Portuense foi mestre, tendo pintado inúmeros, tanto no estrangeiro como em Portugal; de toda a família Ducal de Parma, essencialmente figuras do clero, burgueses e nobres.

Um dos retratos emblemáticos que Vieira Portuense pintou, foi o “Retrato da Duquesa Maria Amália de Parma” (Imagem nº19 em Anexo nº2) datado de 1795, um óleo sobre tela com 100x78cm, um retrato de razoáveis dimensões, pertencente à coleção Manuel Antunes em Lisboa. Este é considerado um dos melhores retratos de toda a história da pintura portuguesa e foi executado pelo artista em Parma no seguimento de uma encomenda de retratos de toda a família. A Duquesa era considerada a verdadeira alma do estado parmense. Senhora de carácter autoritário com uma vida bastante agitada, tida como uma mulher de armas, o artista pintou-a em traje de caçadora.

O quadro de Vieira destaca-se pela leveza da composição, apresentando ao mesmo tempo, delicadeza e solenidade da figura. As cores são leves, simples, com poucos contrastes, quase monocromático. No rosto é captado o seu carácter, a sua personalidade, a sua individualidade, como era característico na pintura de retrato francês e foi nesta fonte que Vieira se inspirou, nomeadamente na pintura, de uma grande artista aristocrática da época, Elisabeth Vigée Lebrun (1755-1842), uma artista francesa reconhecida como a pintora mais famosa do século XVIII. O seu estilo é Neoclássico ao exhibir ideais de simplicidade e pureza, mas o seu trabalho também pode ser considerado rococó pela graciosidade, delicadeza e Naturalismo.

O Retrato é também uma forma de abordagem de quem é retratado, é visível muitas vezes a representação do poder, figuras da história, dos poderosos, da política e da religião intimamente ligada com o poder:

Os principais mecenas do retrato têm sido tradicionalmente famílias endinheiradas que encomendavam retratos dos seus membros. Posavam amiúde em uniforme ou em traje de gala e com joias para sublinhar a sua posição social. Até à invenção da câmara fotográfica, no século XIX, o retrato era a única forma de imortalizar a vida” (Buchan e Baker 1996: 10)

Muitas figuras eram retratadas segundo a sua classe e ficam mais ou menos condicionadas à sua condição social, visível nos acessórios e roupagens que os enquadravam. Os pormenores eram minuciosos ao ponto de ser visível e identificável o exercício das funções do retratado, numa penetração psicológica que serviria de documento de uma época:

Muitos retratados ficaram na história da arte, e muitos artistas ficaram consagrados, graças a alguns desses retratos. “O célebre Retrato de Inocêncio X por Velasquez é um maravilhoso retrato de um homem na mesma medida em que é o retrato de uma política (Cunhal 1996: 122).

O significado do retrato é perceptível na representação do ser humano, em que é deixada a sua individualidade e características, a sua classe social ou o meio onde está inserido. Estas são características que se devem harmonizar num retrato. Para além de Velasquez, outros foram exímios retratistas, como Rembrandt, Caravaggio, ou Rubens já aqui referidos:

Lembrando Francisco de Goya (1746-1828), notável nos diferentes géneros em geral, em particularidade no retrato, escolhido para retratista oficial da corte de Espanha, nomeado pelo monarca espanhol, Carlos IV, pelo reconhecimento do talento nato de que era dotado, como afirma Cunhal:

No mais célebre dos retratos de Carlos IV com a família, Goya trata a realeza com a verdade objetivamente impiedosa, ao mesmo tempo que poupa com ternura, por ser criança, o príncipezinho. Tal como nos seus muitos retratos de crianças, por serem crianças e não pelos seus nomes pomposos de filhos de aristocratas (1996: 124).

Na pintura de Goya era notória a sua marca crítica no aspeto social, na expressão e atitude, assim como no tratamento de luz e cor que o artista colocava nos seus retratados: “Realizar pinturas sob a direta dependência do rei, frequentar intimamente a família real para poder imortalizar na tela e receber uma compensação segura: este é o privilégio concedido a Goya como pintor de corte” (Schiaffino 2003: 26). A par da sua individualidade, expressa também sentimentos, as aspirações ou características típicas de uma classe ou estrato social.

Na representação pictórica de Malhoa é também possível fazer essa distinção, como aliás já foi demonstrado, quando retrata o povo, a nobreza ou a burguesia, situando-as no seu escalão e meio social. A sua mensagem traduziu-se através da figura humana, na paisagem, na realidade social, no campo e no meio citadino, apesar de ser em menor representação. Traduziu nessa mensagem afirmação, serenidade, emoção e o sentimento de um povo e do artista.

Um retrato digno de referência pela sua técnica é “A Noiva”, óleo sobre tela, 61x43cm de 1888, com uma transparência incomparável, com o véu que envolve a figura feminina a deixar transparecer o vestido; o olhar sereno e solene que está impregnado no olhar é de um realismo absolutamente inigualável.⁶⁵ É uma pintura de uma luz radiante dada pelo brilho dos tecidos e da pele da jovem que irradia juventude e pela situação porque é merecedora de registo, já que o casamento na época acarretava uma grande solenidade e um momento importante não só para os nubentes, mas também para a família e a comunidade em geral (Imagem nº25).⁶⁶



Imagem nº 25 “A Noiva” (Malhoa)

Outro tipo de encomenda do Retrato diz respeito aos portugueses emigrados no Brasil, que enriqueceram e gostavam de ostentar a sua riqueza, sendo esta uma das formas de o demonstrar. Para além do Retrato também faziam encomendas da Pintura de Paisagem ou do Género para recordarem o seu Portugal, como era preceito do emigrante saudosos da sua terra e da sua origem. Neste contexto, Malhoa pinta alguns quadros que referem bem a importância da emigração da altura e a consternação provocada por este fenómeno e que demonstra a conjuntura económica e política do estado português, com centenas de pessoas

⁶⁵ O retrato “A Noiva” encontra-se no museu José Malhoa nas Caldas da Rainha em depósito da Direcção-Geral da Fazenda Pública.

⁶⁶ (Fotografia; Sousa: 2012)

obrigadas a emigrar, porque não têm alternativa, mas que mesmo assim ficam ligadas ao seu país por razões familiares, mas também culturais e patrióticas.

Quando um homem sai da sua terra, não é por querer ser um Don Quixote de La Mancha que decide tornar-se um cavaleiro andante, que parte pelo mundo e vive o seu próprio romance de cavalaria. O que um emigrante procura fora da pátria é a solução para o seu problema, os meios de sustento que o seu país não lhe proporciona, a saída da miséria. O tema social, a emigração, subtilmente tratado dando glória aos que têm coragem de sair para fora à procura de tempos melhores, como refere Saraiva:

A emigração para o estrangeiro apresenta-se, assim, como a única saída possível para a miséria que atinge o mundo rural, incentivada frequentemente pela riqueza dos emigrados que regressam enriquecidos no comércio e pela ação dos “engajadores”. A partir do final da década de 1870, à tradicional emigração do Noroeste juntou-se uma importante corrente migratória do centro e sul do país. Nos primeiros anos da década de 1880, os distritos de Viseu, Porto, Coimbra e Lisboa fornecem os maiores contingentes à emigração. Nos últimos anos da década de 1890, a emigração torna-se particularmente intensa nos distritos de Vila Real, Bragança e Guarda, consequência da ruína da viticultura duriense e da crise do comércio de gado. Este panorama mantém-se sensivelmente idêntico durante as primeiras décadas do século XX. Viseu e Coimbra continuam à frente da emigração metropolitana, seguidos por Aveiro. A emigração do Minho, do Douro e de Trás-os-Montes continua elevada (1983: 38).

A emigração no fim do século XIX, início do século XX, e até 1914, foi principalmente para o Brasil, um processo acelerado pela industrialização: “O Brasil continua a absorver a maior percentagem da emigração portuguesa. Nos começos do século XX cerca de 90% ou mais dos emigrantes nacionais partiam com destino ao Brasil” (Saraiva 1983: 39). Os desempregados, os que cultivavam as terras e que as abandonaram, procuram noutros países a expansão e a segurança económica e o trabalho melhor remunerado; Portugal que tinha com graves carências económicas; o emigrante atraído pelas possibilidades superiores às do seu país e que outros países lhe ofereciam partia à procura de vida melhor. Nos meados do século XX 1950-60 mercados de trabalho mais imediatos eram a França, Espanha, Bélgica, Suíça, os principais países a Europa. Sobretudo as populações campestres foram as mais afetadas por este fenómeno, por terem menos desenvolvimento e oferta de trabalho.

Ainda hoje existem obras de José Malhoa em museus e coleções particulares em terras do Brasil, porque a sua obra coincidiu com o grande surto de emigração para o Brasil e o enriquecimento de muitos emigrantes, sendo que, dois dos quadros que ficaram no Brasil: “O Emigrante” e a “Varanda dos Rouxinóis: “As duas pinturas que o Brasil guarda, mostram afetos, ternura, sentimento e são pintadas com tanta verdade e emoção, com tanto

saber e patriotismo que, expostas em qualquer parte do Globo, têm a particular virtude de anunciar o nome de Portugal” (Montês 1983: 39).

Sobre o Retrato foi possível verificar a abrangência de todas as classes e estratos sociais, fazendo-o com toda a magnificência e individualidade merecida de quantos retratou. Os avanços tecnológicos e artísticos que a fotografia trouxe não acabaram com o retrato pictórico:

A maioria dos grandes pintores dos últimos cem anos continuou a realizar retratos e manteve o retrato como genero pictórico, embora reproduzir uma imagem natural ou realista tenha perdido o seu significado a partir dos impressionistas. Estes mudaram radicalmente o uso tradicional de luzes e cores ao pintarem as sombras com matizes contrastados e ao decompor as cores mais para transmitir sensações sobre o tema do que para refletirem a realidade. Vincent Van Gogh (1853-1890), Henri Matisse (1869-1954) e Pablo Picasso (1881-1973) aplicaram cada um as suas próprias teorias e estilos à arte do retrato. (Buchan e Baker 1996: 17)

As mudanças ocorridas no século XX alteraram também a atitude perante o Retrato. Antigamente a fama, a importância de quem era retratado era suficiente para justificar a existência de um retrato. Atualmente a reputação, o nome que não necessita de ser de linhagem para que um retrato tenha sucesso, pois é suficiente para a construção de um retrato a criatividade, inovação e originalidade.

Andy Warhol (1930-1987) realizou um retrato através da serigrafia de Marilyn Monroe (1926-1962) com cores vivas, os traços individuais inalterados, mas as cores são exageradas para dar ao Retrato um sentido estético diferente, alegre, humorístico e que as pessoas o reconhecessem de tal modo, que se tornou um ícone de popularidade, tal como o era a atriz, símbolo de sensualidade feminina de todos os tempos e ainda hoje um marco no mundo artístico.

Nos princípios do Retrato, não era possível este tipo de associação ou transformação de um retrato. A liberdade de retratar criou outro espírito na representação artística, para além da semelhança, a criatividade alcançou a valorização, apesar do retrato formal continuar a ser preferido por pessoas influentes ou economicamente capazes e de inclinação para o estilo realista na sua individualidade.

2.5 A Pintura de História

Como foi anteriormente referido, a pintura da história ou de episódios da história era tida como a pintura mais nobre e foi assim durante bastante tempo. Depois de terem sido ultrapassadas as hierarquias pictóricas, ela entra de facto em igual concorrência com as demais representações, como sustenta Gomes: “De facto, a Pintura de História era o patamar mais alto da escala dos géneros pictóricos desde meados do século XVII, quando essa hierarquia da conveniência foi estabelecida pela Academia francesa” (Gomes s/d: 57).

Muitas das primeiras encomendas deste tipo de pintura foram a pedido da igreja pelo seu poder económico, religioso e político, e por esses fatores a representação bíblica era uma constante. Um dos pintores que se enquadram nesta representação foi Camille Corot, já atrás mencionado. Corot tem como exemplo de uma das suas pinturas referenciais, “O Batismo de Cristo” (1845-1847), onde se observa S. João a batizar Jesus, uma encomenda da igreja em que se nota na composição pictural os valores espirituais que os pintores românticos defendiam. Corot é um artista que se situa na transição do Romantismo para o Realismo. Muitas das pinturas tinham a paisagem como fundo, como era peculiar dos realistas, e nesta pintura o artista respeita a valorização do tema histórico.

A pintura da história em Malhoa funcionava como o seu suporte económico, e foi o seu baluarte de divulgação e de constatação do seu talento, como algo que lhe deu abertura e passagem para o circuito artístico. Este tipo de pintura abrange ainda alguns subtemas, como refere Anna Kraube:

Representação realista ou exageradamente idealizada de acontecimentos históricos e de temas mitológicos, bíblicos-religiosos e literários. Até finais do século XIX, a pintura histórica foi considerada como o género mais nobre da pintura, seguido do retrato e de géneros inferiores como a paisagem, a pintura do género e a natureza- morta (1995: 122).

Foi através das encomendas para edifícios públicos, que Malhoa dedicou muito do seu tema à pintura de história, como é exemplo “A partida de Vasco da Gama”, (1906) ou ainda os murais expostos no Museu da Marinha, pintados entre 1905 e 1908, “O sonho do infante” (1905), tela em que está representado o Marques de Pombal, “O último interrogatório do Marquês de Pombal”, (1891) composição onde está a figura imponente do primeiro ministro de D. José, estadista polémico e em que se nota acentuadamente a emoção causada pelos factos que deram origem à realização da pintura. O quadro mostra a cena do julgamento que se desenvolve, envolto de uma penumbra dominante, da qual

sobressaem as figuras centrais do Marquês de Pombal e das suas duas filhas, numa atitude de contenção dramática. O quadro mede 340x241cm, com a técnica de óleo sobre tela e será analisado no capítulo da linguagem cromática em Malhoa. A pintura é de uma realidade pictórica soberba; o pintor conta a estória da História: “Dele nos deu o pintor as



Imagem nº 26

“Vasco da Gama ouve o piloto oriental” (Malhoa)

imagens mais convenientes para o entendimento dessa mesma História que não há—em estórias contadas, numa comédia sem princípio nem fim, acima de toda a suspeita, que constitui o «Portugal Malhoa»” (França 1987: 22).

Malhoa tem alguns quadros nesta temática, entre os quais consta, “Vasco da Gama ouve o piloto oriental”, óleo sobre tela, 198x238cm (1907) (Imagem nº26),⁶⁷ de grandes

dimensões, uma composição sobre os Descobrimentos Portugueses, registando o momento em que Vasco da Gama se apercebe das terras que se avistam da proa do navio: “Integrando a mesma série de pinturas sobre os descobrimentos portugueses, este quadro representa o momento em que, e pelo piloto oriental, Vasco da Gama toma conhecimento de maravilhosas terras desconhecidas” (Henriques s/d: 116).

Interessante a visibilidade das águas revoltas e a nau em desequilíbrio pela consequência dos ventos, ondas e correntes. No quadro está presente o movimento aparente, feito a partir da plasticidade das tintas e dos elementos compositivos formais. São em exemplos como este, que se percebe a importância que os elementos visuais assumem para tornar expressiva a representação das formas.

É uma tela de largo tratamento de cor e luminosidade e de grande eloquência comunicativa. Pode observar-se a segurança de Malhoa no efeito cromático, consequente da luz pela constituição das próprias cores. As figuras transmitem imponência, admiração que remete para a época representativa das personagens que estão em harmonia com o cenário. As cores são aplicadas sobre grandes superfícies homogêneas, que delimitam as formas, constituindo um verdadeiro veículo expressivo.

⁶⁷ (Henriques s/d: 117)

O artista desenvolveu os seus temas com grande diversidade fazendo dos elementos principais da forma, a sua grande arma de comunicação. A utilização da cor sugere movimento, quando as cores quentes sugerem aproximação ou quando as cores frias se afastam. Este fenómeno é observável no mar; o seu contraste também sugere movimento, de acordo com as relações formais apresentadas.

Na pintura de história, mais uma vez se referencia Vieira Portuense, também um pintor de excelência neste domínio, tendo representado pictoricamente vários episódios da História, tanto de Inglaterra, país onde esteve emigrado, como de Portugal.

A pintura de história de Vieira Portuense, no quadro que era comum na sua época, surge como teatral e naturalista. E é dentro deste lema que deve ser compreendida, naquilo que tem de particular, uma forma representativa, aprendida em Itália e que se manifesta claramente nas primeiras telas de Londres e ainda nos quadretos para a ilustração d'Os *Lusíadas* são pinturas que não demonstram exuberância.

No desenvolvimento do seu trabalho em Londres, Vieira Portuense prestou mais atenção às figuras, colocando-as numa pose mais teatral. Exemplo disso é o quadro, realizado em Inglaterra, “Dona Filipa de Vilhena Arma os Filhos Cavaleiros” (1801), (Imagem nº20 em anexo nº2), que é, no seu essencial, uma cena de teatro, com adereços historicamente corretos, impecavelmente situados na composição figurativa. Como descreve José Augusto França: “Vieira estudou longamente em Londres a composição das figuras encenadas, chegando a uma solução notável, pelo seu equilíbrio formal, pelo seu esquema colorido e pela sua expressão dramática” (França 1966: 134).

O pintor fez pintura e desenho decorativo, pintura de salão, representando várias cenas que caracterizavam episódios sociais e políticos da época e abordou a história de frente como prova nalgumas das suas obras, exemplo da pintura como a que foi descrita, representando a “Dona Filipa de Vilhena a armar os filhos Cavaleiros”. O quadro data de 1801, um óleo sobre tela, 150x212cm, e encontra-se em Londres pertencendo a uma coleção particular: “A obra – prima de Vieira Portuense foi pintada já em Lisboa, em 1801: uma cena da revolução de 1640, com D. Filipa armando os filhos cavaleiros para resgate da pátria” (França 1983: 21). A composição e o tratamento de luz/sombra e as cores são comparados a Jacques Louis David (1748-1825), um pintor francês do Neoclassicismo, que pintou momentos importantes da história francesa, nomeadamente da Revolução Francesa. O artista era o pintor oficial da corte francesa na altura da tomada da Bastilha; retratou ainda as glórias de Napoleão Bonaparte de quem era amigo e pintou Maria

Antonieta (1755-1793), rainha de França, mulher do rei Luís XVI (1754-1793), ambos executados:

Os primeiros trabalhos importantes que realizou destinaram-se a Luís XVI. Porém, quando a revolução rebentou em Paris, em 1789, David aderiu ardentemente à nova causa política e ao seu lema aliciante: “Liberté, Egalité, Fraternité”. Fogoso de temperamento, envolveu-se profundamente nas intrigas partidárias, e, como deputado, votou pela execução do rei (Cumming 2007: 62).

Novamente é pertinente estabelecer um paralelo com Malhoa, nomeadamente nesta pintura de Vieira “Dona Filipa de Vilhena a armar os filhos Cavaleiros” com a pintura de Malhoa intitulada “O Último Interrogatório do Marquês de Pombal” já que ambas as representações pictóricas retratam episódios importantes da História de Portugal. Em comum com Malhoa, Vieira também abordava uma grande diversidade temática sem descuidar nenhuma delas, tendo o rigor como princípio técnico e plástico.

Quando se observa uma obra artística, estabelece-se sempre uma comunicação entre quem observa e a própria obra de arte. A partir daqui inicia-se uma espécie de diálogo sem palavras, mas que envolve sentimentos e emoções, sendo elas de variadas formas, pois a obra de arte tem essa capacidade de poder despoletar o encanto ou o repúdio. Essa observação transporta para o diálogo a imaginação, as experiências, os gostos individuais. Por sua vez a obra de arte traz para este diálogo ideias, sugestões, representações e imagens que cabe a quem aprecia interligar com as suas vivências e a sua cultura. Poder apreciar a obra de arte, implica deixar desenvolver a emoção estética, desencadear os sentimentos e gostos e simultaneamente conhecer e compreender as intenções na comunicação do artista expressas nas suas obras, como sustenta Huisman:

Aquilo que coloca a arte numa posição oposta às outras atividades humanas parece-nos ser o seu caráter «não figurativo». Pois que até a Arte infantil ou demente e mesmo a Arte trivial é ainda transfigurativa na medida em que ultrapassa a realidade vulgar por meio de uma idealização, por mínima que seja. Não é a realidade pura, mas uma realidade revista e corrigida pelo homem que aparece nela através da Arte (1994: 74).

Há fatores intrínsecos ao desenvolvimento da emoção estética, sem dúvida ligados à cultura, à educação e à formação de cada indivíduo. De uma forma geral, o meio envolvente arrebatava estes fatores de forma única e surpreendente por ser muitas vezes inesperada ou tão diversificada de indivíduo para indivíduo e isso torna a comunicação particular.

2.6 A Pintura de Costumes ou do Género

A pintura do género tem a sua origem nos Países Baixos do Norte, mais concretamente na Holanda, no período florescente do Barroco. Este é considerado um estilo realista que diz respeito ao tratamento de cenas rotineiras do quotidiano da vida diária, os homens nas cenas de trabalho, as mulheres nos afazeres domésticos, no campo e em casa. Este tipo de pintura também foi uma resposta para enaltecer aos valores nacionalistas e culturais, face ao processo de libertação dos países Baixos da dominação espanhola.⁶⁸ Mais uma vez a Arte ao serviço de um Estado, neste caso de enaltecimento patriótico nacionalista. O Rei impunha ao povo um catolicismo que possuía cunho político, o que fazia crescer a aversão dos neerlandeses a Filipe II, para além das taxas de impostos para financiarem a guerra contra os turcos: “Os Países Baixos rebelaram-se contra o Governo Espanhol e o Duke de Alba, comandante do exército deste último, iniciou um reinado de terror. Brueghel, retratou toda a miséria e horror dos acontecimentos, mas pintou igualmente cenas festivas da vida quotidiana” (Corrain 2003.48).

Um dos maiores pintores flamengos, e dos primeiros de uma família de artistas de grande relevância, foi Pieter Brueghel (1525-1569), também conhecido por Pieter Brueghel, o “Velho”, para se distinguir do seu filho mais velho, Pieter Bruegel (1564-1638), o jovem que seguiu o estilo e a temática do pai, assim como o fez o segundo filho, Jan Brughel (1568-1625). O pai desenvolveu a temática de cenas camponesas, paisagens que retratam o quotidiano, cenas populares que originaram um novo género de pintura que começou a ter importância na história da arte, a pintura do género. Foi um dos primeiros pintores a colocar a paisagem como elemento central da composição e não como pano de fundo de cenas históricas. Em muitas paisagens representava as cenas que diziam diretamente respeito às populações onde se integrava para de mais perto contactar com a realidade e de a poder representar: “O flamengo Brueghel representou cenas da vida dos camponeses, numa observação realista, que não deixa de ter propósitos moralizantes ou alegóricos” (Ferrão 1997: 158). Brueghel foi um pintor conceituado da Renascença. O movimento religioso calvinista enalteceu algumas virtudes como a modéstia, a clareza, a limpeza, o trabalho duro, satisfazendo assim as expectativas dos holandeses que buscavam os seus direitos, a liberdade e tolerância religiosa, o que contribuiu para o Protestantismo

⁶⁸ Até metade do século XVI, as províncias dos Países Baixos pertenciam ao império espanhol, no reinado de Carlos V, com o título de Rei de Espanha e Imperador Sagrado de Roma, que em 1556 abdica em favor do seu filho Filipe II.

dos Países Baixos. O período do século XVII ficou conhecido como a era de ouro da Holanda, na área do comércio, da ciência e nas artes, principalmente na pintura, como afirma Ferrão:

Em 1609, as províncias do norte da Flandres, de maioria protestante, conseguem na sua independência da Espanha, dando origem à República das Províncias Unidas ou Holanda: as regiões meridionais, de domínio católico, permanecem unidas à poética ibérica. A sua arte será profundamente marcada por esta opção. Foi ao nível da pintura que a Flandres deu a sua maior contribuição para a cultura do século XVII (1997: 185).

Os artistas tinham a preocupação em pintar com o maior Realismo possível, a perspetiva na representação era de grande importância, as cores vivas dos objetos, a iluminação do ambiente, ou pelo contrário a ausência desta; Rembrandt van Rijn (1606-1669), Jan Vermeer (1632-1675) e Peter Paul Rubens (1577-1640) são o exemplo e considerados os expoente máximo da pintura holandesa da época seiscentista.

A obra de Vermeer incide principalmente na pintura de interiores domésticos, que contextualizam maioritariamente cenas e atividades socialmente relevantes:

Os traços característicos do seu estilo tenderam então para a adoção de gamas cromáticas claras e luminosas, firmando-se na representação de interiores burgueses onde se desenrolam cenas harmoniosas e tranquilas da vida do quotidiano, geralmente captadas através de uma insólita perspetiva angular, e iluminadas pela luz natural (Bruno 2007: 3).

Pode-se descrever muito ligeiramente uma das muitas pinturas de Vermeer, como “O copo de vinho” (Imagem nº21 em anexo nº2), pintado entre 1661 e 1662, cena que retrata uma mulher sentada numa mesa a beber um copo de vinho e na sua presença encontra-se um homem de pé que segura o jarro usado para servir a sua acompanhante, apresentando uma expressão indefinível, com um certo ar de sedução. Em cima de uma cadeira está um instrumento musical, como que a confirmar um ambiente sedutor, mas ao mesmo tempo comedido e burguês, transmitido pelos pormenores de interior, janelas com vitral e a cadeira estufada a veludo. Este tipo de pintura enquadra-se também na pintura de interior; porque representa um espaço interior e teve o seu apogeu no Barroco holandês.

Esta pintura de género faz lembrar algumas pinturas de Malhoa, nomeadamente no romance popular, em ambiente tipicamente rural, que contrariamente a este se desenrola no espaço exterior das casas ou do campo. É uma pintura representativa de cenas da vida quotidiana: “Na hierarquia académica era considerada como género inferior. Caracteriza-se por um grande realismo. Distingue-se entre o género rústico, burguês e cortesão. A pintura

de género atingiu o seu auge no século XVII nos quadros de costume da pintura holandesa” (Kraube 1995: 122).

Na pintura de costumes do género, Malhoa pintou o povo português nas cenas da vida do quotidiano, na maioria das vezes em Figueiró dos Vinhos, onde residia no verão, e captava a luz do sol nas suas pinturas ao ar livre. Malhoa, para além de tratar os atos coletivos vividos nos campos, seja nos trabalhos campestres ou na solidão rural, ou mesmos as crianças relacionadas com a temática do trabalho e inseridas na paisagem, também tratou cenas que apresentam casais. Demonstra ainda a relação amorosa, alegre, ou ansiosa, ou com algum pudor, saudável, mas sempre com a intenção de transmitir algo claramente codificado. A figura feminina é na maioria das vezes o centro das atenções na imagem. Em várias pinturas com estas características observa-se claramente a sensualidade e o romance.

Os camponeses são tratados por Malhoa não como simples braços fortes, ou com brutalidade, mas antes pelo contrário, são envoltos em cenários de sedução, idílicos, cheios de intencionalidade de relações e afetividades. Por aqui se vê que o artista e homem não se desligam, mas se completam, porque estas representações mostram o quanto Malhoa conhecia as vivências populares e rurais; em menor representação aparece a burguesia.

Na pintura “Clara” de 1918 (Imagem nº20), a moça do quadro é observada ao longe e discretamente, por um homem. Na sesta que os camponeses fazem em “Cócegas” de 1904 (Imagem nº33), de pés e braços nus, está a mulher cheia de sensualidade a provocar o lado masculino, as mãos de ambos a incitar o desejo. Esta pintura é considerada por José Augusto França como a pintura mais sensual do Naturalismo português:

Uma sensualidade rural imitando as forças da natureza, sem as peias que a cidade impõe, é tema corrente da literatura naturalista, e mesmo Camilo, sem esperar por Zola, a expôs. Millet ignorou-a ao som do «Angelus», os seus continuadores de Salon foram igualmente discretos neste domínio deixando a outros a herança desnudada do século VIII para efeitos urbanos de melhor sabor (1987: 28).

E o “Ciúme” (1923) retrata a suspeita do amor traído. Em “Ai credo” (1923) (Imagem nº 38), o recato da mulher dentro de casa a dobar e a proteger-se com alguma timidez sorridente das pretensões namoradeiras do homem que passa ao lado da janela, olhando a jovem insistentemente, ao mesmo tempo que segura o utensílio de trabalho, a foice. A “Conversa com o vizinho” (Imagem nº27)⁶⁹ óleo sobre tela, 30x27cm, uma tela de



Imagem nº 27 “*Conversa com o vizinho*” (Malhoa)
Museu José Malhoa.

pequenas dimensões, mas de grande representação pictural, datada de 1932, foi apresentada na 30ª exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa em 1933, ano em que o pintor morreu. A sua expressividade representativa é considerável a vários níveis, cromático, técnico e de imagem, já que é bastante perceptível do que Malhoa objetivou representar. Esta pintura é uma continuidade de “Ai credo”, em que a jovem conversa em jeito inibido com o rapaz que a corteja; esta obra integra a coleção do

Na pintura “Conversa com o vizinho” (1932) observa-se a mesma jovem tímida e alegre, já debruçada no peitoril da janela dando a entender que está a conversar com o vizinho, pois o interessante é observar que a figura única da tela é suficiente para se concluir a existência do diálogo, transmitido pela expressão do sorriso no rosto. É uma pintura repleta de cor; a figura da jovem mulher destaca-se com amarelos e castanhos, o azul da saia em comunhão com os azuláceos da linha do horizonte, com poucos contrastes com o fundo distante da paisagem em degrades de verdes da vegetação, definindo-se na totalidade de uma natureza viva e colorista. Esta é também uma pintura de uma comunicação indiscutível na codificação do romance popular.

⁶⁹ (Henriques s/d: 105)

Um quadro dentro desta temática é “Paleio” de 1930 (Imagem nº28),⁷⁰ um óleo sobre tela com 63,5x78cm, uma pintura narrativa com a mulher sentada no muro, vestida com cores fortes e quentes que predominam, a contrastar com a cor neutra do branco, o traje campesino de ambos, o homem a olhar para ela na diagonal, ela a desviar a cabeça, com algum pudor. A outra parte da pintura, a horta, o pomar, em que convivem as várias tonalidades de verde, a deixar as plantas a engrandecer o fundo paisagístico, impondo-se a imagem cativante de sedução pelas múltiplas cores que utiliza. O sentido plástico é tecnicamente bem construído pela luz que emana da pintura com bastante profundidade e perspectiva. Esta composição é enquadrada como mais uma pintura de género e do romance popular. Malhoa é um mestre da pintura de costumes, traçando o retrato dum país rural, pobre, religioso, de gente simples e trabalhadora nas suas vivências, como descreve Henriques:

O casal, na reduzida faixa de sombra, confronta-se com a extensa marcação de luz e cor intensas. A diagonal do murete separa-os. Aí se sentou a mulher, mancha forte e única no vermelho do traje camponês, desviando com pudor a cabeça do homem, insistente nestas conversa que a envolve, diluindo os castanhos da sombra” (s/d: 102).

O contraste, quando se observa a opulência dos nobres e burgueses retratados,



Imagem nº 28 “Paleio” (Malhoa)

deixa uma mensagem dos extremos, das diferenças de classes que sempre se fizeram sentir. É na pintura do género que Malhoa desenvolve grande parte da sua obra e é simultaneamente nesta temática que se encontram as suas obras mais reconhecidas pela crítica e pelo público, onde o seu realismo assenta no contacto direto que tem com as pessoas e lugares e daí a sua representação ser tão fidedigna

das gentes e locais.

É também nesta temática que mais se observa os costumes e tradições das gentes simples do campo, em que retrata fielmente uma cultura popular enraizada principalmente no interior de um país, sobretudo rural.

⁷⁰ (Henriques s/d: 103)

2.7 A Pintura decorativa

Malhoa tem um número elevado de obras de pintura decorativa de grande importância, pois este era sempre um género de pintura que obedecia aos pedidos das encomendas. Esta pintura está intimamente ligada e enquadrada na pintura de História pela temática tratada. Os locais para este tipo de pintura são essencialmente edifícios públicos, onde podiam ser observados por inúmeros apreciadores e ainda a nível particular, mas igualmente para edifícios de grandes dimensões como palacetes ou casas senhoriais, pois era para um tipo de clientela com meios económicos consideráveis.

Este género pictórico enquadra-se também na pintura mural. Esta expressão artística foi talvez o primeiro suporte encontrado pelo homem para manifestar expressivamente a dimensão estética da sua natureza. Ao longo da História tem-se o registo da utilização das paredes para deixar marcas, com as mais diversas finalidades, como as decorativas, quando a intenção era enriquecer os espaços interiores e exteriores, ou reivindicativas, como aconteceu no maio de 1968 em Paris, em que uma imensa manifestação mural gráfica encheu as ruas de Paris, ou ainda, após o 25 de abril de 1974, em que principalmente as ruas de Lisboa foram palco deste tipo de pinturas, ou ainda em 1989, com a queda do muro de Berlim que ficou na História, não só pelo significado político e simbolismo social, como também pelas intervenções expressivas que teve durante a sua existência, numa demonstração popular da necessidade de agir e comunicar pelos meios gráficos.

Atualmente existem os graffiti como manifestação artística, que muitas vezes são uma atitude de protesto e reivindicação, ou apresentam um teor decorativo em espaços que estavam degradados e foram enriquecidos e que não devem ser confundidos com a poluição visual de algumas manifestações sem interesse artístico. Sejam quais forem os aspetos de que se revestem as intervenções gráficas ou plásticas nas paredes, elas revelam de um poder comunicativo e direto sem grau comparativo com outros suportes, que do ponto de vista cultural e social acaba por ter reflexo na vida das pessoas.

Em relação aos trabalhos de Malhoa, a “Fama coroando Euterpe” (1881) (Imagem nº 2),⁷¹ a sua primeira encomenda, foi para a decoração do teto da sala de exames do Real Conservatório de Lisboa. “A partida de Vasco da Gama para a Índia” valeu-lhe o 1º prémio

⁷¹ Neste trabalho que se apresenta em imagem na página 34.

do concurso para a Câmara Municipal em 1888. Para o Museu de Artilharia foi encomendado um conjunto de obras sobre os Descobrimentos entre 1905, a 1908.

A pintura decorativa funcionava para a maioria dos pintores, como a forma de garantir o seu sustento, porque era normalmente de grandes dimensões, o que fazia com que durante um período prolongado estivesse garantido o trabalho com renumeração. Por outro lado, este género pictórico era efetuado para locais públicos de destaque, o que constituía muitas vezes a divulgação do trabalho e a possibilidade de novas encomendas.

Entre estas obras está “O Sonho do Infante” (Imagem nº29),⁷² uma pintura mural,



Imagem nº 29 “O Sonho do Infante” (Malhoa)

com dimensões de 382x400cm, datada de 1905. A decoração encomendada para o Museu Militar de Lisboa integra uma série de quadros da história, como “Egas Moniz perante o rei de Castela” (1907), “A Receção ao Samorim” (1907), temas históricos de grande

relevância que incidem na época

em que Portugal descobre novos mundos, época de ouro dos portugueses.

Na pintura decorativa, “O Sonho do Infante”, (1905) o protagonista encontra-se de chapéu flamengo e de traje escuro, de pouco contraste, com um vermelho fúchsia escuro, muito condizente com o que era tradicionalmente retratado. O Infante parece pensativo, quieto e contrasta com as vagas revoltas, entre as figuras muito ténues que se envolvem na tormenta do mar enfurecido. O plano plástico é suave, uma gradação de cores esbatidas, que contrariam o momento representado. A exibição das figuras está em igualdade de valorização com as cenas representadas, os momentos históricos são tão importantes como os heróis e não se desligam deles em nenhuma circunstância. As cenas são marcantes e daí a o seu registo ser relevante para a posterioridade.

⁷² (Henriques 1997: 114)

Ainda para a Câmara Municipal de Lisboa, Malhoa fez a ilustração dos versos



Imagem nº 30 “*Minerva e Cupido*” (Malhoa)

d’*Os Lusíadas* em quatro medalhões (1888). Para o Supremo Tribunal de Justiça de Lisboa, o mestre executou “A Lei” (1882). Todas estas encomendas foram incumbência do estado, trabalhos realizados na primeira

década do início do século XX, o

enaltecimento do período áureo das descobertas era assunto recorrente para as encomendas da pintura decorativa.

Para o Palacete de Miguel Ângelo Lambertini em Lisboa, Malhoa realiza em 1903 a obra “Lembrando Beethoven e a Música”. Lambertini foi um músico, compositor e maestro (1852-1920), que teve grande atividade na organização de eventos literários e musicais no panorama cultural e foi o grande responsável pelo espólio que se encontra atualmente no Museu da Música. Para o palácio Nacional da Ajuda, Malhoa realizou a pintura “Alegoria à Música” (1904) de grande expressão decorativa. Para o palácio do conde Burnay (1838-1909) executou o teto da sala de jantar, sendo também responsável por um teto dos aposentos do Palacete Burguete, nomeadamente “Minerva e Cupido” (1889) (Imagem nº30)⁷³. Este tipo de decoração era muito usual na altura com significado artístico e simultaneamente revelador no aspeto de ostentação das pessoas que podiam possuir este tipo de luxo. O cenário é celestial, com vários anjos que brincam rodeados de flores. A composição é leve a nível cromático, como exige o tema com abundância de azuis muito claros com mistura de branco a completar com a claridade das nuvens, provocando a densidade de volume necessário na composição.⁷⁴

Malhoa realiza ainda algumas encomendas com temas bíblicos: “A Nossa Senhora da Assunção” (1900) para a igreja Matriz de Cascais; a “A Nossa Senhora da Conceição” para a igreja de Constância (1899), para Figueiró dos Vinhos pinta o Retábulo do “Batismo de Cristo” (1904), outro Retábulo para a Igreja de Chão de Couce (1933), que ofereceu

⁷³ (Fotografia; Sousa: 2012)

⁷⁴ A obra “Minerva e Cupido” executada com a técnica de óleo sobre estuque, que se encontra atualmente no museu Malhoa para restauro, mas está visível ao público enquanto espera pela restauração.

com a representação da “ Nossa Senhora da Consolação”: “A colocação do retábulo, feita com grande solenidade, deu lugar a uma festa comovedora. Malhoa saiu da igreja por entre filas de moças airoas que, empunhando arcos de flores, o cobriam com pétalas perfumadas” (Montês 1983: 44), mostrando o agradecimento da população da localidade, como refere Dias:

Quase três anos depois da inauguração da Igreja, foi a vez de se inaugurar o Retábulo da Padroeira N^a. Sr.^a da Consolação, contava o pintor 78 anos de idade. Aquele dia 10 de setembro de 1933 foi uma festa com uma imponência e participação popular absolutamente únicas. Malhoa ficou, para sempre, no coração do povo de Chão de Couce! (Dias 2001: 336).

Como é possível observar, algumas destas encomendas revestem-se de um caráter religioso numa jubilação coletiva regional e nacional, e uma outra parte decorativa para enriquecimento do espaço, que se dignifica como património arquitetónico e cultural.

Em relação a este tipo de pintura, há a referir que foi a temática histórica e religiosa que prevaleceu, pois ambas encarnam em encomendas que ajudaram a consagrar o artista, para além de o manter economicamente, como já foi anteriormente referido.

Como se pode constatar, José Malhoa contribuiu com a sua diversidade temática, para a não continuidade da separação da estética clássica, em que se definiam os pintores pelo que pintavam quase exclusivamente, ou só retrato, ou apenas natureza-morta, ou paisagem, acabando por fundir todas estas temáticas, enriquecendo mais a arte pictórica na sua versatilidade.

Parte III

1. O estudo cromático na obra plástica de José Malhoa

1.1 A linguagem cromática na obra plástica de Malhoa

As representações gráficas mais antigas que se conhecem têm dezenas de milhares de anos e transparecem as suas preocupações, os medos, os seus desejos e pensamentos, que estabeleceram e fizeram interagir os seus autores. As pinturas das cavernas são o testemunho histórico do início artístico do homem. A arte pictórica exprime por vezes pensamentos e emoções que não podem ser traduzidas explicitamente em palavras.

As primeiras pinturas foram o princípio da tentativa do homem representar o mundo onde estava inserido e onde vivia: “O homem pré-histórico já sentia a necessidade de representar o mundo que o rodeava, tal como demonstram as impressionantes pinturas rupestres de há mais de 20.000” (Petra s/d: 9). A necessidade de utilizar os pigmentos da natureza, quer das plantas, dos minerais, ou do sangue dos animais remonta aos inícios da civilização e a cor, já nesse período, constituía uma forma de comunicação.⁷⁵ A sua técnica inicial é também primitiva devido aos instrumentos e materiais básicos existentes:

As escuras galerias das grutas pré-históricas demonstram a preocupação dos nossos antepassados com a imagem concreta na pintura como na escultura, o homem em primitivo tentava copiar a natureza, não dominá-la. As suas imagens, embora refletindo o mundo da natureza, nasciam no seu espírito; daí que não tenha representado as coisas tal como eram, mas como desejava que elas fossem (Santinho 1978: 7).

A gravura provém da técnica utilizada, a gravação, que consiste num processo de incisão que se traduz em riscar ou gravar sobre uma determinada superfície que pode ser de diferente material como madeira ou metal, que permite a sua reprodução a partir de uma matriz plana retirando-se nesta parte retira-se o que não interessa ficar com cor na gravura. A partir desta etapa do processo, poderá resultar várias técnicas de impressão, que consiste em transferir a imagem criada na matriz para outro tipo de suporte, como papel, tecido, cobre, ou outros metais. As gravuras dão a informação sobre a natureza, os animais, as plantas, o ambiente, ao mesmo tempo sobre uma era geológica, ou seja sobre como se apresentava a paisagem na sua formação geomorfológica e ambiental. No exemplo das gravuras rupestres do Côa, os animais são as representações mais abundantes: “As gravuras do vale do Côa datam entre os 20000 e 10000 anos. As imagens, muito numerosas, mais significativas, representam cavalos, bovídeos e caprídeos em estilo naturalista” (Ramos *et al.* 1998: 195). O ato de desenhar é, antes de mais, resultante de

⁷⁵ “As gravuras do vale do Côa são um exemplo nacional dessas representações do Paleolítico Superior (22000-10000 a. C) e são os registos mais antigos que existem no mundo” (Petra s/d: 10).

uma atitude conceptual, porque nasce do pensamento, de conceitos que se materializam através de uma técnica e constituem um registo diversificado do que se pretende demonstrar.

A qualidade expressiva da cor pode considerar-se como algo de subjetiva. É na pintura que a cor como elemento estrutural interveniente e decisivo assume um papel determinante na busca de resultados expressivos. A cor relacionada com a forma e conteúdo temático das composições define e condiciona a interpretação e compreensão que faz do objeto plástico a mensagem transmitida pelo artista na sua obra de arte. A cor, na sua expressividade própria, suscita o inesperado, a sensibilidade aos observadores, estimula a leitura e a apreciação da obra de arte. A cor é um elemento que acompanha toda a vivência humana, seja na natureza, nos objetos, nas formas naturais e artificiais, por isso considera-se um fenómeno ao qual não se pode estar alheio, sendo um dos elementos da forma que contribui para uma melhor identificação da mesma. A cor impressiona pela sua intensidade, fascina pela beleza intrínseca que possui e provoca reação pelo seu significado, que é diferente culturalmente e isso ainda a torna mais interessante e complexa na sua simbologia.

Por conseguinte, também se pode constatar a objetividade da cor, quando é relacionada com determinados fenómenos ou ciências que a caracterizam e explicam qual a sua função, e a sua influência no homem e na sociedade em geral. Na física estuda-se a cor no âmbito das suas características científicas, como são as frequências e o comprimento de onda. A psicologia investiga a perceção e recetividade às cores e à simbologia atribuída a cada uma das cores. O artista estuda a cor aproveitando toda a informação adjacente sobre a matéria desenvolvida nas áreas referidas, e põe na prática a experiência cromática adquirida na realização do seu trabalho. A cor é um dos principais componentes da mensagem plástica da comunicação visual.

O estudo cromático em Malhoa é o reflexo do Naturalismo na sua obra pictórica pela forma com utiliza da cor. Durante muito tempo o arco-íris centrou a atenção de muitos artistas, que estavam fascinados pelo segredo que as suas deslumbrantes cores ocultavam; foi com Isaac Newton que se ficou a conhecer mais sobre o estudo da cor: “O homem sempre quis conhecer a origem deste arco cromático. Já na antiga Grécia, os eruditos se dedicaram a estudar o fenómeno. Mas tivemos de esperar que Isaac Newton publicasse em 1704 o livro *Opticks*, para sabermos o que escondia o espetro solar” (Parramón 1999: 38).

Os fenómenos da luz e da cor foram estudados desde a antiguidade embora de uma forma rudimentar: “No século XVII, com o desenvolvimento das ciências exatas, surgem

algumas teorias e modelos relativos à compreensão da luz” (Ramos e Porfírio 2012: 132). A problemática das cores foi estudada por diversos artistas, entre eles, Leon Battista Alberti (1404-1472), uma das figuras mais importantes da vida cultural de Itália do século XV, início do Renascimento: “Alberti, conhecido pelos seus tratados artísticos (sinal de que a arte deixará de ser algo puramente manual, para se tornar uma tarefa intelectual, suscetível de ser teorizada), desenhou o Palácio Rucellai em Florença” (Ferrão 1997: 120). As suas ideias artísticas inspiraram Leonardo da Vinci. Alberti é tido como um exemplo de homem renascentista completo pelo seu talento multifacetado foi discípulo do escultor e arquiteto Filippo Brunelleschi (1377-1446): “O criador da nova arquitetura foi Filippo Brunelleschi, famoso não só pelos seus estudos de monumentos romanos, mas também pela solução engenhosa que descobriu para erguer a cúpula monumental da catedral de Florença” (Ferrão 1997: 117). Alberti afirmava que seriam quatro as cores mais importantes, o vermelho, verde, azul e o cinzento.

Leonardo da Vinci (1452-1519) foi o primeiro a observar que a sombra pode ser colorida, daí também a sua inovação da técnica do sfumato, de luz e sombra. Leonardo da Vinci aplicava para além da cor, o sombreamento através de um estudo de intensidade e volume criado pelo esbatimento com a técnica do sfumato: “Já no século XVI, os grandes artistas como Leonardo da Vinci, Caravaggio ou Velásquez, executavam as sombras para escurecerem as cores” (Parramón 1999: 55).

No entanto, foi necessário esperar que Isaac Newton (1642-1727) desenvolvesse a sua teoria para se saber o que escondia o espectro solar: “As cores que compõem a luz branca foram reveladas a Newton pelo facto da luz dos vários comprimentos de onda ser refratada mais ou menos quando passa por um meio transparente (ar) para outro denso vidro” (Smith 2006: 345). (Imagem nº 10 anexo nº4). Este astrónomo, matemático e físico, experimentou a decomposição da luz através do prisma transparente de vidro. O raio luminoso ao passar através do prisma decompõem-se em faixas cromáticas que o integram, o que atualmente se designa por espectro solar, sendo constituído pelas seguintes cores: azul-escuro, azul-claro, verde, amarela, vermelho e violeta: “Este físico inglês estudou a cor do ponto de vista físico. Descobriu que a luz branca do sol, é a mistura de todas as cores. Idealizou o primeiro círculo cromático em que a porção de cada cor correspondia à sua extensão no espectro visível” (Graça 2002: 82). (Imagem nº 8 anexo nº4).

Isaac Newton demonstrou que as cores eram componentes integrais da luz branca. Quando o cientista fez a experiência do prisma de vidro, a luz dispersou-se em feixes de cores separadas em que aparecem as cores que o arco-íris apresenta:

A luz branca pode decompor-se em várias cores, como por vezes se verifica, em dias de chuva, com o arco-íris. As suas gotas, funcionando como prismas óticos, decompõem a luz branca nas suas sete cores. À soma das luzes coloridas do espectro visível chamamos síntese aditiva. Da sobreposição de todas elas resulta o branco-síntese aditiva. Variando a intensidade, consegue-se todas as outras matizes (Ramos *et al.* 1998: 32).

Newton fez com que os raios de cores atravessassem as lentes convergentes até um segundo prisma, reconstituindo a cor branca, o que provou que as cores eram componentes da própria luz (Imagem nº10 anexo nº 4). O que Newton experienciou chama-se a mistura da cor aditiva, por ter havido adição de luz. As cores aditivas primárias são o azul violáceo, para os comprimentos de onda mais curtos; a cor verde, para as extensões de onda médios; o vermelho alaranjado, para os comprimentos de onda mais longos.

Dando continuidade ao breve historial do estudo teórico da cor, Thomas Young (1773-1829), físico e médico britânico, depois de ter estudado o fenómeno da interferência dos raios luminosos, desenvolveu em 1801 a sua própria teoria sobre a origem das cores, (Imagem nº11 anexo nº 4), à qual chamou síntese aditiva: “Para chegar a esta conclusão, Young utilizou seis lanternas com seis filtros a cor que projetavam os seus respetivos filtros coloridos num ecrã, cada um dos quais representava as cores do espectro descoberto por Isaac Newton” (Parramón 1999: 38). Thomas Young chegou à conclusão que as seis cores da teoria corpuscular de Newton podiam reduzir-se a três cores básicas, as cores primárias que são fundamentais e irredutíveis, das quais derivam as outras cores, sendo elas o azul ciano, o magenta e o amarelo. A partir destas cores pode-se obter todas as tonalidades existentes no universo: “O círculo cromático é a base para compreender de que forma se aplicam as cores na criação artística. Trata-se de um círculo simplificado em volta do qual se distribui o espectro visível de cores. À mesma distância umas das outras encontram-se as cores primárias” (Petra s/d: 13).

O outro elemento essencial no estado da cor é a luz, já que sem luz não existe cor. A luz é uma forma de radiação eletromagnética captada pelo olho humano. À medida que escurece vai-se perdendo a definição dos elementos da forma:

Do conjunto das ondas magnéticas existentes no Universo, só uma pequena faixa é captada pelo ser humano através dos olhos, a luz que é visível. Esta depende não só da banda de comprimento de onda da luz, mas também da intensidade de luz que os nossos olhos transmitem ao cérebro e ainda do brilho dos objetos. Quando a luz branca, possuidora de todas as cores-luz, incide num objeto, constituído por determinada matéria, alguns comprimentos de onda são absorvidos, enquanto outros são refletidos pela matéria que o constitui (Ramos *et al.*:1998: 32).

O olho humano só capta três comprimentos de onda que se refletem em três cores, azul, verde e vermelho; no entanto consegue-se ver até dez milhões de variações de cores, que são resultado de diferentes intensidades das cores básicas:

A luz do sol contém vários tipos de radiações que constituem o espectro eletromagnético. Cada radiação tem um comprimento de onda próprio. Apenas uma pequena faixa de radiação, situada entre os 400 e os 700nm (nanómetros), é captada pelos nossos olhos-espectro visível. Este é constituído pelo conjunto de radiações coloridas que podemos observar no arco-íris (Graça 2002: 68).

Quando a luz branca, possuidora de todas as cores-luz, incide sobre um objeto, constituído por determinada matéria, alguns comprimentos de onda são absorvidos, enquanto outros são refletidos pela matéria que o constitui; esta luz é a junção de todas as frequências magnéticas do espectro luminoso. A luz branca pode decompor-se em várias cores, como acontece com o fenómeno meteorológico, onde se pode observar o arco-íris; as suas gotas funcionam como prismas óticos, decompõem a luz branca nas sete cores visíveis no espectro solar visível; a esta soma das cores chama-se síntese aditiva, (Imagem nº12 anexo nº 4), como refere Ramo *et al.*:

Se projetarmos num ecrã as luzes coloridas (azul-violeta, verde e vermelho), sobrepondo-as, verificamos que: azul - violeta, sobre vermelho resulta em magenta; vermelho sobre verde transforma-se em amarelo; azul violeta sobre verde transforma-se em azul ciano. Da sobreposição de todas elas resulta o branco-síntese aditiva (1998: 32).

Em teoria, fazendo-se a junção de todos pigmentos coloridos obtém-se o preto, mas se houver a mistura de dois ou mais pigmentos coloridos resultam cores com menos luminosidade, porque nesta mistura vai-se progressivamente subtraindo a luz, e as cores vão escurecendo até chegar ao preto, porque deixam de ser cada vez menos puras.

Na cor pigmento, seja ela de origem natural ou artificial, porque se pode recorrer a matérias de origem variada, a que se denomina de síntese subtrativa, em que as cores principais, são a magenta, o amarelo e o azul ciano, ou o vermelho, pois alguns teóricos da cor defendem simultaneamente o vermelho ou magenta como cor primária: “Para colorir um objeto, como para realizar um trabalho com cor, temos de recorrer à cor pigmento, quer esta seja de origem natural, quer artificial. À junção de duas cores pigmento denominamos síntese subtrativa” (Ramos *et al.* 1998: 34). Deste modo, com apenas três cores básicas consegue-se obter todas as cores da natureza. Malhoa utilizou naturalmente este processo,

pois é aquele que é possível manusear as tintas nas diferentes técnicas (Imagem nº13 anexo nº 4).

Para se fazer as tintas existem hoje em dia vários pigmentos e corantes. Com uma só cor obtém-se várias tonalidades referentes à própria cor; tons que criam diferentes matizes a partir da mistura dos pigmentos. Em relação ao grau de pureza da cor pode-se conseguir uma intensidade ou saturação e ainda uma luminosidade ou valor correspondente ao grau de claridade ou obscuridade da própria cor.

As qualidades da cor são fundamentalmente a luminosidade, a saturação e o tom. O tom ou matiz, é de extrema importância, porque é a coloração da cor, aquela que lhe dá nome. Conforme o tom, assim se denomina de azul, verde ou amarelo; o valor é outra qualidade que está relacionada com o seu grau de luminosidade: “As três qualidades fundamentais da cor: tom, grau de intensidade de uma cor; saturação, grau de pureza da cor; luminosidade, grau de clareza da cor face à quantidade de luz” (Ramos *et al.* 1998: 35). O branco é mais luminoso e o preto não tem luz. Quando um tom se apresenta sem mistura de branco ou preto diz-se que tem um tom puro; o tom é o grau de intensidade de uma cor, como já foi mencionado. A cor pura mais luminosa é o amarelo e a menos luminosa é o violeta. A luminosidade de um tom pode ainda ser alterada com a mistura de branco, tornando-o mais claro, ou preto, tornando-o mais escuro, face à intensidade da luz; o preto torna essa cor menos luminosa. Assim o violeta pode ficar com o mesmo valor de luz que o amarelo puro, se for clareado juntando-lhe branco, fica o matiz da cor com grande luminosidade. (Imagem nº16 anexo nº4).

A saturação é uma outra qualidade da cor. Quando uma cor atinge a saturação máxima, que corresponde ao seu comprimento de onda no espectro visível, diz-se, neste caso, que tem um tom puro; quanto mais branco há na cor, menor é a sua saturação, residindo aqui essencialmente o grau da pureza da cor. As cores primárias têm uma grande intensidade e um grau elevado de pureza.

Uma das teorias sobre a compreensão da cor e da luz é a de Otto Runge (1777-1810). Runge construiu uma esfera cromática: “A esfera cromática de Runge tem a forma de um globo terrestre, correspondendo o polo norte ao branco e o polo sul ao preto. O equador corresponde a um círculo de tons puros-amarelo, vermelho, azul e verde” (Ramos e Porfírio 2012:132).

O modelo da esfera de Runge inspirou Johannes Itten (1888-1967), outro estudioso relevante sobre a cor (1888-1967) que se destacou pelo seu trabalho como professor na

importante Escola de Artes de Bauhaus.⁷⁶ No seu extenso trabalho sobre a cor regista-se o seu círculo cromático de grande prática pedagógica e que integra vários manuais escolares. Ramos e Porfírio destacam as qualidades deste pintor: “Itten foi um pintor e teórico da cor. Construiu um círculo cromático para o estudo da cor-pigmento. Considerou três grupos de cor: primárias, secundárias e terciárias ou intermédias” (Ramos e Porfírio 2012: 125).

O círculo cromático de Itten apresenta um triângulo com as três cores primárias no centro; em cada simetria do triângulo aparecem as cores secundárias, sendo que da mistura de duas cores primárias, duas a duas, em igual proporção resultam as cores secundárias, a cor de laranja, o verde e o violeta (Imagem nº5 anexo nº4). O círculo apresenta a mistura das cores intermédias ou terciárias, que resultam da mistura de uma cor primária e uma secundária: “À volta deste primeiro diagrama em forma de hexágono, aparece o círculo cromático, com todas as primárias, secundárias e ainda as terciárias” (Ramos *et al.* 1998: 83).

Na continuidade das teorias de Runge está Albert Munsel (1858-1918), que criou um sistema de ordenação de cores: “As cores dispostas em forma de árvore, especificando, com precisão, as variações de cada cor-pigmento e a relação lógica que existe entre as cores” (Ramos e Porfírio 2012: 132). Munsel baseou o estudo em três orientações em relação à cor: matiz ou tom, no valor e no croma ou grau de pureza que é o grau de saturação de cada cor, sendo estas coordenadas a qualidade da cor.

Outro esquema cromático de igual interesse é o triângulo cromático do estudioso da cor Faber Birren (1900-1988), que publicou vários estudos teóricos sobre a cor, como refere Carrilho da Graça: “O triângulo cromático com três cores primárias, e três secundárias e ainda três terciárias é o diagrama mais conhecido. Estudou também exaustivamente as harmonias cromáticas” (2002: 83). (Imagem nº9 anexo nº4).

Outro cientista da cor muito importante no desenvolvimento das teorias cromáticas foi o francês Michel Eugène Chevreul (1786-1889), que construiu o seu círculo cromático com setenta e dois tons separados, provenientes das três cores primárias da síntese subtrativa, vermelho/magenta, azul ciano e amarelo (Imagem nº13 anexo nº 4). O círculo inúmera gradações das cores primárias com as neutras. Segundo Smith, Chevreul descobriu o contraste simultâneo da cor:

⁷⁶ A Escola de Bauhaus foi uma escola de Design de Artes plásticas e arquitetura, tida como vanguardista. Esta escola teve o seu período de funcionamento entre os anos de 1919 e 1933 na Alemanha. O seu fundador foi Walter Gropius (1883-1969) a sua primeira ideia era fazer deste núcleo uma combinação com a arquitetura, artesanato, e uma Academia de Artes. Gropius é considerado um dos principais nomes da Arquitetura do século XX (Kraube 1995: 120).

O hemisfério cromático desenvolvido por Chevreul assemelhava-se ao sistema a três dimensões concebido no mesmo século, por Runge sob a forma de uma esfera e em que se podiam distinguir facilmente as três qualidades distintas duma cor, a saber: Tom, a própria cor (vermelho, azul, verde). Saturação ou croma - a intensidade da cor. O grau da saturação depende da quantidade de branco ou preto, com que a cor pode ser misturada. Valor ou luminosidade relativa ao grau de claridade ou de sombra (2006: 349).

Basicamente pode-se dizer que todas as coisas são constituídas por matéria orgânica ou inorgânica, todos esses elementos sem reações diferentes à luz, reagindo conforme as suas propriedades físicas. Essas características podem ser de diferentes cores, azuis ou vermelhos, ou mesmo de todas as cores: “A percepção da cor depende da existência da luz, seja ela natural ou artificial. Contudo, os objetos interagem entre si, modificando a sua cor natural por influência da cor projetada dos objetos mais próximos e da atmosfera envolvente” (Meireles 2002: 44). (Imagem nº19 anexo nº4). Nos espaços com muita luz pode-se constatar que parte dessa luz é refletida pelos objetos e há perda de intensidade em algumas porções. As gradações de luz e sombra interferem na expressão plástica, o que vai causar sensações cromáticas (Imagem nº20 anexo nº 4).

Segundo esta sequência, pode afirmar-se que a cor depende fundamentalmente de três fatores, da luz, da visão e da matéria. As cores fazem parte da luz e é com ela que se pode ver todas as cores no que respeita à visão; é um fenómeno ótico e uma sensação que se forma no interior do cérebro, através dos fenómenos físicos que se reconhece a partir da percepção: “A cor é uma forma de energia eletromagnética que é perceptível pelos olhos segundo diversos comprimentos de onda” (Andrade 2002: 80). Em relação à matéria, tudo o que pertence ao quotidiano é construído por energia e matéria, que são incolores e os materiais têm diferentes propriedades segundo a sua estrutura molecular. Na pintura, a cor é um elemento fundamental. O pintor utiliza a cor como forma de transmitir sentimentos, provocar emoções e enviam mensagens, tal como acontece com Malhoa, uma mensagem cultural, de linguagem repleta de plasticidade, conseguindo um código comunicativo.

O ambiente tal como se apresenta é em grande parte caracterizado pela cor e pela luz, contribuindo ambas para uma melhor compreensão do espaço, indicando o que está longe ou perto, onde ajudam a definir o volume das formas, a compreendê-las e até a transformá-las. O jogo de luz e sombra no próprio objeto, chamada a sombra própria, ou no espaço que rodeia esse objeto, a sombra projetada, acentua o volume ou a expressão dessa mesma sombra.

Existem essencialmente duas maneiras de estudar a cor, observando o seu efeito subjetivo, ou seja todo o tipo de reações psicológicas que podem desencadear no ser humano, onde se inclui o tratamento e efeito plástico da cor. A outra perspetiva refere-se à sua natureza física, que diz respeito à sua componente científica, que também já foi referida. As duas formas estão intimamente ligadas, porque só conhecendo bem a segunda, melhor se pode ligar e trabalhar a primeira, obtendo um maior resultado no seu conjunto.

Como já foi afirmado, sem luz, não há cor; a luz é portanto um elemento indispensável ao estudo da cor. A cor não é mais do que a sensação da luz refletida pelos corpos, que produz na visão. Os objetos refletem a luz, a experiência de fazer a reflexão dos raios de sol num espelho, ou até no vidro do relógio, enviando o reflexo para a parede, é um fenómeno generalizado, que prova que os corpos absorvem e refletem a luz que recebem (Imagem nº19 anexo nº4).

A luz recebida nos corpos, a luz branca vinda diretamente do sol que se apresenta aparentemente branca, na realidade é composta por diversas cores, podendo observar-se aqui o fenómeno do arco-íris, que mostra perfeitamente a composição da luz branca nas suas radiações diferentes, equiparada à experiência de Newton. Como foi referido, Newton experimentou em laboratório com o prisma ótico pela primeira vez no século XVIII, a composição da luz branca nas suas diferentes radiações. A luz que chega a um objeto, de uma forma geral é a luz branca. O objeto vai absorver todas as radiações luminosas, à exceção da radiação que lhe dá a cor. Exemplificando de uma maneira muito simples, uma camisola vermelha reflete unicamente a radiação vermelha, porque absorve as restantes cores.

Malhoa é um pintor que utiliza a cor conforme a técnica aplicada estando esta também dependente do objetivo da sua criação. Na generalidade dos seus quadros verifica-se várias tonalidades referentes a diversas cores, algumas com bastantes contrastes, intensificando as características opostas da cor; noutros quadros onde os contrastes não se intensificam, como são as pinturas monocromáticas; na paisagem campesina ou animalista Malhoa utiliza normalmente contrastes de cores frias e quentes, nomeadamente na vegetação com diferentes verdes e no horizonte os azuis, opondo-se às cores quentes do sol e das personagens inseridas nas composições, usualmente de cores quentes. As paisagens marinhas são mais calmas, de cores ténues, a captar a tranquilidade e maresia. Os retratos ou são quase monocromáticos, ou contrastam com a exuberâncias da roupagem dos retratados. A pintura do género é geralmente mais colorista. Na sua pintura também está

presente as diferentes luminosidades conforme a altura do dia que foi captada, como sustenta Rocha:

A atmosfera funciona como um prisma que provoca a refração da luz do sol quando esta atravessa. Assim, ao meio – dia a luz tem a sua intensidade máxima e é totalmente branca. Quando o sol começa a estar próximo do horizonte a sua luz começa a ser fortemente refratada, ganhando muitas vezes tonalidades desde o verde ao violeta, passando pelo vermelho e o laranja (Rocha 2002: 218).

O efeito do contraste aparece quando as ditas cores são contíguas, como acontece nalgumas pinturas de Malhoa, nomeadamente em quadros a óleo, uma das técnicas mais utilizadas em que a cor é mais gritante. Algumas das pinturas, nomeadamente as representativas de figuras, são composições que refletem o dinamismo. Sendo dinâmicas as composições, decorrem sempre do resultado global a partir da inter-relação dos elementos formais, embora existam sempre elementos com mais peso visual e, por isso, com um atracção visualmente mais forte. O resultado é obtido pelo conjunto e não por cada um dos elementos presentes na composição.

Malhoa utiliza largamente o contraste, quer na contraposição de grupos cromáticos, ou sobre o contraste da mesma gama de cores. Diz-se que existe contraste de cores quando estas diferem entre si, quer por oposição, quer por quantidade, quer pela relação claro-escuro, sensação de quente e frio. O contraste é o modo como as cores interagem, isto é, reagem entre si. Quando estão próximas umas das outras, as cores modificam-se alterando o seu aspeto, ou seja, adquirirão novos valores cromáticos. Sabe-se também que as cores se definem pelas suas qualidades e que variam quando partilham uma superfície.

As cores têm modos de funcionamento diferente conforme se situem sozinhas, numa superfície ou se apresentam juntas, isto é, com mais de uma cor. Esta apresentação e alteração de aspeto funciona conforme o tipo de oposição, podendo ser grandes ou pequenos contrastes, o que vai proporcionar que se possam destacar mais ou menos em relação umas às outras. No caso de um vermelho ao lado de um verde é um contraste potencial, enquanto um rosa e um amarelo é menos gritante. O primeiro caso é considerado de grande confrontação, o segundo é de pequeno contraste, porque as cores tem grau de luminosidade semelhante, não se destacam muito entre si, existindo alguma fusão visual.

Um exemplo de um contraste de cores quase todas da mesma gama, que confronta simultaneamente com as neutras, e com as cores quentes é visível na tela “O último interrogatório do Marquês de Pombal”⁷⁷ (1891), um óleo sobre tela, com as dimensões de 333x505cm (Imagem nº 31)⁷⁸, onde a figura do Primeiro-ministro de D. José I, está em destaque. Esta é uma tela que reproduz muito o efeito da luz-sombra em que há uma



Imagem nº 31

relação entre os tons, os claros e os escuros que acentuam o volume dos elementos representados e das formas relativamente aos corpos.

A combinação dos efeitos provocados pela luz com os matizes de tons, definem a forma integrada na composição e no enquadramento, apesar de esta tela estar marcada por um estilo

peculiar, que lembra o retrato psicológico da pintura de Rembrandt, onde propositadamente é criado o contraste claro-escuro, com a carga dramática da cena histórica a ser perfeitamente visível. Também Caravaggio recorreu frequentemente a esta técnica do *chiaroscuro*⁷⁹. O próprio contraste entre cores pode ser um fator de sugestão de movimento, de acordo com as relações formais apresentadas.

A organização do quadro revela rigor organizacional. É a cor que confere coesão à tela, o vermelho do tapete contrasta com os escuros dos mosaicos e faz brilhar os tons brancos do vestido de uma das filhas do Marquês, ao mesmo tempo que há uma uniformização quase completa das figuras que procedem ao interrogatório. Do ponto de vista objetivo, o espectador pode ver nas partes sombrias e claras, o jogo de sombras e luz. Inconscientemente é captada a atmosfera dramática da cena. Os eixos inclinados transmitem profundidade, ao mesmo tempo que a direção dos olhos das pessoas representadas resultam numa estrutura de enquadramento da cena que a torna mais real.

⁷⁷ Sebastião José de Carvalho e Melo, o primeiro marquês de Pombal, nasceu em Lisboa, em 1609, e morreu em Pombal, em 1782. Era filho de Manuel Carvalho de Ataíde, fidalgo da Casa Real e capitão de cavalaria, e de D. Teresa Luísa de Mendonça e Melo, filha dos morgados do Souto Del-Rei (Cidade e Selvagem 1973:15).

⁷⁸ (Henriques s/d: 111)

⁷⁹ “*Chiaroscuro* é um termo italiano que significa «claro-escuro», e usa-se para descrever o uso da luz e da sombra numa obra de arte, especialmente quando há grande contraste” (Murteira 1997: 504).

Do ambiente escuro do salão sobressaem as figuras de rostos iluminados, pela mancha clara da luz produzida pelo efeito luz-sombra, salientando-se a figura cansada e envelhecida do Marquês de Pombal; as filhas, como sinal de apoio, ajoelhadas junto ao pai, a esposa por detrás do cadeirão, de indumentária negra, o rosto ocultado, tudo a compilar o dramatismo da situação; em frente à família encontram-se os juízes e o escrivão.

O cenário é setecentista, soturno, os mobiliários e os adereços da época, clássicos. Esta pintura é exemplo de uma nova forma de narração pictórica, através da qual o espetador é levado a pressentir o espaço espiritual em que as figuras são posicionadas. Pela força dramática resultante da prodigiosa técnica do claro-escuro desenvolvida pelo pintor e pelo recurso a uma paleta de harmonias entre as cores neutras e quentes, vermelho e preto, que são interrompidas pelo brilho de breves apontamentos dourados de algumas peças de vestuário das personagens representadas.

Na pintura há aspetos importantes a ter em conta, quando há uma obra em ambiente interior; a diferente natureza da luz do espaço fechado, e a importância que tem a composição dos diferentes elementos, quando se quer exprimir um ambiente. Muitos artistas conseguiram fazer a tonalização ideal; Rembrandt demonstrou isso mesmo nas suas pinturas de interior, com a magia do claro-escuro, ou ainda o mestre Vermeer, com Realismo semelhante que prova que é possível representar os ambientes interiores, como é a penumbra de um determinado espaço e torná-lo perceptível:

Como o demonstra a “Bordadeira” do Museu do Louvre, Vermeer procurava captar o pacífico intimismo da sociedade coetânea, quase sempre por meio de composições que, como esta, oferecem uma ou duas personagens numa moldura doméstica, ocupadas em tarefas quotidianas (Agustí 1975: 78).

Existem soluções ou estratégias para a iluminação interior, podendo as fontes de luz ser artificiais ou naturais. Numa sala com luz natural, as cores dominantes deverão ser frias, enquanto os efeitos produzidos pela luz ambiental artificial serão geralmente quentes. Numa segunda parte, as figuras humanas com características muito particulares necessitam de maior atenção. Uma produção de um ambiente de interior é exemplo “O quarto em Arlés”, de Van Gogh (1889), no qual o artista realizou uma descrição pormenorizada do interior; mesmo a parte cromática obedece a uma sugestão de tratamento adequado da cor:

Os seus móveis e os seus quadros que poderiam estar em qualquer quarto, mas descritos com a maneira especial que este pintor tinha de se exprimir a cor e a luz. Nisto assenta uma das chaves mais decisivas numa altura de se apresentar ambientes, interiores,

pois é a luz que provoca os típicos contrastes das cenas que nos mesmos se desenrolam (Loures 1992: 17).

O quadro onde está representado o Marquês de Pombal, segundo esta sequência deverá ter luz artificial; a penumbra produzida é contrastada com as cores quentes e acromáticas. O ambiente de interior está carregado de serenidade e intimismo, como se vê na cena representada por Malhoa sobre o primeiro ministro de D. José. Neste quadro, “O Último Interrogatório do Marquês de Pombal”,⁸⁰ criou-se uma atmosfera com objetividade de determinados elementos para exprimir ou comunicar ideias, ou estados de alma ou, concretamente neste caso, a transmissão da cena histórica que denota tudo isto. Todos os aspetos foram tidos em conta, quer os formais quer os cromáticos.

Tal como os inovadores modernistas na pintura que encontraram formas artísticas para a expressão do tempo e movimento, também Malhoa conseguiu fazer a transposição do movimento para alguns dos seus trabalhos plásticos, independentemente da técnica utilizada. A harmonia de cores é uma forma de evidenciar uma pintura, ou um trabalho plástico através de diversificados contrastes de cores, que podem ter diferentes complementaridades e torna a composição visualmente interessante. Existem muitas possibilidades de harmonizar as cores, isto é, criar situações de equilíbrio entre os seus valores cromáticos, grau de luminosidade, também chamado de peso da cor, a saturação, que é a pureza que a cor contém ou de intensidade, ou seja, a força ou tom de uma cor que Newton constatou, como afirma Mantero:

Newton descobriu que se podem criar situações de equilíbrio ideal nas áreas ocupadas pelas cores saturadas em relação ao seu grau de luminosidade. Assim, atribuí valores à luminosidade de cada cor em saturação máxima, fazendo corresponder-lhe áreas inversamente proporcionais (2002: 55).

Com o estudo de Newton ficaram definidas as proporções consideradas ideais para a criação de harmonias, entre o grau de luminosidade e a saturação da cor. Sabe-se também quais as cores que são mais luminosas, como acontece com o amarelo que é simultaneamente saturado, porque todas as cores primárias são saturadas devido ao grau de pureza. Malhoa consegue, de uma maneira extraordinária e simplista criar harmonias cromáticas, seja pela combinação de cores, seja simplesmente através da monocromia da cor. (Imagem nº1 anexo nº4).

⁸⁰ A pintura “O Último interrogatório do Marquês de Pombal” é apresentada na 2ª exposição do Grémio Artístico em Lisboa, (1892) sendo-lhe atribuído o 2º prémio que Malhoa recusou, por ter considerado uma injustiça, pois o 1º prémio foi atribuído a Silva Porto, com “A barca de Passagem”.



Imagem nº 32 “*As Nuvens*” (Malhoa)

Em relação aos trabalhos monocromáticos de Malhoa, o artista tem alguns, como por exemplo, “As nuvens”, um quadro quase monocromático, óleo sobre tela, 24x32.8cm, datado de 1915 (Imagem nº32)⁸¹, onde abunda a gama dos castanhos, os ocre, em diferentes tonalidades e *nuances* amarelos.

A estrutura composicional desta pintura tem na sua essência a linha, o dinamismo que incute à

composição; torna a linha num elemento visual estrutural da linguagem plástica; por isso, este trabalho tem uma importância primordial. Este elemento primordial da forma determina uma direção, um espaço e volume. Pode-se afirmar que a linha é o primeiro elemento visual gráfico que, desde muito cedo o homem utiliza e desenvolve como forma de comunicação. A expressão da linha pode adaptar-se na representação visual aos vários materiais. Malhoa aproveita aqui todas as potencialidades expressivas da linha e apesar de ela não ser transparente nesta composição, está adjacente nesta pintura. A linha pelas suas características visuais de representação, que determina um sentido, uma direção, um espaço e volume confere-lhe potencial plástico. Na realidade circundante, a linha surge como um elemento que ajuda a distinguir formas distintas. Numa composição visual representa ou transforma a realidade através do desenho e da pintura, tornando-se numa ação consciente como forma de comunicação.

No aspeto formal, a linha é de vital energia, geradora de superfícies, de contorno, modeladora da forma, elemento de construção e significação. Enquanto traço de valor expressivo, desempenha funções plásticas essenciais, quer nas representações perspetivas, quer na saliência de volumes, profundidades, tramas, ou sobreposições de traços. A linha sob o ponto de vista visual e estético, inclui todo um conceito de movimento, dinamismo e vida própria. O modo como se exprime, a sua forma, espessura, livre ou geométrica, provoca várias sensações e perceções do espaço, movimento, quietude ou desequilíbrio.

A linha é o traço visível do ato criativo; deste modo, a linha está interligada com o traço, que pode ser grosso ou fino, regular ou irregular, exprimindo o seu valor e força

⁸¹ (Henriques 1997: 41)

conforme a espessura. Pode sugerir entusiasmo ou emoção, equilíbrio ou instabilidade, como, por exemplo, os traços oblíquos, enquanto os verticais transmitem equilíbrio e os horizontais repouso ou estabilidade, e as linhas onduladas conferem emoção e entusiasmo. A linha transmite tudo isto num enquadramento expressivo do espaço, apresentado através de um desenho ou pintura.

Em relação à cor pode-se também falar em harmonia monocromática. O esquema ou harmonia monocromática utiliza variações de luminosidade e saturação de uma mesma cor. A cor principal pode ser combinada com cores neutras. Na pintura “As Nuvens” (1915) há uma harmonia visualmente apelativa, como se pode observar na harmonia das cores na obra de José Malhoa.

As cores harmoniosas são aquelas que funcionam em conjunto ou justapostas, e que produzem um esquema de cores atrativo. O círculo cromático ou roda das cores, pode ser utilizado de forma a ajudar na escolha das cores e combinações harmónicas (Imagem nº6 anexo nº4). Para trabalhar corretamente as harmonias é deveras importante conhecer alguns termos relacionados com a teoria das cores, como o conceito de tom, tonalidade, valor ou escala tonal, luminosidade, saturação. Pode-se, por isso, ligar e exemplificar as várias harmonias cromáticas em algumas pinturas, no caso concreto de José Malhoa.

O círculo cromático do físico alemão Friedrich Wilhelm Ostwald (1853-1932), nobel da química em 1909, é um exemplo em como as cores se encontram distribuídas, desde as cores primárias às secundárias e intermédias, compreendendo-se perfeitamente o esquema apresentado e a adição das cores para se obterem as diferentes cores nas diferentes proporções. Esta apresentação do esquema das cores é utilizada por muitos teóricos da cor (Imagem nº7 anexo nº4). No seu círculo cromático Ostwald centraliza as cores primárias e secundárias e na segunda circunferência concêntrica coloca as cores terciárias, dividindo diametralmente o círculo na gama de cores frias e quentes.

Uma outra harmonia que se apresenta é a harmonia triádica, onde se usa as três cores equidistantes do círculo cromático, ou seja as três cores primárias, azul, amarelo e magenta ou vermelho, um efeito visual bastante atraente (Imagem nº2 anexo nº4). Esta harmonia é frequentemente usada pelos pintores por ter um alto contraste visual, ao mesmo tempo que conserva a riqueza das cores puras. Neste contraste pode-se utilizar uma cor a ocupar maior espaço em relação às outras cores, o que pode resultar num contraste mais acentuado.

Com este tipo de harmonias pode-se apresentar um exemplo de um quadro de



Imagem nº 33 “*As C6cegas*” (Malhoa)

Malhoa. Para além do esquema cromático da harmonia triádica, como é possível observar no esquema em anexo, as cores são as que mais sobressaem na roda das cores, encontrando-se em posição equidistantes do centro, para além de se situarem em raios diametralmente opostos; as cores são puras, pois não se obtêm a partir de mais nenhuma, mas sim a partir delas

próprias, formando depois todas as restantes.

Na pintura “*As C6cegas*,” um óleo sobre tela de dimensões generosas, 224x288cm, datado de 1904 (Imagem nº34)⁸², é visível este tipo de contraste a nível cromático, os amarelos revelados pela palha, o azul do céu, os vermelhos da indumentária da mulher formam no seu conjunto uma harmonia triádica visualmente contrastante e agradável. O pintor consegue transmitir sensualidade a uma cena em que está presente uma tarefa agrícola, de costumes rurais, com o trabalho árduo do campo e o convívio no intervalo, momento de descanso dos trabalhadores.

A sensualidade está no movimento dos corpos, nomeadamente da mulher, o entusiasmo do homem, identificados pelos gestos em que transparece alguma ansiedade numa possível resposta relacionada com a personagem feminina presente na composição. A pintura “*As C6cegas*” apresenta uma imagem com o casal em perfeita harmonia com a natureza generosa, numa época sem máquinas, nem indústria nos campos, onde era imperioso o trabalho manual das pessoas e simultaneamente o namoro, onde a natureza imperava só por si e criava harmoniosamente o bem-estar possível no trabalho e nos afetos.

Malhoa preocupou-se particularmente com a integração do céu na paisagem da seara, onde recai a cena dominante, de modo a que o jogo da luz sobre a palha dourada fosse consistente com a representação do céu azul, e com o par amoroso, com uma simplicidade enternecedora, envolvente na atmosfera da paisagem e dentro de um género que o mestre Malhoa cultivou, a que se pode chamar de romance popular:

⁸² (França 1987: 26)

Assim poderá falar-se da originalidade e Malhoa, no meio dos cinco sentidos da sua terra e da sua gente. Trabalhos no campo, sem dúvida, conforme as estações e as sementeiras mas entre eles, ou no meio deles, um tempo de lazer que o sol obriga, e ali, esparralhados no trigal ceifado, em 1986 como em 1904, um homem e uma mulher, ele no meio adormecido ela desperta e desejosa. Uma palha para fazer cócegas ao macho, que ele desvia com a mão já caminhando para o agarrar das carnes (França 1987: 28).

Dentro desta temática o artista pinta várias cenas interligadas com os costumes e tradições populares, paisagens que humaniza com protagonistas, que dela fazem parte, dando à pintura uma maior sensibilidade e intimidade. E na maior parte das vezes Malhoa personifica as suas pinturas, independentemente da temática, dando mais veracidade ao que representa, porque ao criar uma composição o artista tem em mente o conjunto dos elementos visuais que dela fazem parte, na organização estrutural que integra a pintura. Estes elementos interrelacionam-se segundo a perceção visual, porque cada elemento tem um valor individual, ainda que a sua perceção esteja subordinada à totalidade do campo visual, para obtenção de um resultado integrado com harmonia e equilíbrio.

Um dos trabalhos mais emblemáticos de Malhoa, a pintura, “A Ilha dos Amores” (1908), um óleo sobre tela com 57x95cm, pertencente ao Museu Nacional Soares dos Reis, mostra num registo diferente do que é habitual em Malhoa, onde o nu se apresenta como a principal imagem da pintura.

Como motivo pictórico, o corpo humano é para o artista um desafio, mesmo crucial



Imagem nº 34 “A Ilha dos Amores” (Malhoa)

para a educação e formação artística já que “São necessários alguns conhecimentos de anatomia, bem como uma ideia de como um corpo se movimenta” (Buchan e Baker 1993: 10).

A pintura “A Ilha dos Amores” (Imagem nº34)⁸³ é uma composição que pertence a uma série das pinturas da História; um quadro intertextual, que

se pode referenciar a par do canto IX d’*Os*

Lusíadas, de Luís de Camões: “Oh, que famintos beijos na floresta!// E que mimoso choro soava!//Que afagos tão suaves!//Que ira honesta,//Que em risinhos alegres se tornava!” (Camões 1995: 269). Apresenta uma cena mitológica de inspiração clássica, um pretexto

⁸³ (Henriques 1997: 119)

A pintura a “A Ilha dos Amores” encontra-se no Museu Soares dos Reis no Porto.

de culto para pintar a brancura dos corpos femininos, nus no meio da natureza, o corpo nu que suscita o desejo. Aos olhos dos apreciadores do quadro sobressai o cenário central do par amoroso, que se encontra em perspectiva mais perto, em que o foco de luz ressalta como que a assinalar a principal intenção da representação pictural. As flores cercam o cenário, vendo-se à distância outro casal, envolvido pela alegria do paraíso.

A cena pretende provocar emoções terrestres carnis, a intensidade física da envolvência dos corpos toca mesmo a sensualidade; o quadro é de uma subtileza magistral é a dialética entre o clássico e o romântico, porque faz sonhar o inatingível e o utópico, como refere França:

O nu que ali se afigura, a coxa debaixo da manípula dum guerreiro navegador, é o mais sensual que a pintura portuguesa de oitocentos produziu, alas sem grande concorrência, numa arte a tais coisas tradicionalmente inabituada, e pouco ele tem que ver com os nus de «*atelier*» que em 1894 Malhoa pintara, em convenções de pose (1987: 339).

O cenário onde se enquadram as figuras e se configura a paisagem faz lembrar Nicolas Poussin (1594-1665), que foi um artista de paisagens mais concretas e de teor clássico. Remete ainda para o pintor Vieira Portuense (1765-1805), nomeadamente com a pintura, “O Banho de Diana” (1794), uma cena mitológica à maneira de época, em que mais uma vez se observa a brancura dos corpos femininos, nus no meio das árvores e da água. No quadro de Vieira sobressai o cenário e a longitude do céu. Mas também se observam os corpos nus, de uma deusa e suas acompanhantes semiterrestres e sedutoras. Nicolas Poussin serviu de grande inspiração ao pintor neoclássico Vieira Portuense. Poussin era um pintor francês, mas passou parte da sua vida em Roma, sendo um dos maiores representantes do Classicismo de século XVII. De algum modo ainda se pode comparar esta composição à “Primavera” de Botticelli que usa algumas técnicas novas, nomeadamente a composição geométrica, luz para dar ideia de volume, erotismo e sensualidade, o uso do cânone e o ponto de fuga.

O quadro “A Primavera” (1480) (Imagem nº22 em anexo nº 2) é uma obra de temática mitológica clássica que apresenta a alegoria da chegada dessa estação. Nesta pintura é aplicada a técnica de têmpera sobre madeira, com 203cm X 314cm de dimensão. Foi iniciada por volta de 1478 e terminada por volta de 1483, por Sandro Botticelli (1444-1510), em Florença na altura do Renascimento, para a *Villa Medicea di Castello*,

residência de Verão dos Medicis.⁸⁴ O Renascimento corresponde a uma nova forma de ver o mundo, surgindo uma conceção da vida mais pragmática e profana, o que valorizou conceitos como Humanismo e Individualismo. Os métodos góticos são abandonados, sendo utilizadas novas técnicas, novas regras, novos cânones clássicos.

Os artistas renascentistas passaram a ser elogiados pelos intelectuais, as obras passaram a ser assinadas, o que valoriza a própria obra. As obras eram normalmente expostas em praças ou em lugares bem visíveis pelo público, e podiam ser apreciadas por todos. Surge o mecenato através de uma elite intelectual, cultural e economicamente rica, que proporciona a encomenda e compra de obras de arte. A obra de Botticelli aqui referida liga-se a Malhoa, e à “Ilha dos Amores”, uma composição magnífica, muito preenchida de personagens, com Vénus ao centro, que observava toda a cena. Na tradição clássica, Vénus e o Cupido surgem para avivar os campos fustigados pelo Inverno, iniciando a primavera ao semear flores, beleza e atração entre todos os seres, a primavera sinal de rebento e do nascer, assim como da fertilidade dos seres vivos em geral:

O título “A Primavera”, retomado desde o século XVI, corresponde a uma pintura que representa e festeja a chegada da primavera. No meio de um bosque de laranjeiras surge sobre um prado Vénus, a deusa do amor, por cima da qual o seu filho Eros atira as suas flechas de amor, com os olhos vendados (Deimling 2001:39).

Botticelli utiliza neste quadro um naturalismo com método, de carácter científico; a natureza é estudada e não copiada, como faziam os naturalistas oitocentistas. Botticelli teve apoio de membros da Academia Platónica, fundada por Lourenço de Médici, o Magnífico (1449-1492), diplomata, político e mecenas, primo de Lorenzo di Pie Francesco de Médici atrás referenciado. Este apoio serviu para orientar o artista no reconhecimento dos detalhes das diversas plantas e flores, além das simbologias ligadas ao quotidiano.

Ao nível da harmonia cromática, a pintura “A Primavera” não constitui nenhum esquema científico e específico da teoria das cores, podendo-se falar numa harmonia da natureza, que se dá, por exemplo, com as estações do ano, como é este exemplo da primavera, em que existem diversas cores a interagirem na composição, ou pode acontecer na estação outonal, em que as cores são mais ténues.

A pintura de Malhoa, “Ilha dos Amores” remete, mais uma vez, para o pintor neoclássico Vieira Portuense, nomeadamente para a cena mitológica “Banho de Diana”

⁸⁴ “A Primavera mostra o jardim de Vénus, a deusa do amor. A pintura terá provavelmente sido encomendada por Lorenzo di Pie Francesco de Médici (1463-1503) para figurar numa sala adjacente à câmara nupcial da sua casa em Florença” (Cumming 2007: 22).

(1794), ou para “Júpiter e Leda” (1798), em que a sensualidade também se cruza com o terreno e com a mitologia, ambas com figurações classicistas do tema, indo o pintor buscar inspiração a Poussin, sendo este uma das suas referências a nível da pintura mundial. Mas o estilo Neoclássico é talvez dos movimentos artísticos, aquele que no seu conteúdo, é o mais abrangente, ao mesmo tempo que herda algumas peculiaridades dos vários movimentos artísticos implantados. O estilo Neoclássico reúne várias características que classificam muitos outros estilos, desde o romântico, ao estilo moderno, o que o torna rico artisticamente, opinião vinculada pelo crítico de arte, Paulo Varela Gomes:

O neoclassicismo era clássico mas era também barroco, rococó, romântico moderno, abstrato, decorativo. Reconhecemos à primeira vista uma figura neoclássica, uma coluna dórica neoclássica, um vaso neoclássico. Mas na figura, podemos ver também a graciosidade rococó, a fúria ou a languidez doentia do romantismo, a cor e a exaltação do barroco (s/d: 125).

O movimento Neoclássico utiliza temáticas variadas, desde a pintura de História, até à Paisagem, passando por cenas pitorescas, mitologia e religião. Entre alguns pintores que seguiram esta linha estética, destaca-se o pintor nortenho Vieira Portuense como um pintor de grande referência nacional e estrangeira. Nalguns pintores ainda se nota uma mescla de clássico, como é intrínseco ao próprio estilo no pintor Francisco Vieira Portuense. A pintura na “Ilha dos Amores” também se enquadra na pintura de História. É uma mescla do Neoclássico com o Naturalismo porque, como já foi referido, este estilo é um agrupamento de vários estilos que Malhoa também absorve na pintura mitológica.

Num período mais perto de Malhoa pode-se remeter para os nus de Renoir, na cor e nas formas do corpo feminino, muito semelhantes à forma e cromatismo de Malhoa, podendo-se referenciar a “Banhista Sentada” de 1892 ou “Descanso Depois do Banho” (Imagem nº23, Anexo nº2), datado entre 1918-1919, óleo sobre tela, 110x160 cm. A beleza da pintura reside no êxtase das cores que se espalham pelas telas, em composições em que a forma curvilínea dos corpos e da complexidade de texturas visuais, de cores e formas, como acontece na pintura “Descanso Depois do Banho”, para preencher estas características na aproximação da “Ilha dos Amores” de Malhoa.

Estas pinturas aqui referenciadas, o nu apresenta-se como forte inspiração. O nu como importante representação pictórica, era tido como algo natural, que não deveria ser escondido nos princípios da civilização: “Pelo trigésimo milénio antes de Cristo, o homem aurignaciano, «sapiens» já esculpiu em calcite as primeiras figuras humanas, acentuando nádegas e ventre em curvas acariciadas, o nu foi imediatamente símbolo de fecundidade e

de prazer” (França 1975: 15). Depois à medida que o homem evoluía e se tornava mais civilizado, apareceu o tabu do corpo, sobretudo com o cristianismo, o corpo deveria ser escondido ou coberto: “O nu tem então de desaparecer da arte ocidental durante séculos. O corpo esconder-se-á aos olhos, debaixo de panejamentos sem relevo, pregas hirtas sobre volumes ausentes” (França 1975: 25). A provar isto contam-se inúmeros exemplos de esculturas de Vénus, que reúnem simbolismo, natureza, sensibilidade e sensualidade a enaltecer o corpo como objeto de fertilidade, amor e paixão, ao evidenciar propositadamente os seios e as nádegas no conjunto harmonioso do corpo. Uma das principais fontes do estudo do nu provém dos gregos da antiguidade clássica, que cultivavam a beleza pura do corpo humano:

Invocação ou propiciação, representação simples ou simbólica, o nu desenvolveu-se através da história da arte, como documento de gostos e de costumes, documento maior de uma variada maneira de entender e de tomar conta da realidade. Mas documento ativo e não reflexo, apenas-que esse é o papel da arte (França 1975: 11).

A época da antiguidade clássica serviu de inspiração para todos os artistas. Mesmo na antiguidade, o uso do nu em temáticas eróticas já era feito, como se pode verificar nos frescos encontrados em ruínas de Pompeia.⁸⁵ Com a descoberta da cidade em ruínas ficou a conhecer-se pormenores da vida social e económica dos romanos daquela época. Os frescos que ainda se encontram em Pompeia foram restaurados em 2006. Na Itália, no século XV, os pintores inspiraram-se nas primeiras pinturas da antiguidade clássica; no Renascimento, os artistas não só estudaram a arte mas a filosofia dos antigos gregos que serviram de estudos:

Ao longo de alguns milénios, o nu assume situações éticas diferentes poéticas, como imagem da humanidade que é, e não apenas seu invólucro carnal. Mas, mais do que imagem, ele é a memória do homem e da mulher, o que fica dos sus contatos, a certeza, afinal, da sua existência e do seu desejo passado (França 1975: 13).

A nova sede de conhecimento humano levou a estudos científicos sobre a anatomia, e um dos maiores artistas e investigadores nesta área foi sem dúvida Leonardo da Vinci (1469-1482): “O conhecimento detalhado das proporções humanas já era de esperar para muitos artistas a meio do séc. XV, embora nenhum lhe tenha dedicado tanta atenção como Leonardo” (Zollner 2000: 40).

⁸⁵ Pompeia cidade destruída pela erupção do Vesúvio em 79 d.C. que dista 23 Km, a sudoeste de Nápoles ficou soterrada por cinzas vulcânicas e fragmentos de lava. As escavações foram iniciadas em 1748.

Na pintura de Malhoa “A Ilha dos Amores” (1908), mais uma vez é transparente a versatilidade do artista na sua obra temática, abrangendo os estilos que formaram os grandes pintores desde o Renascimento à pintura contemporânea. Em Malhoa, a nível cromático da composição é visível a mancha de sombra, contra o brilho intenso da luz, onde se pode cruzar uma harmonia de cores complementares que ocorre quando se combina as cores opostas na roda das cores. São cores que se encontram diametralmente opostas no círculo cromático, estão simétricas no que diz respeito ao centro do círculo, o matiz varia 180 graus entre um e outro matiz, e esta harmonia resulta muito bem, principalmente porque simultaneamente se combinam cores frias e quentes, contribuindo para o seu grande efeito cromático segundo Smith: “As leis de contraste de Chevreul concentram-se particularmente no emprego da cor complementar. Na sua harmonia de contraste, salienta que o uso de cores complementares era superior a outras classificações” (Smith 2006: 349).

Em “A Ilha dos Amores”, o contraste das cores complementares dá-se entre cores quentes e frias como, por exemplo, o verde com a magenta, ou o azul e o laranja, ou amarelo e violeta (Imagem nº14 anexo nº4). O contraste entre as cores frias e quentes é um recurso importante na criação espacial: “O contraste complementar utiliza-se, portanto, para criar este efeito especial. Inversamente, através de uma escolha equilibrada dos tons cromáticos consegue-se criar uma atmosfera de tranquilidade, unidade e harmonia” ” (Petra s/d: 14). Também o efeito da luz influencia a escolha de tons cromáticos frios ou quentes, por exemplo, para representar um motivo circundado por uma luz solar, utiliza-se a cor quente, pelo contrário quando o motivo se encontra em zonas de sombra, utilizam-se cores frias.

Como se pode constatar, este contraste é feito com uma cor primária e uma secundária que são complementares, porque uma cor é complementar de outra quando a cor primária não entra na constituição da sua complementar. Explicitando, o amarelo é complementar do violeta, porque quando se produz o violeta, o amarelo não entra na sua composição, ou seja, para a constituição do violeta é necessário o azul ciano e a magenta, logo sobra o amarelo primário que funciona como a sua complementar.

Na “A Ilha dos Amores” abundam os vermelhos e os verdes, uma harmonia perfeita de complementaridade (Imagem nº3 anexo nº4). As cores no círculo cromático estão relacionadas entre si, e ao mesmo tempo diferenciam-se umas das outras. As cores vizinhas harmonizam-se num tipo de contraste, as mais próximas, tornam-se análogas (Imagem nº4 anexo nº 4). Ao observar o círculo cromático constata-se que as cores complementares

estão diametralmente opostas, e o contraste torna-se muito mais forte, sendo simultaneamente complementar e térmico, quente-frio, conferindo à composição uma maior riqueza cromática.

No século XIX, o nu libertou-se da limitação de motivos místicos, religiosos ou históricos, como demonstram as várias representações que teve “Adão e Eva”, e a partir daí desenvolveu-se de diferentes formas: “Na época medieval a representação do nu apenas podia ser permitida por motivos religiosos (p.ex., no caso de Adão e Eva), o nu ganhou novo protagonismo no Renascimento. Alberto Dürer e Leonardo elevaram o nu” (Petrova s/d: 64). A representação do nu humano como expressão das emoções internas é, até hoje, um dos temas artísticos mais trabalhados nas diferentes tendências artísticas:

O corpo humano não podia mais ser objeto de tabus cristãos, e da longa noite medieval que o escondera, causa de pecado, motor de tentação, ele emergiu com a responsabilidade de ajudar a criar um mundo novo. Esse mundo que o homem ia fazer, descobrindo terras, interrogando céus, a natureza, e a si próprio, tinha outra vez no nu um cânone de beleza antiga e recomeçada, e uma prova do poder de que era capaz (França 1975: 31).

O nu foi pintado desde sempre; vários pintores do Renascimento o representaram, como Botticelli, Rafael, Correggio, Ticiano, ou Goya, todos o pintaram com a sensualidade que o Renascimento lhe impregnou. Francisco Goya foi um dos pintores que conferiu à pintura do nu uma nova visão que ultrapassou o mito, como afirma António Pedro:

Quando em 1799 Goya pinta a “Maja desnuda” todo um longo período se encerra na história do nu. Porque até então, embora nua, a mulher vestira-se como o mito e a legenda, e agora, pela primeira vez, ela despia-se realmente até à sua carne humana. Esse mito, aliás, a cobrira muito mais talvez do que as vestes que a cobriam, porque o corpo que se nos mostrava em toda a sua inteireza tinha a voz divina e legendária e não a voz de um pobre corpo perecível. Mas o equívoco entre o mito e a mulher não se desfez logo então. Ele arrasta-se, com efeito, ao longo de todo o século XIX, e não apenas nas artes plásticas, mas também, ou sobretudo, na literatura. É um combate que entenderemos melhor se fixarmos desde já que na representação da mulher, sem o disfarce do mito, a “Maja” instaura decisivamente o erotismo nas artes plásticas (1975: 291).

Malhoa pintou alguns nus, apesar de esta temática não ter grande aceitação na época oitocentista em Portugal, por ser considerada um ataque ao idealismo de raiz clássica e



Imagem nº 35 “*Descanso do Modelo*” (Malhoa)

romântica. As suas primeiras pinturas do nu datam de 1894, nomeadamente “*Descanso do Modelo*” de 1894 (Imagem 35).⁸⁶ Esta pintura apresenta-se com grande modelação da figura, um óleo sobre tela de dimensões bem razoáveis, 1,350x1,010m. A luminosidade que imprime ao quadro é magistral, apresentando a pele do corpo translúcida de perfeições exatas. Os elementos que enquadram a composição são delicados, de um cariz realista, mas sublime; é um nu pleno de sensualidade. Por outro lado, o enquadramento do cenário confere-lhe

um rigor naturalista dado pelos objetos simples e usuais do quotidiano, num local sem ostentações e decoração pouco enriquecida.

O cromatismo é suave, e as cores ténues contrastam com o corpo da modelo. Os dourados brilham com a direção da luz interior, criando o contraste de luz-sombra.⁸⁷ O cenário de fundo é simples, apenas tecidos que dão ainda mais subtiliza à pintura: “Sendo este o seu primeiro nu a que chamou “*Descanso do modelo*” (Montês 1983:27). Outra pintura da mesma temática tem dois títulos, “*Antes da sessão*” ou “*Ateliê do artista*”. O “*Ateliê do artista*” é um óleo sobre tela de 1894 (Imagem nº36). Quando a obra foi exposta no IV salão do Grémio Artístico de 1894, Malhoa denominou-o de “*Antes da sessão*”; a obra encontra-se no museu de Belas Artes em São Paulo, no Brasil. Neste quadro o modelo está de costas a olhar para o pintor. De pouco contraste de cor, abundam as cores frias, suaves, com muitos pormenores preenchidos com objetos que estão espalhados pelo espaço. A figura está numa correta proporção e não está centralizada, mas deslocada para a esquerda.

⁸⁶ (Fotografia; Sousa: 2012)

⁸⁷ O quadro “*Descanso do Modelo*” encontra-se na exposição permanente no museu José Malhoa nas Caldas da Rainha em depósito do Museu Nacional de Arte Contemporânea.

No “Ateliê do Artista”⁸⁸, a composição distribui os seus elementos de forma



assimétrica, evitando a monotonia, e tornando-se mais criativa. A estrutura é basicamente horizontal na cena principal. O protagonismo da principal figura é evidente, dada a sua proximidade com o foco luminoso, a figura do artista mais ao longe passa mais despercebida confundindo-se com as cores do fundo da parede. Além da iluminação, é a composição dos diversos elementos do ambiente anterior que ajuda a criar harmonia. Cada objeto tem uma forma própria, uma maneira particular de manifestar a luz com determinação, a que se pode chamar um brilho estético.

Tal como acontece com o retrato, em que se criam proporções e simetria através de eixos, também ao desenhar um corpo existem recursos idênticos para que as figuras fiquem proporcionais e harmoniosas. As curvaturas, as modelações do corpo são feitas com recursos às diferentes tonalidades da cor, a incidência de luz para conseguir plasticidade e profundidade espacial, os volumes, tudo tem um enquadramento correto. Um enquadramento bem feito confere ao plano o máximo de eficiência estética. O equilíbrio de massas e linhas ganha aqui a sua maior importância. É o próprio jogo de linhas e massas que estabelece determinadas relações que acabam por criar o interesse e emoção. Este enquadramento considera-se descentrado, porque convida mais à interpretação pela posição assimétrica do sujeito que é interpretado com base na sua posição, como é o caso do modelo que está sentado de costas.

Voltando às fontes de luz, esta pintura foi criada a partir da luz natural, sendo as cores dominantes frias, como afirma Loures: “Primeiro efeito que se pode observar num ambiente inundado pela luz natural é a coloração geralmente fria que apresenta os seus elementos, exceção feita aos casos em que essa luz seja crepuscular” (1992:18). Neste caso é visível uma janela do lado esquerdo por onde entra a luz natural, o que produz no compartimento zonas fortemente iluminadas e sombras definidas com contrastes entre umas e outras.

⁸⁸ (Henriques s/d: 168)

Temas como “Descanso do Modelo”, “Peccata Nostra”, um pastel de 1920, uma pintura repleta de cor, ou “Fruta da Época”, uma ilustração em pastel de 1921 (Imagem nº37)⁸⁹. O registo feito em “Fruta da Época” que para além da parte pictórica, têm algo de humorista na sua composição, uma rapariga sorridente, seminua, com um dos seios a descoberto, e algumas peças de fruta a taparem o outro, dão à composição um pitoresco alegre sendo que, a parte da fruta podia constituir só por si, um enquadramento de uma natureza-morta. A composição “Fruta da época” insere-se no âmbito publicitário para periódicos.

Na pintura “Pecatta Nostra” (1920), com a técnica de pastel, cujo tema indica, “Os Nossos Pecados”, é de uma intimidade graciosa. A modelo encontra-se nua, distendida e com aparente boa disposição. Os tecidos que a envolvem são brilhantes, ricos, de aspeto sedoso. A nível de cor é uma pintura muito rica, em que se pode observar uma harmonia triádica, onde as cores primárias são as principais e encontram-se no eixo principal do campo visual (Imagem nº2 anexo nº 4). Observa-se ainda a cor verde, secundária, e uma



neutra, o preto, que confere profundidade à composição. Para além de multicolorido torna-se uma pintura muito lumínica, já que vários pontos de luz incidem sobre os tecidos. A modelo mostra à-vontade,

Imagem nº 37 “*Peccata Nostra*” (Malhoa) de um trabalho que habitualmente desempenha. Os jogos de cores aplicados tornam o quadro ainda mais atrativo e sensorialmente estimulante.

⁸⁹ (Saldanha 2010: 334)

Outra pintura num registo bem diferente da que foi acima referenciada e inserida no romance popular, que invoca a ruralidade do local pintado, é “Ai, Credo!” (1923), um óleo



sobre madeira de 58.5x71cm (Imagem nº38)⁹⁰ onde os costumes simples de um determinado comportamento amoroso sobressaem, o procedimento da mulher que se encontra dentro de casa, mas sem que haja total privacidade, porque a própria cena e os intervenientes não a pedem já que era o hábito de transeuntes ou vizinhos olharem para o interior das

Imagem nº 38 “*Ai, Credo!*” (Malhoa) habitações, sem que isso significasse qualquer intromissão. A conversa envergonhada, a inibição, a timidez manifestados entre uma mulher e um homem era um facto culturalmente estabelecido, a tentativa de namoro por parte do homem, a rir, de uma simplicidade provinciana, a segurar o utensílio de trabalho tão orgulhosamente executado. De notar que o cromatismo exterior da claridade se confunde e estende-se ao interior, como que uma passagem simultânea de intensidades lumínicas e sentimentais. Esta beleza da realidade dura de ruralidade é por si só contrastante com a beleza transmitida da pintura executada pelo mestre.

Malhoa suaviza, de alguma maneira nesta composição, o trabalho, que quando a tarefa terminava, o cansaço não vence os sentimentos e o indivíduo regressa como para o lazer que encontra na investida do namoro. A nível cromático na pintura “Ai Credo” é visível o contraste das cores essencialmente quentes, nos vermelhos e laranjas, que se contrapõem com os verdes de diversos matizes. As tonalidades luminosas, laranjas e vermelhas com algum escurecimento nas velaturas dos tecidos para produzir o efeito de sombra, contrastando com toda a luminosidade transparente das cores que rodeiam os intervenientes, produzido pela atmosfera, provocam mais uma harmonia que pode ser considerada análoga ou adjacente, sendo que ou tons análogos tendem a juntar-se opticamente. As cores análogas ou semelhantes, vizinhas no círculo cromático, são assim consideradas porque existe uma mesma cor básica na sua construção. É uma harmonia

⁹⁰ (Henriques 1997: 101)

formada por uma cor primária, combinada com duas cores vizinhas na roda das cores. Uma cor é utilizada como dominante, enquanto as adjacentes são utilizadas para enriquecer a harmonia, ao mesmo tempo que cria algum contraste com as cores neutras em ambas as peças de vestuário, nomeadamente no colete do homem e no corpete da mulher.

Um outro aspeto da criação da pintura diz respeito às tonalidades, ou seja à gradação das cores e dos valores claro e escuro (Imagem nº15 anexo nº4). A tonalidade desempenha grande importância, na globalidade do quadro no que respeita aos pormenores. Através das tonalidades contrastadas conseguem-se grandes efeitos; um contraste claro-escuro, ou seja, um intercâmbio entre superfícies claras e escuras provoca ritmo e movimento, enquanto uma área de valores cromáticos limitados confere uma atmosfera que proporciona mais serenidade e uniformidade à pintura. No pormenor, a tonalidade de uma cor é decisiva para a modelação cromática de cada objeto, quanto mais afastada está a zona de luz, mais escuro se tornará; a gradação de claro para o escuro faz com que o objeto ganhe volume e corpo: “A tonalidade de uma cor é decisiva para modelar um objeto. Quanto mais longe se encontrar de uma zona de luz, mais escura será: a gradação de claro para o escuro faz com que o objeto tome corpo” (Petra s/d: 15).

Quando há harmonia cromática, há uma situação de conforto para a visão, uma situação de relaxamento; o observador vai estar mais tempo a olhar, porque essa imagem é agradável à vista. Quando há harmonia, o cérebro interpreta as cores, tal como se apresentam na sua natureza químico-física, com um efeito estático, sólido e previsível ao olhar do observador.

Malhoa pintou a tela “Ai Credo”, com contrastes a partir do tema das sombras e das variações do jogo de luzes; pintou de uma maneira colorista, ou seja, provocou efeitos misturando cores intensas. Relativamente ao fundo, aplicou esse contraste nas figuras representadas centralmente, conseguindo um efeito extraordinário luz-cor. A rapariga olha para o interior virando a cara, com um expressão simultaneamente ingénua e brejeira. O sol aparece refletido na janela, vendo-se ao longe a paisagem a completar a cena de namoro, simples e acolhedora ao mesmo tempo, enternecida nesta passagem do quotidiano.

Esta tela é um exemplo de como as cores provocam emoções. No entanto, não só a cor, mas também o seu valor cromático é crucial na medida em que as cores transmitem sentimentos e mensagens; por exemplo, um vermelho saturado transmite vivacidade, paixão e energia, enquanto se no mesmo vermelho for colocada uma pequena porção de branco, o vermelho sofre um aclaramento, a tonalidade mais próxima do rosa, que provoca romantismo, ternura. Como se pode perceber, os sentimentos mudam ligeiramente,

permanecem no amor, com diferentes ramificações, tudo isto possibilitado pelo poder que a cor imana em cada composição, conferindo-lhe individualidade.

O autorretrato desenvolve-se a partir de meados do século XV na pintura italiana do Renascimento. O seu aparecimento é paralelo ao fortalecimento do poder da nobreza e da burguesia e à perda da onipotência da igreja, que detinha um grande poder de adquirir e de encomendar obras de arte. Ao mesmo tempo o artista deixa de ser considerado um mero artesão e começa a ser valorizado como um criador.

Se o autorretrato é, antes de mais, a autorrepresentação, poder-se-á referir que também é um auto questionamento que serve para o artista se conhecer a si próprio, podendo transmitir, por vezes, particularidades do seu interior, numa representação de si mesmo, independentemente do suporte escolhido. É a partir principalmente da renascença italiana, que a produção do autorretrato se efetua com mais frequência e com consciência da sua importância pelo artista; exemplo disso mesmo, poderá ser Rembrandt (1606-1669) que efetuou dezenas de autorretratos e retratos imprimindo um carácter intimista e psicológico nessas representações, fosse dele próprio ou de alguém que pretendia representar. Produziu igualmente retratos coletivos.

O rosto é sem dúvida a parte mais difícil e simultaneamente a mais expressiva do ser humano; dentro deste os olhos são os órgãos que mais qualidade expressiva transmite. O rosto pode apresentar expressões diferentes, mas a sua estrutura e proporções não se alteram em demasia, só alguns pormenores se diferenciam, como representar os olhos maiores ou mais pequenos, a boca, o nariz de acordo com quem se representa. No rosto, o artista deixa transparecer a sua visão do mundo e o seu sentido especial da arte. Na antiga Grécia procurava-se realçar a beleza ideal, ou então buscar a fidelidade ao retratado como se fazia em Roma.

Como qualquer autorretrato, deverá assemelhar-se ao próprio e neste caso ao artista e, simultaneamente manifestar o seu carácter, mostrá-lo como indivíduo. Malhoa pintou e desenhou o seu autorretrato, não muitas vezes, mas pintou muitos mais retratos de pessoas simples, da burguesia e da nobreza e todos se distinguem visivelmente, tal como se distinguia a própria classe de quem estava retratado. A influência do seu mestre Lupi sente-se nos retratos, que executa muitas vezes em fundos escuros de onde faz sobressair a claridade dos rostos.

Um dos seus autorretratos com uma figura dignificante é o desenho com aplicação



Imagem nº 39

da técnica de carvão sobre papel, com 55x43cm, datado de 1906 (Imagem nº39)⁹¹. As feições suavemente demarcadas estão contornadas com traços finos, levemente escurecidos, com o objetivo de criar volume, cercando as superfícies com esbatimentos de carvão. É um exemplo de harmonia, desta vez, harmonia acromática, que é uma harmonia conseguida pela utilização das cores neutras, as cores que se situam na zona central do círculo cromático, próximos ao centro deste, porque perderam a saturação que não se vê na sua cor original.

O carvão é um material excelente para criar composições, conseguindo-se uns degradés ou grisalhas feitas com os vários tipos de carvão que acentuam a tonalidade de preto e cinzento. As grisalhas são aplicadas desde os primários da pintura e bastante utilizadas pelos pintores renascentistas; refletiam ainda a primorosa habilidade feita no desenho que é fundamental neste género de aplicação técnica.

A harmonia acromática é conseguida com as cores neutras, preto, branco e cinzento, sendo este um resultado das duas neutras principais. Estas não fazem parte do círculo das cores. O preto resulta da mistura de todas as cores do círculo, por síntese subtrativa. Na síntese subtrativa caminha-se em direção ao cinzento, porque, sempre que se faz a mistura das três cores primárias ou mesmo de uma secundária, com uma primária obtém-se um tom acinzentado, onde se pode constatar a predominância de uma das cores utilizadas nessa adição. Devido a isso, existem os cinzentos azulados, ou esverdeados ou amarelados, conforme a dominância; daí afirmar-se muitas vezes que o cinzento, é uma cor que contém todas as outras, tendo um caráter pacífico, e por isso combina com a maioria das cores.

⁹¹ (Henriques s/d: 124)

O cinzento é também a cor que menos interfere com o valor cromático das cores que lhe estão próximas; não tem grande realce, permanece neutro; numa escala de tons permite realizar bastantes tonalidades, numa gradação de tons na escala do claro-escuro. Na gama de tons de tendência acinzentada, pode-se falar em harmonia de cores quebradas, que se obtém juntando as cores complementares em maior ou menor quantidade e a tonalidade vai tender para onde houver maior adição, com ajuda do papel; quando se aplica a técnica da aguarela é nesta gama harmoniosa de cores quebradas, que a cor dominante é o cinzento: “A harmonia resulta da combinação de cores, com pesos visuais diferentes ou semelhantes, mas sempre equilibrados, resultando a composição esteticamente aos olhos” Imagem nº 40 ”



(Miraldo 2002:79).

“ *Retrato de D. Leonor* ” (Malhoa)

O retrato é, para muitos artistas, um dos maiores desafios que se impõe, devido ao seu rigor representativo, e desde a antiguidade até aos nossos dias, esse desafio continua a impor-se:

Um dos temas clássicos e mais apreciados em artes plásticas é o retrato. Na antiguidade, a arte do retrato estava claramente orientada para as ideias de beleza dominantes e representava soberanos ou destacadas personalidades da sociedade. Os artistas do Renascimento dirigiram a sua atenção para outros modelos, começaram a retratar pessoas comuns (Henn s/d: 58).

Malhoa; um excelente retratista, pintou alguns retratos de corpo inteiro, normalmente de pessoas de condição social elevada, como é o caso dos reis que já aqui foram mencionados; o do príncipe D. Luís Filipe (1908), o D. Carlos I (1890), a D. Eugénia Loureiro Relvas e filhos-coletivo (1899) entre outros. Também de grande imponência é o retrato a corpo inteiro, representativo da classe hierarquicamente mais elevada, como é o da Rainha D. Leonor de 1926:

A figura gentil da «Princesa Perfeitíssima» que foi mulher de El. Rei D. João II, recorta-se agora no arco rendilhado da Igreja do Pópulo, joia manuelina que fundou e onde, por lei do destino, foi batizado o Homem que estava fadado para «Pintor do Povo». Desde as tábuas de Nuno Gonçalves que o povo português nunca mais teve quem lhe pintasse o retrato, e cinco séculos depois é a Rainha D. Leonor quem vai premiar o génio, colocando a coroa de louros na fronte austera de José Malhoa (Montês 1983: 53).

A figura da soberana, que foi considerada uma benemérita no que diz respeito à caridade, ao patrocínio das obras religiosas, à assistência social aos pobres, sendo mecenas no projeto das Misericórdias por todo o país, é retratada numa pintura que teve grande importância de caráter público, para a população das Caldas da Rainha. A pintura a óleo sobre tela representa a rainha D. Leonor, (Imagem nº40)⁹² e de grande dimensão, 202x134cm, sendo também uma pintura de História e de Retrato, simultaneamente, neste caso de corpo inteiro, da rainha intitulada padroeira das Caldas da Rainha:

E a rainha D. Leonor, feita para as suas Caldas, revela também, ainda mais estranhamente, tratando-se de quem se trata, um corpo que se advinha nu (como um desenho foi academicamente estudado) e uma face mais moderna, ou à moda de anos 20 (França 1987: 33).

Esta pintura foi uma encomenda de António Montês, numa representação da associação comercial em 1924, mas que só ficaria concluída em 1926 e seria oferecida pelo pintor aos habitantes da sua terra natal, Caldas da Rainha, “A primeira obra de um futuro Museu de Artes que viria a denominar-se museu de José Malhoa” (Couto 2004: 9). É uma composição larga e de transparente matéria cromática, com exuberância de tonalidades vivas vermelhas e amarelas a contrastar com os verdes enegrecidos da almofada do chão apresentando largo tratamento da luminosidade e de grandiloquência comunicativa. A riqueza da indumentária é própria da realeza, todos os pormenores são irrepreensíveis. A elegância da figura da rainha, envergando um traje de tecidos dourados que funciona como cor dominante porque ocupa maior área no conjunto da tela. O cabelo ornado pela coroa dão ao retrato um resultado sofisticado e elegante, deixando transparecer o realismo do retrato.

José Malhoa conseguiu um excelente efeito cromático, demorando dois anos a realizar este quadro que tanto honrou a população das Caldas da Rainha, pela homenagem feita por Malhoa à benemerente e fundadora das Misericórdias em Portugal. Nesta pintura os emissores de luz são as próprias cores que se justapõem com ousadia. A figura transmite imponência que remete para a época representativa da personagem, D. Leonor de Lencastre, mulher de D. João II, a quem se deve também a fundação do Hospital Termal das Caldas da Rainha. Os contornos da produção do quadro são descritos por Couto:

Não sendo contemporânea do artista e não se conhecendo um retrato fidedigno da sua época. Malhoa compôs a sua personagem tendo, como suporte humano, um modelo

⁹² (Henriques 1997: 121)

vivo, uma jovem senhora inglesa, que terá correspondido fisionomicamente aos traços apontados pelos cronistas do tempo da rainha (séculos XV-XVI) (2004: 26).

O estilo decorativo é observável na tapeçaria em que estão representadas as armas de Portugal; a figura da mulher com os seus trajes ricos de alteza real, com a coroa a dignificar o seu estatuto, está em perfeita harmonia. Denota-se aplicação de poucas cores, sobre grandes superfícies homogéneas, e um desenho com tendências para linhas puras que delimitam as formas. As proporções generosas do corpo, que se advinham sobre as vestes acentuando os seios, ressaltam a maternidade, num olhar transparente e tranquilo, ao mesmo tempo santificado, criando um permutação de sentimentos, que realçam em simultâneo a beleza, a pureza e bondade da rainha que o artista conseguiu imortalizar nesta tela.

A atmosfera que idealiza um ícone feita pela visão naturalista cria um momento quase fotográfico. O artista demonstra o seu gosto pela analogia, pela pesquisa do objeto significante que não se esgota na mera junção utilitária. A unidade cromática transmite na pintura uma calma interior e a procura de uma sabedoria que o artista encontrou no desenvolvimento do seu trabalho.

A cor, a forma, a linha, o traço, foram para Malhoa os verdadeiros veículos expressivos. O artista desenvolveu os seus temas com grande diversidade, fazendo dos elementos principais da forma, nomeadamente o emprego da cor, da textura, a criação do volume através da perspectiva, a sua grande arma de comunicação na transmissão da imagem, e simultaneamente da cultura portuguesa.

As cores também transmitem sensações, podendo designar-se de térmicas. Numa paisagem em que os tons são essencialmente azuis e verdes, consideradas cores frias, a pintura transmite calma ou frio, enquanto uma composição com cores quentes, vermelhos ou laranjas, transmite calor porque as cores “provocam emoções”, como afirma Petra:

As cores provocam emoções. No entanto, não só a cor, mas também o seu valor cromático é decisivo: um vermelho saturado, por exemplo, transmite vivacidade, paixão, energia; aclarado para o rosa provoca uma impressão de ternura e romantismo. Os tons cromáticos que se escolhem e a harmonia ou contraste que se cria através da cor exercem uma influência considerável sobre o conjunto do quadro e a sua mensagem (s/d: 15).

Estes conceitos são baseados em estudos da área da psicologia e em comparação com estímulos térmicos. As cores quentes são psicologicamente dinâmicas e estimulantes como a luz do sol e o fogo; sugerem vitalidade, alegria, excitação e movimento. Esta classe a que se apelida de cores quentes, parece que avança e que se aproxima conforme se

enquadra nas composições. As cores frias são tranquilizantes, suaves e estáticas, criando mais distância. A gama fria parece que se retrai e que se afasta. A temperatura das cores designa a capacidade que as cores têm de parecer quentes ou frias e de transmitir sentimentos e sensações ao observador.

Quando se divide um disco cromático ao meio com uma linha vertical em que se observa um corte longitudinal simétrico, percebe-se dois blocos, correspondentes exatamente às cores frias e às cores quentes. Quando se olha para o círculo cromático, pode-se observar que há um lado referido para as cores quentes com a presença do vermelho, laranja e amarelo e um lado designado por frio com as cores verde, azul e violeta. Esta visualização está muito explícita no círculo cromático.

As cores podem exercer influência psicológica sobre o ser humano; algumas cores estimulam, outras tranquilizam, pois são captadas pela visão e transmitidas para o cérebro, e conseqüentemente, enviam impulsos e reações para o corpo provocadas pela reação térmica da cor. Todas as pessoas atribuem valores expressivos às cores, mesmo sendo um conceito empírico; ao vermelho atribui-se o sentimento de raiva, enquanto ao azul se atribui a calma. Estes conceitos de expressividade na cor têm bases subjetivas e estruturam-se na análise psicológica das reações sensoriais e estímulos da cor, provocados por essas reações psicossomáticas. Por estes fatores, as cores comunicam através de códigos visuais estabelecidos, dando origem à simbologia das cores.

As cores influenciam psicologicamente os seres humanos, e estão mais ligadas à emoção do que propriamente à forma. Numa composição, por exemplo retém-se mais depressa a cor do que a forma, em termos de memória visual. Quando se escolhe uma cor para elaborar um determinado trabalho, sejam trabalhos de *design*, ilustração, cartazes ou qualquer outro tipo de trabalho visual, deve-se ter presente o seu objetivo, porque se está a provocar estímulos imediatos e essa cor escolhida provocará diversas reações no observador, reações essas que podem ser positivas ou negativas, dependendo da sua utilização; daí a importância da psicologia das cores e dos seus significados para uma melhor aplicação ao trabalho.

É imprescindível que qualquer pessoa que trabalhe com a comunicação conheça as teorias básicas da cor, para saber como estas se complementam e interagem. É interessante verificar como a psicologia das cores é utilizada atualmente, principalmente pelas grandes empresas. Marcas mundialmente conhecidas fazem uso constante deste conhecimento para chamar a atenção, ou simplesmente vender mais os seus produtos, como é o caso das grandes multinacionais, principalmente em cadeias de restauração.

Quando se observa uma obra artística, estabelece-se uma comunicação silenciosa entre o observador e essa obra, criando uma espécie de interlocução sem palavras, mas de emoções que essa obra de arte transmite e produz no cérebro. Este olhar transporta para o diálogo a imaginação, as experiências, os gostos, a cultura de cada indivíduo. A respeito das interpretações das cores em diferentes culturas, é importante salientar que a cor tem uma simbologia cromática cultural, daí se compreende as diferentes comunicações cromáticas de que cada cor significa em diferentes países. Uma imagem é interpretada de maneira diferente por cada pessoa; a mesma imagem sugere diferentes interpretações, de acordo com a cultura, formação, ou educação de quem interpreta.

São as variáveis culturais da aprendizagem que se refletem na ideologia dos povos. Os estímulos visuais elaborados na vivência do ser humano representam uma unidade cultural e intelectual. O entendimento semiótico permite compreender a ampla gama de possíveis significados e interpretações para um mesmo referente ou estímulo visual, como afirma Trabant:

O modelo da comunicação da teoria da informação representa adequadamente os processos a que podemos chamar «rituais», e também até certo ponto a chamada «comunicação estética», na medida em que podemos considerar que a finalidade da arte não é tanto falar sobre o mundo, mas antes a representação de um mundo no «sinal» (a obra), através do trabalho coletivo da produção e da contemplação estéticas (1976: 72).

Para apreciar uma obra de arte implica desenvolver/desencadear a emoção estética, os sentimentos e gostos e, ao mesmo tempo conhecer e compreender as intenções na comunicação do artista expressas na obra.

De entre os elementos da linguagem visual, um dos que mais se destaca pela sua importância na comunicação é, sem dúvida, a cor; para a sua compreensão existem vários significados relativos à parte cromática, podendo ter uma significação pragmática, que é dada pela natureza física das cores e pelo que estas representam, ou seja, as cores próprias dos objetos envoltos transmitem informações sobre as características desses mesmos objetos.

Outros tipos de significado são o estético e expressivo dado pela harmonia, equilíbrios ou contrastes; o modo como, por exemplo, Malhoa combina as cores e as usa de uma forma muito pessoal. A forma harmoniosa como agrupa as cores traduz um significado estético. Na simbologia cromática ocidental, o amarelo significa prudência e o vermelho perigo, mas também paixão, porque é uma cor forte desencadeia emoções fortes

muitas vezes contrastantes, como paixão ou raiva, demonstrando que artisticamente tem uma multiplicidade de aplicações.

Para além das convenções mundialmente aceites, as cores simbolizam variadas coisas se relacionadas com diferentes culturas. Uma mesma cor pode ter significados diferentes em culturas distintas. O vermelho, a cor da paixão e da festa na cultura ocidental, na China, pode ser usado em funerais ou casamentos, sendo a cor tradicional das noivas.

O vermelho é uma cor muito forte, significa força, virilidade, masculinidade, dinamismo. É uma cor exaltante e até por vezes enervante, impõe-se sem discrição, uma cor quente que traduz movimento, agitação e estimula ações agressivas. O azul para os ocidentais, transmite tranquilidade, o infinito por comparação como o céu, ou o mar. Quando sombrio, o azul chama ao infinito; mais claro provoca uma sensação de frescura. Na região hindu o azul, é sagrado porque é a cor do Krisna, o Deus, a origem de todas as encarnações; para os chineses significa imortalidade. O branco, para os europeus, cria uma impressão de vazio e de infinito, evoca frescura e limpeza significando pureza, usado frequentemente nos casamentos; no oriente, nomeadamente no Japão e China é a cor de luto, enquanto para os ocidentais o luto é o preto, apesar de também ser associado à elegância. O preto é uma excelente cor técnica; é utilizado em mercados de *design* de diferentes tipologias, desde têxteis, a arte, à fotografia por criar grande impacto e misticismo. Em grandes áreas, o preto pode ser depressivo, mas se for usado como cor de fundo traz a sensação de perspectiva e profundidade. O cinzento é a expressão de um estado de alma duvidosa e neutra, símbolo da indecisão e da ausência de energia. Quanto mais sombrio, mais conotado está com o desânimo, monotonia, ou seja, se mais preto lhe tiver sido adicionado.

O verde é uma cor universal da natureza, emana frescura, harmonia e equilíbrio; uma cor calma, que não se dirige para nenhuma direção nem encerra algum elemento de alegria, tristeza ou paixão, mas dá uma sensação de grande amplitude, por exemplo, quando se está num campo de golfe, a sensação é de imensidão e simultaneamente de calma. Verde é esperança, abundância e é uma cor terapêutica que estimula momentos de paz e equilíbrio. O verde mais amarelado sugere uma força ativa, um aspeto ensolarado. O verde, seja em tons mais claros ou escuros, é sempre indiferente e calmo. Amarelo é concentração, induz à disciplina, à comunicação, está associado a positividade e à boa disposição. O laranja dá a sensação de equilíbrio, entusiasmo e incita à alegria. Além de ser atraente, o laranja é considerado uma cor aconchegante. Em relação à cor e aos seus significados seria

impensável fazer todas as associações e transversalidades: “No extremo Oriente, por exemplo, o amarelo é a cor imperial e o branco a cor do luto. No Ocidente, a carmim, ou púrpura, é a cor real, enquanto a cor do luto é o preto” (Barry 1969: 94).

Em Malhoa, o significado simbólico não tem esta dimensão da imagem que é referido no que respeita à simbologia das cores, já que o seu simbolismo é interpretativo. Nas suas obras, o significado é sugerido pelos elementos representados que são apreciados na obra de arte que constroem através de associações mentais. O significado simbólico de uma imagem que se vê numa pintura ou num desenho sugere ideias e pensamentos que não estão representados de uma forma direta nessa obra. Nesta observação são os espectadores que têm de estabelecer ligações mentais a ponto de se perceber o seu significado. Em Malhoa dá-se a oposição ao simbólico, que é o literal. As imagens literais não requerem um pensamento dedutivo, são representações evidentes; as pinturas de Malhoa levam-no imediatamente à sua dedução, vê-se perfeitamente o que o pintor quer transmitir, nitidamente e sem rodeios.

A base da comunicação visual está na imagem, e conhece-la é identificar as suas estruturas externas e internas; a estrutura externa de uma imagem é definida graficamente pelos elementos como a textura, configuração e cor, que dão à imagem uma identidade visual perceptível. A estrutura interna é definida através da sua constituição material e conteúdo significante. A parte material de uma imagem é definida pelos meios materiais e instrumentos utilizados na sua conceção; o conteúdo significante é a inter-relação entre a sua identificação direta e o significado que se apropria em determinados contextos: “No domínio da arte, com efeito, a noção de imagem está ligada essencialmente à representação visual: frescos e pinturas mas também iluminuras, ilustrações decorativas, desenho, gravura” (Joly 1993: 18). Em Malhoa esta representação visual relaciona-se essencialmente com o desenho e a pintura.

No mundo da arte existem realidades distintas, a obra, o artista e o público. A obra dialoga com o público e com o artista. Comunicar com uma pintura é sentir a beleza das cores, descobrir o que representam as formas, ou perceber porque se gosta mais de um determinado quadro. Durante a criação da obra de arte o pintor estabelece uma interlocução com as formas e as cores que faz surgir onde as coloca, no papel, na tela, na madeira, na parede, enfim no que o artista quiser registar; o que importa é que deixa algo diferente, que completa e enriquece sempre o mundo da arte.

Uma pintura é também uma manifestação silenciosa e imóvel, mas está presente; por isso, sendo uma manifestação tem algo a transmitir. O movimento que pode provocar só

existe individualmente na mente do observador. Uma pintura transporta as forças dinâmicas compostas pelos elementos que a produzem, que permitem dar vida e alma à obra de arte, seja ela de que tipo for. Quando se olha para uma obra de arte de forma espontânea reage-se com emoção, de agrado ou não, mas de um modo sistemático a análise torna-se detalhada, se houver interpretação de todos os elementos que compõem a composição, descobre-se o que na análise espontânea não foi tão rigorosa. Por isso, é necessário tempo e conhecimento para uma atenção mais profunda, apesar de uma análise espontânea poder ser o começo para o primeiro contacto e aprofundamento para a observação de obras de arte.

A técnica, síntese da pintura, é a relação entre as cores e as formas que nela são contidas, enquanto a estética define relações entre o pintor e o mundo exterior. Uma composição plástica terá um valor absoluto no que diz respeito à construção que preside ao desenvolvimento técnico de cada pintura.

Se como já foi afirmado, a cor, a superfície, volume, linha, ponto, são algumas bases da construção pictórica, são estes elementos que contribuem para uma melhor identificação da forma, logo, cada objeto ou elemento representativo num quadro é mais fácil de se desenvolver quando tem intrinsecamente estes elementos como a base de construção. Eles absorvem só por si, a plasticidade das obras pictóricas a que se pode chamar a estética.

A pintura é, de uma forma global, a arte de dar vida a uma superfície plana, que pode ter várias características, lisa, áspera ou com rugosidades e vai depender da técnica, num plano bidimensional. Poderá dizer-se que é a expressão de certas relações do pintor com o mundo exterior. A obra de arte é a união dessas relações entre si e a limitada superfície que as vai receber, a que se pode chamar de síntese dos elementos plásticos. Malhoa tem esta síntese em cada obra de arte que produziu porque interliga os vários elementos que constroem cada trabalho.

Os objetos inanimados, os animais, as pessoas, ganham vida, todos eles revelam igualmente nas suas linhas inércia ou movimento, transmitem emoções. Cada elemento, através das suas linhas aparentes, mostra sempre algo que se consegue interpretar, dá a entender a que contexto pertence, revela a sua força interior e a dinâmica. O sentido das coisas, emprestadas à matéria, traduz através dela a própria vida, que lhe é dada a partir da cor.

As cores reagem de forma idêntica a ondas concêntricas, por semelhança como o lançamento de uma pedra a um lago; podem sobrepor-se vários círculos ondulatórios, mas o movimento produz-se também em sentido contrário e tudo fica em correlação e em

simultaneidade. A pintura ganha vida através da harmonia. A disposição gera-se pela simultaneidade com que a quantidade e as proporções da luz chegam à nossa percepção, sem luz não se identifica a cor, daí a importância extrema da luz na arte pictórica.

As cores têm, acima de tudo, um efeito puramente físico, ou seja, os olhos observam as características que elas possuem. A beleza transmitida pela cor projeta a sua força através da plasticidade conseguida nas características físicas e materiais. A impressão superficial da cor é dada com as sensações, por isso a evolução desse estado psíquico é emotivo. Muitas cores podem parecer ásperas, enquanto outras se sentem um tanto lisas, aveludadas, que apetece acariciar, revelando as sensações visuais que a cor transmite. Ao analisar a própria diferença entre cores quentes e frias, o próprio tom da cor baseia-se nessas relações que se podem chamar térmicas, como já foi referido, nos conceitos expressivos e na análise psicológica das reações sensoriais da cor na sua amplitude.

A qualidade térmica da cor tem um caráter psicológico; baseia-se na associação entre estímulos térmicos e a cor que a eles está associada. Por exemplo, o amarelo está associado ao sol e o vermelho ao fogo, já o verde está conotado com a natureza, porque o verde sobressai naturalmente no que rodeia e o azul está ligado ao mar, sugerindo amplitude e infinito. A intensidade das cores quentes também têm uma estreita ligação com a luz do dia, em oposição à noite e ligada com os tons escuros.

Uma outra particularidade da cor é a capacidade que esta tem de se expandir ou contrair, dependendo do enquadramento cromático a que se chama dinamismo da cor; o verde parece contrair-se se estiver sobreposto a uma superfície escura, mas, contrariamente, essa mesma cor pode parecer expansiva sobre uma superfície clara, daí se percebe a importância de fazer jogos de cor e sugerir movimentos e dinâmicas numa



Imagem nº41 “Dois Artistas Pintando” (Malhoa)

composição.

A dimensão de uma forma ou de uma cor sugere a particularidade ou a característica de um objeto, dado pelo elemento plástico. O objeto altera as relações pictóricas na medida em que interage na composição. Mais uma vez, pode-se falar em sintonia e a junção da imagem, da plasticidade na

cor conseguida na obra artística de José Malhoa. Numa obra de arte constata-se, por vezes, algo que não aparece na sua forma

exterior; o que está representado, os objetos, as figuras, comunicam para além do que está exposto, entram na interpretação metafísica do observador.

Na pintura “Dois Artistas Pintando” de 1918, óleo sobre tela colada em madeira, 38x56cm (Imagem nº41),⁹³ pertencente a uma coleção particular, estão presentes dois artistas, um homem e uma mulher, pintando uma paisagem marítima e um rapaz deitado na areia, mais perto do pintor. Com alguma distância entre os artistas, ambos se encontram de costas.⁹⁴ A pintura tonal cria um jogo de espaço pela força da cor iluminada. O sol presente pela intensa luminosidade do céu dá um tom amarelado ao fundo da areia da praia; os guarda-sóis contrastam com o azul do céu e com os tons vermelhos do chapéu e cinto da figura feminina, é uma tela em harmonia cromática mas de poucos contrastes, que simula um espaço real. É a culminação, a apoteose da plasticidade na imagem artística em simultâneo com a imagem pictórica de José Malhoa.

Os contrastes existentes na natureza passam para a tela e a harmonia natural e real enche-se de plasticidade; os elementos básicos de expressão plástica, a linha, a forma, a textura, a cor, quando interrelacionados uns com os outros, adquirem maior qualidade expressiva dando configuração à comunicação visual do artista.

Voltando às harmonias cromáticas, apresenta-se mais uma, a harmonia de complemento dividido, conseguida através da mistura de uma tonalidade da escala com duas cores vizinhas diretamente opostas. Esta harmonia é uma variante da harmonia complementar; utiliza uma cor como principal e as duas cores próximas à cor complementar, sendo esta considerada de grande contraste. Para melhor compreender exemplifica-se com uma pintura do mestre Malhoa, “Varanda dos Rouxinóis”, um óleo sobre tela de 45x 42cm, datado de 1915.

Numa varanda, uma mulher ainda jovem costura uma peça de roupa. Em frente à figura principal e na lateral esquerda, encontram-se mais jovens, todas na costura a aproveitar uma parte da tarde, mas também a funcionar como um ofício, que a mulher que está mais focada procura ensinar, uma competência tradicionalmente e convencionalmente pertencente às mulheres. Atrás escondido, um rapaz que espreita o grupo das raparigas. A figura encontra-se de chapéu, só é visto até abaixo do pescoço, o corpo tapado pela folhagem das plantas e parece que a sua atenção é dirigida à rapariga que disfarçadamente levanta o dedo pedindo precaução, para a mestre costureira não se aperceber. As gaiolas dos rouxinóis estão penduradas em arames que fazem parte da ramada de árvores e plantas

⁹³ (Henriques s/d: 155)

⁹⁴ O quadro os “Dois Artistas Pintando” pertence a uma coleção particular.

enquanto: “No plano final da paisagem verde e céu, destaca-se a silhueta do Convento de Figueiró dos Vinhos” (Henriques s/d: 152).

A varanda da maioria das casas das aldeias e vilas do interior servia muitas vezes para executar tarefas domésticas, como a que se apresenta no quadro de Malhoa, a costura, o fiar do linho, ou descascada do feijão ou as desfolhadas do milho. A varanda fazia normalmente parte do edifício, com o telhado prolongado a protege-la. Ela era de grande utilidade para o proprietário, não como simples elemento decorativo, mas como um compartimento necessário às atividades e ocupações familiares. A varanda pode estar virada para sul, nascente ou poente e era usada essencialmente para expor e secar os produtos agrícolas e para executar trabalhos ligados às atividades domésticas. Esta parte da casa era utilizada para colocar a roupa a secar, dependurar as cebolas, as abóboras e os restantes produtos agrícolas que necessitavam de acabamentos para a sua conservação. Os materiais para a sua construção dependiam em parte dos recursos do solo da região, e da situação económica do proprietário que completava os acabamentos de acordo com as suas posses e gosto. Também aqui Malhoa associa estes pormenores à tradição e à cultura do povo.

A parte cromática do quadro a “Varanda dos Rouxinóis” (Imagem nº42)⁹⁵ é



harmoniosa, plena de vermelhos e laranjas, a contrastar com azuis e verdes claros. Nesta pintura pode-se considerar a harmonia de complemento dividido que vai de encontro ao esquema cromático em anexo. O vermelho é complementar do verde, neste caso entre as cores adjacentes ao verde encontra-se o azul do céu e

Imagem nº 42 “*Varanda dos Rouxinóis*” (Malhoa) mais que uma tonalidade de verde, a camisa da costureira. Apresenta-se ainda um verde-claro que é considerado intermédio, mais próximo do amarelo, isto porque já é o resultado da mistura de uma cor

⁹⁵ (Henriques 1997: 153)

primária com uma secundária, que resulta numa cor terciária, tal como se apresenta o círculo cromático desta harmonia de complemento dividido (Imagem nº21 anexo nº4).

É uma cena graciosa, popular, que lembra as tradições de uma época. Cedo as pessoas tinham de ter uma ocupação, mulheres e homens, possuir um ofício; numa altura de minorias académicas, pautava-se pela prática de um ofício para preparem com algum sucesso o seu futuro, pelo menos para garantia do sustento de cada indivíduo; também visa a condição social da mulher, que se devia reter em casa em tarefas úteis caseiras, longe de olhares masculinos e não enveredar por ocupações fúteis.

Quanto à cena de tentativa do namoro por parte do rapaz, este assunto era resguardado e de algum sigilo; o namoro deveria ser uma manifestação afetuosa em presença de grupos para assegurar a reputação da donzela, sendo um assunto sério, ao mesmo tempo intrigante e funcionava como o “fruto proibido”. A composição é composta por um primeiro plano, onde se encontra o grupo da costura. Um plano secundário, onde já aparece o jovem namorado, e ao fundo, a paisagem, onde está representado, em plano longínquo, o convento de Figueiró dos Vinhos. Mais uma cena de costumes no ambiente rural agradável, a fazer lembrar o início do século XX numa paisagem costumada de tradições.

Uma outra pintura a nível cromático que merece atenção, porque é exuberante de cor,



logo pelos elementos abundantes, as flores, é “A Caça”, um óleo sobre tela, com 52x66cm de 1931 (Imagem nº 43)⁹⁶, criada já nos últimos anos de vida de José Malhoa. O título da obra não condiz na totalidade com o que está apresentado. A caça remete-se a uma brincadeira de rapazes, a caça pode ser ao grilo, aos pardais, ou a fazer de conta. Um dos rapazes

Imagem nº 43 “A Caça” (Malhoa) parece ter na mão uma fisga, brinquedo de madeira normalmente feito pelos próprios utilizadores, para nalguns momentos de lazer tirarem proveito, porque nesta altura os brinquedos não tinham a popularidade, nem a vulgaridade de hoje, sendo até raros e de utilização elitista. Apesar de ambiente rural, o

⁹⁶ (Henriques s/d: 75)

cenário estará mais próximo a um jardim de um campo de cultivo, tem uma mistura dos dois e centra-se mais no primeiro plano do jardim, onde as flores são abundantes e radiosas. A sombra das flores, os vermelhos, verdes, azuis, e alguns laranjas contribuem para que se situe esta composição numa harmonia dupla complementar (Imagem nº22 anexo nº 4).

A harmonia dupla complementar é feita através de dois pares de complementares em contraste simultâneo. Esta é uma harmonia bastante rica, visto ter muitas cores para contraste. Tal como deve ser constituída esta harmonia, uma das cores deve estar em mais abundância na composição, o que dá ao conjunto mais equilíbrio estético; assim, dominam mais os vermelhos em relação a todas as outras cores que fazem parte da composição. Os verdes das folhas são complementares das flores vermelhas, e os tons azulados da vegetação mais distante contrastam com a sua complementar de pequenas pinceladas laranjas, de algumas flores mais rasteiras. A paleta é mais difícil de conseguir por ter de se trabalhar simultaneamente com todas estas cores, mas a sua riqueza cromática supera a complexidade de que possa ser constituída. O pintor coloca a brincadeira como o principal motivo do quadro, embora dê à pintura outro título, que a princípio remete para uma outra temática e que, conjugando crianças no primeiro impacto, torna mais sério o assunto.

As cores e a luminosidade apontam para o verão, com calor, onde também os pormenores chamam a atenção, como as crianças descalças, o chapéu de uma delas de abas largas a proteger da temperatura escaldante que se fazia sentir. Ao longe na paisagem, o casario de um pequeno aglomerado, a lembrar mais uma vez um ambiente acolhedor, sadio e rural.

Qualquer ambiente apresenta-se com maior ou menor grau de iluminação e também da mesma forma, maior ou menor grau de sombra, o que faz com que na pintura seja necessário esses contrastes, o que torna mais interessante a globalidade de qualquer composição pictórica, como acontece no exemplo da pintura de Malhoa acima descrito, onde o pintor transpôs para a linguagem plástica as formas que representou, atribuindo diferentes tonalidades para criar volumes e dar um realce mais nítido aos elementos da forma através do grau lumínico e simultaneamente da sombra. A cor enquanto objeto que opera visualmente e enquanto elemento estrutural da linguagem plástica implica a existência de luz; como esta não se mantém constante, nem se apresenta sempre da mesma forma, depende de alguns fatores, como o que a luz refletida varia de um extremo da claridade total ao extremo da ausência da luz. A luminosidade do dia não tem sempre a mesma intensidade, vai variando, o que obriga o artista a sistematizar a situação da pintura,

quando está no exterior, ou mesmo a verificar a incidência da luz-sombra no interior; em Malhoa este estudo da cor é muito visível com a minúcia e o cuidado de tratamento plástico, para encontrar harmonias cromáticas que satisfizessem a sua pretensão na temática aplicada pelo artista.

As cores fazem parte do quotidiano, impregnadas de simbologia e significados. Na natureza estão distribuídas harmoniosamente, inspirando o homem na sua aplicação, desde as artes, à moda, à publicidade, à indústria e ao comércio, sendo responsáveis diretamente e indiretamente por movimentar economias e culturas em todas as sociedades, das mais evoluídas àquelas com menos desenvolvimento.

2. Abordagem de técnicas de pintura utilizadas por Malhoa

2.1 A Expressividade da arte através dos diversos meios aplicados

Para melhor se compreender algumas técnicas de pintura aplicadas por José Malhoa, e dadas as suas particularidades artísticas, deve-se refletir um pouco sobre a arte e a sua natureza, a partir das suas primeiras manifestações. É desde essa altura até à atualidade que as temáticas, as técnicas e os processos de desenvolvimento da pintura foram evoluindo. As manifestações na arte têm vindo a sofrer evoluções de uma maneira inovadora e interessante para o mundo onde impera a arte, como essência manifestante das várias culturas existentes no mundo global e que imperaram no passado e que persistem ou diluem-se criando outros estilos e formas versáteis de encarar a arte.

Na sua experiência de comunicar algo visualmente, o homem utiliza os mais diversos materiais, instrumentos e suportes de acordo com o método expressivo que pretende desenvolver. As artes visuais, o desenho, a pintura, a escultura, o *design*, a arquitetura, e todos meios requerem um conhecimento técnico e expressivo das capacidades e potencialidades desses materiais, instrumentos e suportes próprios de cada realização artística.

A par das técnicas aparecem os movimentos artísticos, sendo que um movimento artístico é uma tendência ou estilo em arte, com uma filosofia ou objetivo comum seguido por um grupo de artistas durante um restrito ou prolongado período de tempo, podendo permanecer anos ou décadas. Os movimentos artísticos tiveram maior importância na arte moderna, onde cada movimento consecutivo era considerado como vanguardista. Com a Arte Contemporânea, os movimentos quase desapareceram, prevalecendo o individualismo e a diversidade de estilos, que convergem e se sedimentam em simultâneo, sem a busca de se instalarem como únicos e sem pretensão de hierarquia.

Ao analisar o percurso do ser humano no planeta constata-se, desde sempre, que ele teve necessidade de exteriorizar o que sentia e pensava e isso não era mais do que a necessidade de comunicar. Este percurso que está inerente na evolução do ser humano, e patente na sua cultura, que se projeta em factos, em marcas, que se manifesta de diversas formas, como objetos, em obras de arte, em danças, em músicas, em coreografias, que na sua globalidade se pode chamar manifestações de arte implementada em cada cultura.

O homem quando cria uma obra de arte está a comunicar. A perceção e o juízo estético são as formas de conhecimento e apreciação dessa obra. A intenção do artista, seja

de que metodologia ou área for, é de transmitir sensações ao observador, ou seja, tornar a sua obra expressiva e essa expressão não é mais do que a conjugação de ideias, emoções e sentimentos que o artista confere à obra através de uma disposição dos elementos que a compõem. No processo de criação artística existe uma linguagem que já foi referida, que envolve elementos como linhas, formas, espaços, cores, luz, texturas e aspetos não menos importantes, como o ritmo, o movimento, equilíbrio e as qualidades plásticas que os materiais possuem. A manipulação técnica do material, o manuseamento dos instrumentos mais adequados e o conhecimento desses mesmos objetos apropriados para cada função, a experiência sobre o comportamento dos suportes em cada situação são determinantes para tornar sensível e comunicativa a obra de arte na sua plenitude.

À arte estão associadas metodologias, técnicas, instrumentos e suportes que se foram transformando com a evolução dos tempos. Nesta evolução não deixarão de aparecer novos caminhos e alternativas para quem gosta de desenhar, pintar, esculpir e, resumidamente, criar. Na base das artes plásticas está a visão, o cérebro e as mãos. É com a mão que fazemos os gestos de desenhar, pintar, esculpir. Os instrumentos são então responsáveis do que fazem o prolongamento das mãos, comandados pelas mesmas, expressam as ideias, transmitindo visualmente o seu pensamento: “A técnica começou quando o homem usou pela primeira vez os dedos como tenazes ou uma pedra como projétil: tal como a própria arte, ela radica-se na utilização que o homem faz do seu próprio corpo” (Mumford 1986: 19).

Os diferentes materiais e suportes estão no princípio deste processo, pois são transformados através desses instrumentos de acordo com as várias metodologias e técnicas que o homem tem possibilidade de criar. Os instrumentos artísticos vão desde o simples lápis de grafite, ao lápis de cor ou cera, ao carvão, a sépia, a sanguínea, às tintas e pincel passando por uma infinidade de objetos que estão vocacionados para riscar, pintar, cortar, soldar, de acordo com os materiais e suportes a trabalhar, assim como com os objetivos que cada representação artística proporciona.

Os materiais associados às artes visuais são variadíssimos e estão ligados ao domínio bidimensional do desenho e pintura, como riscadores, tintas, solventes, ou aos que estão ligados às técnicas de impressão como chapas, linóleos, madeiras e suportes variados, como os papéis, telas, acrílicos, vidros ou azulejos, assim como os que estão associados ao domínio tridimensional como a argila, o gesso, os metais, a madeira, ou a pedra.

A pintura é considerada uns dos melhores exemplos do que é arte, porque é mais identificativa de uma forma geral, assim como abrangente e simultaneamente cativante. A necessidade da existência da arte é desde sempre uma característica humana. Em todas as comunidades humanas primitivas elaboraram-se trabalhos, onde os seus intervenientes procuraram exprimir e seu gosto estético, sem que essa preocupação estivesse presente como o principal objetivo da sua expressão artística. A arte tem origem na atividade técnica dos povos, na sua necessidade material e na expressão das suas emoções e sentimentos:

A arte conseqüentemente, expeto nas suas formas mais triviais e imitativas, não é uma manifestação de impulsos e valores significantes que não encontram outra forma de expressão. Mesmo na pintura rupestre paleolítica mais antiga, o artista revela-nos mais do que o simples facto de ter observado o bisonte cuidadosamente, ou de o ter venerado como um animal totem: revela igualmente, na genuína qualidade do seu traço- na sua seletividade, na sua segurança e ritmo expressivo- algo ainda mais essencial acerca da natureza da sua própria experiência e cultura (Mumford 1986: 23).

Todos os documentos deixados de culturas passadas, como a escultura, a pintura, a arquitetura, a ornamentação e decoração dos utensílios, não são mais do que manifestações artísticas dos povos que procuram a satisfação de necessidades espirituais e materiais através da beleza e do sentido estético das formas, assim como são reflexo da herança cultural dos povos, sendo que é nos legados artísticos que se encontram os grandes testemunhos das civilizações passadas, e é através deles que se conhece a sua cultura e a sua história:

Nenhum povo conhecido, por mais duras que sejam as suas condições de vida, dedica todo o seu tempo à satisfação das necessidades básicas como a alimentação e o abrigo. Todas as comunidades humanas primitivas, mesmo as mais pobres, realizam trabalhos onde procuram exprimir o seu gosto estético (Ramos *et al.*1998: 182).

Em muitas obras de arte modernas identificam-se elementos visuais e plásticos que também se encontram na arte primitiva, sobretudo na pintura e escultura de vários artistas da primeira década do séc. XX: “As formas de arte primitiva têm influenciado o desenvolvimento da arte contemporânea” (Ramos *et al.*1998: 183). O Cubismo foi claramente influenciado pela arte africana, visível em muitos elementos constituintes da sua construção e composição visual.

Conseqüentemente, o Impressionismo tem como inspiração o Realismo levando ao prosseguimento do Naturalismo, retendo algumas das suas influências; assim como o Luminismo, que é o nome de uma técnica pictórica e de uma escola de pintura dos Estados

Unidos que floresceu durante o fim do século XIX, que se encontra na transição do Naturalismo e Impressionismo. O Tenebrismo que se apresenta como um estilo na pintura com ligação ao Barroco na sua fase inicial, inícios do século XVII, só comprova o não isolamento dos movimentos artísticos, e que a arte é dinâmica e que está em constante mutação e evolução estética.

O desenho esteve sempre presente como forma de comunicação e de expressão de ideias, de sentimentos e projetos, como meio produtor e facilitador de entendimentos nas várias sociedades existentes. Desenhar é registar pelo traço aquilo que se vê, observa ou imagina. O desenho é para além de uma forma de comunicação gráfica, um modo de análise de situações e de pensamento. É um modo de consciencialização, uma forma de investigação e de afirmação pessoal em relação ao mundo envolvente.

Nesta sequência desenhar começa por ser uma atitude de espírito, que se manifesta numa forma de expressão própria de cada um, e que está aliada à técnica. Como início da criação do desenho pode-se dizer que a linguagem visual é interpretada por cada um, de acordo com a sua forma de ver, de sentir e de expressão pessoal. No desenho pode-se simplesmente descobrir ideias ou sentimentos através da memória, ou da exploração plástica de elementos visuais; a isto designa-se de expressão livre.

O desenho de observação obriga a uma capacidade maior de concentração e de inteligência, e interessa compreender como as formas se organizam e interrelacionam. Este é também uma reflexão de como se constituem as coisas, ao mesmo tempo é uma pesquisa uma compreensão do mundo em redor. Quando se desenha, questões como as seguintes fazem todo o sentido: Quais os seus materiais? Como funcionam? Porque todos os objetos têm a sua função, servem sempre uma necessidade da vida das pessoas. Para servir a sua função os objetos têm uma função específica; José Malhoa nos elementos que desenhou e pintou deu-lhe uma forma e função específica. Deste modo a análise da forma dos objetos e artefactos deve ser apoiada na compreensão da função e funcionamento dos mesmos.

Não existem leis ou regras para a interpretação de obras de arte. Ou são interpretadas pelos críticos de arte, historiadores, pintores, pessoas ligadas às artes, de uma maneira mais rigorosa e categórica ou na sua interpretação mais simples por quem simplesmente as aprecia, como algo de belo ou não, mas sem a carga e preocupação de traduzir alguma coisa. O que se torna interessante é a versatilidade por vezes da interpretação da mesma obra de arte, feita por os diferentes agentes que as descodificam. Os meios utilizados, os instrumentos, as técnicas, suportes escolhidos influenciam com

toda a certeza no desenvolvimento e concretização do trabalho. Ao referir o desenho, pode-se também falar em pintura que está intimamente associada ao desenho.

2.2 A Representação gráfica da arte

A pintura como qualquer outra área de exploração requer conhecimentos técnicos para a manipulação dos materiais. Sendo a cor o seu principal tratamento, ter-se-á de falar forçosamente em pigmento, já que ela resulta dessa substância. Os pigmentos são corantes em pó que aquando da fabricação das tintas se misturam com outra substância que é o aglutinante, e vai ser essa mesma substância que ao secar permite a secagem do pigmento a uma superfície. São os diversos tipos de aglutinantes que por vezes dão o nome às diferentes técnicas de pintura. Na pintura a óleo, ou a guache o pigmento foi misturado com um certo tipo de óleo vegetal ou com goma-arábica, na aguarela é composta de pigmento em pó muito fino e de goma-arábica que serve de aglutinante.

Os constituintes básicos do desenho encontram-se nos elementos que fazem parte da identificação da forma: o ponto, a linha, claro-escuro, textura, cor, a superfície do suporte, o volume dado pela perspetiva e tonalidades da cor, que exprimem a forma do desenho e se complementam.

Malhoa desenhou e pintou por observação, fê-lo com a paisagem, com as pessoas, nomeadamente com o retrato e pintura do género e objetos. O desenho da figura humana é um bom exemplo para se entender a complexidade e diversidade das formas. Esta é uma parte interessante do desenho onde se verifica que todas as pessoas são diferentes e todas têm algo em comum: “Através do desenho de observação compreendemos melhor as proporções e a volumetria dos objetos, as partes que os constituem, a relação entre essas partes e entre os objetos, os pormenores e os mecanismos” (Modesto *et al.* 2004:13).

Por outro lado, este tipo de desenho ajuda a desenvolver a acuidade da visão. O desenho de observação é a representação gráfica do que está perante o olhar, é uma forma de fixar num dado momento e o processo de compreender e memorizar o que se vê. A figura humana é um exemplo para se poder entender a complexidade e diversidade das formas. Este tipo de trabalho pode ser muito expressivo, mesmo se for de uma execução mais intuitiva e rápida, o que acontece frequentemente em desenhos de estudos e esboços em que a primeira intenção é agrupar uma ideia que transfira as ideias do autor, mesmo que o rigor da realidade possa ficar em segundo plano e evidencia-se a emoção do artista muitas vezes em detrimento do tema ou do objetivo. Recorde-se o estudo para o quadro “Festejando o S. Martinho” ou os “Bêbados” (1906), um desenho a carvão, 34.5x30cm

(Imagem nº44),⁹⁷ onde se apresenta uma situação em que há uma envolvimento das figuras numa forma contínua, em que o inclinar das cabeças, os braços caídos, as linhas convergentes dos objetos, as canecas, perfazem num espaço cenográfico pontuado. O fundo comunga com uma atmosfera simultaneamente de euforia e cansaço. É um desenho



Imagem nº 44 "Festejando o S. Martinho" (Malhoa)

conseguido com extensa inteligência da utilização da linha e dos volumes dados pelos sombreados, contornos com breves escurecimentos necessários e inerentes à representação figurativa: “O desenho de observação é a representação gráfica do que está perante o nosso olhar” (Modesto *et al.* 2004: 12).

O desenho exprime-se fundamentalmente através da linha, ou seja através da expressão dos elementos gráficos do desenho, como o traço, as tramas e as texturas. Os traços são as linhas que formam o desenho que podem ter diferentes expressões; os traços podem ser rápidos ou lentos, contínuos ou interrompidos, calmos ou por sua vez violentos, curvos ou quebrados, podendo apresentar-se de uma forma bastante versátil. As tramas são as linhas do desenho que podem elaborar contornos suaves ou intensos, mas podem também cruzar-se, sobrepondo-se, criando diferentes tipos de tramas. Da mesma forma as tramas podem ser abertas ou fechadas, irregulares ou regulares, criando efeitos visuais muito variados, valorizando desta forma a expressividade dos desenhos. As texturas visuais são criadas pelo grau da dureza da mina e da rugosidade do papel, ou por elementos externos, como materiais ou objetos reutilizáveis ou naturais; o próprio papel ajuda a criar texturas pela pressão que provoca sobre o papel quando se desenha.

Quando se esboça ou se desenha, pode-se descobrir ideias ou até sentimentos através da própria memória que retém conhecimentos do que se observa, ou da expressão plástica de elementos visuais utilizando as diferentes técnicas do desenho. Quando o

⁹⁷ (AAVV 1983: 47)

procedimento converge, designa-se por desenho de expressão livre. A expressão livre baseia-se sobretudo na memória que se tem das coisas e das formas de todos os objetos na realidade, assim como da capacidade de explorar os diferentes efeitos visuais dos elementos do desenho. Malhoa desenhou muitas vezes pela expressão livre, outras alturas pintou diretamente a partir dos modelos diretos, que executava com harmonia no seu conjunto. Em Malhoa constata-se, na expressão livre do desenho, espontaneidade, autenticidade e estilo pictórico do próprio artista.

Porque o desenho é na maioria das vezes o princípio de tudo, faz-se muito resumidamente uma breve referência ao desenho de observação. O desenho de observação do real exige como atividade prévia a seleção do que se pretende desenhar, o que conduz à delimitação intencional da seleção da vista ao desenhador. No desenho à vista existem métodos que ao desenhar permitem transferir e controlar a representação do modelo. A representação gráfica de objetos realizada através do desenho de observação recorre à utilização de diferentes escalas. As escalas servem também para estabelecer a medida de referência para os diversos elementos que constituem o desenho, recriando a realidade observada, aproxima-se dessa realidade e materializa-se a percepção da forma: “A expressão comunicada através do desenho, não se faz apenas através do seu conteúdo. Faz-se também através da forma do desenho, isto é, através da expressão dos elementos gráficos do desenho, como o traço, as tramas e as texturas” (Ramos *et al.* 1998: 109).

O processo mental que se inicia no ato de observar passa pelo cérebro, que visualiza a forma e transmite essa informação à mão; tal como a escrita, o desenho requer a coordenação da visão, da mente e da mão. A percepção do mesmo objeto desenhado por diversas pessoas tem expressões distintas; isto acontece porque a percepção é sempre individualizadora de experiências guardadas na memória e influencia a maneira de ver a realidade e a sua representação através do desenho.

No desenho considera-se sempre dois aspetos, saber olhar e compreender a realidade, ou seja a percepção; e, por outro lado, saber executar e materializar a forma visualizada que está na destreza manual. Também se pode afirmar que desenhar é simultaneamente criar e pode-se conceber formas que não existem na realidade. Assim como o pensamento pode ser transmitido por palavras, as ideias podem tornar-se visíveis através do desenho estimulando a imaginação e organizando a sequência do raciocínio: “O desenho é a mais notável das formas de expressão gráfica e a base de todas as técnicas de expressão plástica como a pintura, a gravura e a escultura” (Ramos *et al.* 1998: 108).

Malhoa, como paisagista e retratista, pintou na consciência o que ia realizar, porque ele ia para o terreno, não era intenção pintar sem ser realisticamente, porque aquilo que representava constituía veracidade. Malhoa teve, com certeza, em algumas vezes que recorrer à utilização das escalas, nomeadamente na projeção da pintura decorativa, concretamente para os espaços públicos e particulares que foram citados anteriormente no decorrer do trabalho, porque dependia das dimensões do que era pretendido.

Dentro da técnica do desenho, ainda há que referir o esboço a que Malhoa recorreu normalmente como estudo prévio para muitas das obras que efetuou. Esboçar é simplesmente desenhar com traços rápidos as formas que se observa e as ideias que se pretende registar ou explorar graficamente com destreza. Através do esboço treina-se simultaneamente o desenho livre.

Os materiais mais utilizados para o desenho são o carvão, o lápis de grafite, o aparo, a sépia, a sanguínea, elementos que entre outros permitem através do gesto intervir na folha do papel, no muro, na tela, ou seja, em tudo o que possa constituir suporte para o desenho.

As técnicas e materiais que se conhecem como tendo sido mais utilizadas pelo pintor, incluem-se a grafite, que foi utilizada variadíssimas vezes; a aguarela e o pastel, sendo esta talvez uma das técnicas mais usadas por Malhoa, a seguir ao óleo, que é a técnica que experimentou em mais que do que um suporte, nomeadamente o cartão, a madeira e, a mais repetida, a tela. Entende-se a técnica do óleo aquela que seja a preferida do artista pelo registo do grande número dos trabalhos realizados e ainda pela aplicação em todas as temáticas que versificou o seu trabalho. Também na análise que foi efetuada dos diversos trabalhos do artista, o óleo é a técnica que esteve mais presente no estudo desenvolvido, e o maior número de obras foi executada usando esta técnica.

Depois de haver uma reflexão sobre os conceitos e as práticas que fundamentam a linguagem plástica, é pertinente observar-se as propriedades dos materiais e técnicas que José Malhoa mais utilizou na sua representação artística e cultural, uma vez que se pode observar a sua preocupação em transmitir na sua obra a cultura portuguesa, com particular ênfase na cultura popular, dos costumes do quotidiano das classes populares e também da burguesia.

A arte constitui um todo como o meio técnico expressivo, em que se apoia no seu processo de materialização, pelo que, o conhecimento dos materiais, quer como matéria flexível, quer como entendimento sobre a própria linguagem plástica, seja ainda como suporte da sua intervenção é fundamental. Malhoa aplicou técnicas e realizou obras tão

diferentes no seu ecletismo, que em nada lhe retira qualidade, antes pelo contrário, o classifica de multifacetado com grande conhecimento do que manipula e só assim o seu talento é até hoje reconhecido no país e no estrangeiro e a sua imensa obra é intemporal.

Para além do reconhecimento artístico, Malhoa tem importância nos meios pedagógicos, nomeadamente nas disciplinas artísticas ligados ao desenho e à pintura e serve como referência entre os demais pintores de renome mundial, na análise de obras de arte, assim como na explicação dos vários movimentos artísticos, estando integrado em diversos manuais escolares.

Em Malhoa vê-se também o homem que se manifestou pela arte, como expressão dos seus modos de vida, das suas experiências e sentimentos e da sua sensibilidade. O seu objetivo essencial foi procurar a sua forma pessoal de expressão e aquilo que desenvolveu foi criação sua e com a originalidade da sua maneira de pintar e aplicar as diversas técnicas. Para se obter conhecimento de qualquer coisa passa-se sempre por um tempo de observação, de estudo, de pesquisa a que se segue uma fase de reflexão. Quando se pretende conhecer alguma coisa é necessário observá-la, para se ter a faculdade de a descrever fielmente, dar uma opinião sobre ela, apreciá-la; assim fez Malhoa no tempo que passou a observar com o seu cavalete de exterior no meio da natureza, como princípio a seguir na sua pintura e no seu estilo artístico.

Conhece-se e experimenta-se o mundo a partir dos órgãos dos sentidos, sendo a visão o sentido mais importante na exploração do que a rodeia. Malhoa foi sensível ao meio envolvente em que se inseria a natureza interligada com o homem, conseguiu cumprir o pretendido ao longo da sua vivência. Pintou o mais que pôde, doutrinou, transmitiu ensinamentos e deixou um espólio cultural e artístico incalculável, que deixa a certeza de quanto a sua obra é um legado cultural e artístico na história da arte a nível mundial.

2.3 O Grafite

O material de desenho mais utilizado pelos artistas na sua técnica básica de desenho é, sem dúvida, o grafite. A grafite é o material mais divulgado e utilizado no desenho para representar formas ou esboçar ideias a serem tratadas noutros materiais. Este tem múltiplas e importantes aplicações industriais, embora seja mais conhecida popularmente pela sua utilização como mina do lápis. A grafite é uma pedra que tem como material constituinte o chumbo e foi descoberta no século XVI. A grafite pode ser natural ou sintética,⁹⁸ sendo um mineral com pouca dureza: “Um dos minerais mais tenros. Empregado na fabricação de lápis, em cadinhos refratários, equipamento elétrico, lubrificantes, pigmentos e em pilhas elétricas” (Debenkam 1970: 117). No seu processo de produção, o minério de grafite é extraído em minas de céu aberto ou subterrâneas, podendo este minério ser de fácil extração ou exigir o uso de explosivos para o efeito.

Os primeiros lápis eram minas muito finas, feitas de grafite pura misturada com gomas ou resinas protegidas com madeira. A grafite dos lápis e minas para as lapiseiras é graduada segundo a sua dureza como afirma Zita Areal: “O grau de dureza dos lápis e das minas indica-se de duas formas: através de números 1,2,3,etc (Sistemas de Conté) ou usando letras, H HB e B (Sistema de Brokman)” (Areal 1992: 20). A grafite mais macia é designada pela letra B, a mais dura pela letra H e a dureza intermédia pela HB ou ainda pela letra F. As minas H são utilizadas em desenho rigoroso e são difíceis de apagar, estes são conhecimentos básicos para utilizar este material sendo de extrema importância transmitir este ensinamento nos meios didáticos e pedagógicos, como refere Cerver:

A dureza dos lápis vem impressa na sua extremidade. A dureza do lápis é a capacidade de escurecer que uma determinada mina tem. Os lápis macios permitem traços muito escuros e são marcados com a letra B, acompanhados por um número. Quanto mais alto for o número, mais escuro será o cinzento. Os lápis duros têm gravado a letra H, também acompanhada por um número. Quanto mais alto for esse número, mais duro e fino será o traço (Cerver 2003: 8).

O lápis denominado HB, como já foi referido encontra-se entre as duas durezas. Para o desenho artístico aconselham-se os macios e os mais duros destinam-se ao desenho técnico. Para além da característica física da dureza, a grafite tem um brilho metálico, é

⁹⁸ “A grafite natural é umas das formas alotrópicas do carbono encontradas na natureza, já a sintética é produzida industrialmente com uso de altas temperaturas e pressão e matérias-primas tais como o coque de petróleo ou a antracite” (Debenkam 1970: 117).

porosa e de cor preta e não é tóxica o que é extremamente importante no desenvolvimento do trabalho pelo contacto direto que tem com o utilizador.

A grafite descoberta no século XVI, começou por ser misturada com gomas e resinas até que foi substituído em França pela grafite com argila, por Conté, que deu o nome aos lápis tal como se mantém até hoje. Nicolas Jacques de Conté (1755-1805) destacou-se particularmente pelas suas invenções mecânicas e sobressaiu em muitas, nomeadamente ao serviço de Napoleão Bonaparte: “O utensilio de desenho mais conhecido é o lápis de grafite. Foi inventado em Inglaterra, em 1564, quando se descobriu, em Cumberland, uma mina de grafite pura” (Areal 1992: 20).

Nicolas Conté⁹⁹ foi sempre um aficionado pela ciência e pela arte mecânica. Durante a Revolução Francesa, devido à guerra e com a impossibilidade do fornecimento de plumbago, uma grafite encontrado na Inglaterra, Conté criou para substituí-lo, uma mistura de argila e grafite usada até hoje nos vários tipos de lápis mostrando a sua capacidade inventiva. Conté introduziu na França a fabricação de seu novo lápis e o seu fornecimento para todo país; desenvolveu o método básico de fabricação do moderno lápis, como hoje o conhecemos. O lápis de grafite foi criado e introduzido na arte do desenho por Conté, usando um processo de manufatura semelhante ao usado na produção do giz para a escrita. O novo tipo de lápis foi chamado de *crayon Conté*. A grafite depois de purificada e lavada era misturada com adição variável de argila, para obter o grau de dureza desejado, e conforme essa mistura, assim a dureza da mina é determinada.

O traço do lápis na dureza adequada tem durabilidade, clareza e espessura fina. A experiência de constatar as diferentes durezas do lápis de grafite foi especialmente aplicável à produção dos desenhistas românticos e neoclássicos. Entre os mestres artistas de lápis encontra-se o neoclassicista Dominique Ingres (1780-1867) que sistematicamente esboçava previamente a lápis as suas pinturas. Ingres celebrou-se sobretudo no retrato e no nu feminino.

Estes são conhecimentos primordiais para a aprendizagem com rigor, pois é muito importante saber-se usar estas minas e distinguir para qual o tipo de desenho se vão utilizar, se no desenho de observação, ou no desenho rigoroso. As letras das minas estão ainda associadas à leveza ou dureza das minas, a B, designada de *Black*, negro, mina macia, com um tom negro, vai do 1B, até ao 8B, o F, de *Firm*, que significa firme, de dureza média, muito utilizada no desenho técnico, pois permite algumas variações de

⁹⁹ Conté muito cedo teve um génio inventivo, o seu nome está ligado ao lápis de grafite, o riscador mais usado.

claro-escuro sem sujar papel. O H, *Hard*, duro, mina rija com que se obtêm traços finos, utilizado no desenho rigoroso ou geométrico varia entre a referência, 2H e 9H, ainda o HB, também de mina média para escrever, versátil, utilizado também no desenho. Para além de ser um material prático, aceita uma vasta gama de suportes, pois à exceção dos papéis plastificados, pode-se desenhar em qualquer papel. O tipo de papel que se usa é importantíssimo, pois determina a forma como a grafite se vai comportar. Papéis coloridos são também frequentemente usados para trabalhos de desenho com grafite.

A escolha do tipo de lápis a utilizar depende obviamente da natureza da representação ou do tema a tratar. Enquanto as gradações duras são aconselhadas para traçados rigorosos e de desenho técnico, as macias permitem a obtenção de uma gama de valores claro-escuro muito extensa e, por isso, com maior expressividade.

O suporte mais utilizado para a grafite é o papel. Existem variedades muito diferentes que estão de acordo com as texturas, a capacidade de absorção e a gramagem, que varia entre os 12 gramas e os 640 gramas por metro quadrado. O trabalho a executar depende da utilização de papel mais ou menos denso. O papel normal fabricado a partir da pasta de madeira não é o mais apropriado; de entre os papéis que são fabricados com utilização de fibra têxtil, existem os lisos ou acetinados, os texturados ou rugosos, tipo *canson* ou *ingres*, que proporcionam excelentes resultados na sua aplicação. Quase todos os tipos de papel lisos, texturizados e rugosos são um suporte adequado. Para além do papel, a grafite pode ser usada para todas as superfícies, exceto nas plastificadas, onde o lápis adere mal.

O lápis de grafite é o mais adequado para elaborar esboços. Esboçar é desenhar com traços rápidos as formas observadas e as ideias que se pretende registar ou explorar graficamente. O desenho de esboço é a melhor forma para a aprendizagem e treino do desenho. Através dos esboços treina-se a capacidade de observação, e aprende-se a explorar os efeitos visuais do desenho. Malhoa tem no seu património artístico muitas referências a estudos e esboços, que deram origem a grandes obras de arte; como os estudos para o quadro os “Os Bêbados” ou “Festejando o S. Martinho (1907), um desenho de 1906 com o método da quadrícula a carvão; ou ainda dois estudos através de desenho a carvão (imagem nº7 em anexo nº3) e estudo a pastel (imagem nº8 em anexo nº3) para a Igreja de Chão de Couce (Imagem nº9 em anexo nº 3), que Malhoa posteriormente realizou, a obra de carácter religioso, o Retábulo da “Nossa Senhora da Consolação” da

Igreja em Chão de Couce¹⁰⁰, todos em 1933, sendo esta a última obra do mestre (Imagem nº10 em anexo nº3, como refere Dias: “O seu último trabalho foi o Retábulo da Igreja de Chão de Couce, e uma vez concluído tardou em assiná-lo, talvez por acreditar que a morte viria a seguir” (2001: 283). Malhoa frequentava regularmente a localidade de Chão de Couce que fica a poucos quilómetros de Figueiró dos Vinhos, onde tinha amigos e se hospedava na Quinta de Cima¹⁰¹, um dos ex-libris da terra, onde gostava de pintar. Outros exemplos são quatro estudos datados de 1927, dois de 1930, e um de 1931 para a obra “As Promessas” (1933), sendo este também um dos trabalhos finais da sua vida. Para o quadro “O Barbeiro na aldeia” de 1901, pintura dos costumes ou género, realizou oito estudos, seis de desenho e dois em pintura, todos realizados em 1901. A realização de estudos foi uma prática constante em Malhoa como se pode verificar em muitas das suas obras.

Para além do lápis de grafite como já foi referido, existe a grafite pura, que é uma mina grossa que não necessita da madeira protetora do lápis e nunca ficam sem ponta, o que as torna bastante práticas. Para além desta modalidade existem as barras: “As barras de grafite são muito usadas pelos desenhadores por terem grande versatilidade de traço, como não tem madeira deixam mais possibilidades de traços” (Cerver 2003: 9). A sua amplitude permite cobrir rapidamente uma grande superfície de papel.

A expressão livre do desenho feito a grafite permite explorar ideias e gostos utilizando as diferentes técnicas de desenho. Esta expressão baseia-se muito na memória que se tem das coisas e das formas, mas também da capacidade que se tem de se explorar os efeitos visuais dos elementos do desenho, onde se incluem as diferentes formas, a organização espacial da composição, os variados traços, tramas e texturas, os contrastes do claro-escuro na utilização da cor, as diferentes gamas de cor e mesmo os efeitos visuais da expressão de variadas técnicas existentes. Para obter *dégradés* satisfatórios é aconselhável utilizar uma conjugação de diferentes gradações de lápis, bem como um papel com grão adequado ao resultado pretendido.

Por conseguinte, é importante falar também de perspetiva, que está muito ligada aos vários tipos de desenho já referidos, seja o esboço, a expressão livre ou o desenho de observação. A perspetiva, na representação do plano do quadro produz um efeito plástico

¹⁰⁰ O retábulo encontra-se na Capela-Mor da Igreja de Chão de Couce “ Nossa senhora da Consolação” e os dois estudos são propriedade da junta de freguesia de Chão de Couce que cedeu as imagens.

¹⁰¹ “A Quinta de Cima pertenceu, sucessivamente, aos vários senhores da vila e da região. Foi propriedade, em primeiro lugar, dos soberanos portugueses. O quinto rei português, D. Afonso III, doou-a, em 1258, em dote de casamento, a D. Constância Gil, dama de companhia da rainha D. Beatriz” (Dias 2001: 60).

de profundidade na globalidade da composição. As três principais regras da perspetiva são: a convergência, o encurtamento e a diminuição. As linhas paralelas parecem convergir à medida que se afastam do observador na convergência; no encurtamento, as distâncias iguais parecem encurtar gradualmente à medida que se afastam do observador; na diminuição os objetos de dimensões iguais parecem diminuir de tamanho, à medida que se afastam do observador.

Ao falar em profundidade, sobreposição, dimensão tem-se forçosamente que falar em perspetiva. Esta não é mais que uma representação gráfica no plano da folha de desenho, na tela, ou noutra suporte, que procura dar noção das três dimensões do volume. Pode-se também falar em vários tipos de perspetiva como é o caso da linear ou cónica.¹⁰² Os gregos foram os primeiros a estudar através da pintura e a dar a ilusão do espaço real de edifícios, da figura humana e de paisagens.

A perspetiva deixou de se usada durante séculos e apareceu novamente com Leonardo da Vinci que foi o responsável pelos grandes estudos de perspetiva do Renascimento. No século XVI, no período Barroco, a perspetiva foi explorada principalmente na pintura a fresco: “Na procura da máxima ilusão visual aparece-nos o efeito «*trompe l’oeil*», muitas vezes utilizado nos tetos dos salões ou na superfície interior das cúpulas dos grandes edifícios” (Graça 2002: 59).

A perspetiva é importante na construção da maioria das composições, Malhoa tem inúmeros quadros onde a perspetiva é minuciosamente estudada, principalmente quando representa trechos de paisagem edificada, nomeadamente casas de aldeia, ou que insere paisagem em aglomerados populacionais, como acontece no “Campanário de Figueiró” que aparece atrás na alusão precisamente das igrejas e dos respetivos adros de extrema importância para as populações de então. A aplicação da perspetiva no enquadramento das composições foi de extrema importância:

Para conseguir criar numa superfície bidimensionalidade ou impressão de fundo espacial, ou seja, de tridimensionalidade, existem diferentes técnicas. A mais importante é a representação perspetiva. O conhecimento das leis da perspetiva é uma contribuição do Renascimento italiano, em cujos quadros se utilizou pela primeira vez a representação perspetiva até à perfeição. Esta técnica baseia-se no facto de os objetos mais afastados parecem mais pequenos que os objetos mais próximos do observador (Petra s/d: 18).

¹⁰² “A perspetiva linear é um sistema de representação que resulta da projeção cónica e que se baseia num centro de vista fixo. Permite apenas representar uma parte do nosso campo de visão, como se o mundo existisse atrás de um vidro retangular” (Modesto e al. 2004: 35).

Recorde-se a pintura de um trecho da natureza, “A Mata das Caldas”, um óleo sobre tela, com 74x49cm, datada de 1873¹⁰³, pintura que representa uma alameda com árvores colocadas de tal maneira que tem a mesma distância entre si. Observando-se tecnicamente encontram-se no início da alameda as árvores que dão a ilusão de maior



Imagem nº45
“A Mata das Caldas” (Malhoa)

dimensão e com um ponto de vista situada a meio da distância entre as árvores. Conforme as árvores se afastam o prolongamento da alameda torna-se mais pequeno, a sua altura vai ficando mais baixa, ao mesmo tempo que a distância entre elas também vai diminuindo.

Estão apresentados dois raios visuais que partem dos olhos do observador em direção ao meio das árvores mais próximas. Na interseção dos raios visuais, verifica-se que a largura entre as árvores situadas mais próximas é muito superior à das árvores mais afastadas. A largura vai diminuindo conforme os objetos se afastam do observador, provocando o ponto de fuga,¹⁰⁴ que se situa sobre a linha do horizonte; esta linha é a que se situa mais

longe. Este esquema integra-se numa perspetiva cónica, que tecnicamente resulta de uma projeção, segundo um esquema visual organizado:

O ponto de vista do observador que corresponde à sua posição em relação aos objetos e que é o centro de projeção onde convergem os projetantes (raios visuais). A linha do horizonte é desenhada no quadro à altura dos olhos do observador. O plano horizontal, que corresponde ao chão que apoia o observador. Plano de quadro, é o plano de projeção. Os raios visuais, que são os projetantes que, convergentes nos olhos do observador, ao intersectarem o plano do quadro, determinam a projeção (Graça 2002: 60).

A pintura “A Mata das Caldas” (Imagem nº45)¹⁰⁵ é uma paisagem das Caldas da Rainha, com um aspeto intimista dado pelo espaço arbóreo fechado, de inspiração romântica, dos caminhos dos passeios galanteadores que bem podia servir para um dos romances de Eça de Queirós. O enquadramento da perspetiva no estudo da grafite adequa-se por ser o material que se utiliza numa primeira fase do desenho, para fazer estudos ou

¹⁰³ A pintura “A Mata das Caldas” está no Museu José Malhoa nas Caldas da Rainha.

¹⁰⁴ “O ponto de fuga indica o lugar para onde convergem as linhas de perspetiva” (Cerver 2003:58).

¹⁰⁵ (Henriques 1997: 29)

esboços que mais tarde servirão para aplicação em diferentes materiais, que se utilizará independentemente do material aplicado, pois a perspectiva aplica-se em todos os materiais, suportes e técnicas e faz com que qualquer produção artística ganhe qualidade visual e plástica.

2.4 O Pastel

O pastel é um material que se apresenta em lápis, barras, ou bastões constituídos essencialmente por uma pasta, daí o seu nome¹⁰⁶. A composição de carbonato de cálcio pigmentada com diversas cores e uma quantidade ínfima de tragacanto ou alcatira serve como aglutinante, ou goma-arábica sendo os pigmentos praticamente puros. Os tons obtidos com o pó de pastel possuem matizes frescos e aveludados que não se conseguem com a pintura a óleo, mas tem o inconveniente de serem frágeis e de resistir mal ao atrito, assim como à ação do sol ou ainda à humidade que pode prejudicar a pintura.

O pastel é um meio riscador opaco que deve ser aplicado diretamente no papel, sendo o seu efeito de coloração imediata. O atrativo fundamental do pastel deriva da sua própria composição ou seja, por ser um pigmento com uma quantidade mínima de aglutinante, com o qual se obtêm texturas muito peculiares dentro de uma gama ampla de cores. Os pastéis não podem ser misturados na paleta como acontece com o óleo, porém é possível obter misturas durante a aplicação no suporte, entremeando pequenos traços de diferentes cores e depois pode-se esbater com os dedos e até sobrepô-los.

Uma potencialidade desta técnica é poder associar-se a outras, formando uma técnica mista, como, por exemplo, com o carvão, a sépia, a sanguínea o giz, ou o lápis de cor, conseguindo desta forma resultados muito expressivos: “Designam-se técnicas mistas as combinações de dois ou mais processos pictóricos numa mesma obra, para atingir, por esta união, maiores possibilidades expressivas” (1992: 32).

O pastel presta-se a ser combinado com outros meios a seco compatíveis entre si; isto é importante na junção, não podendo aplicar-se qualquer tipo de material. No entanto, sabe-se que as barras de pastel são fabricadas com pigmento aglutinado com uma pequena quantidade de goma de tragacanto que não modifica a luminosidade das suas cores, sendo esta técnica bastante antiga como afirma Loures: “A técnica do pastel conta com uma tradição que remonta ao início do século XVI” (1992: 39). O pastel tem uma consistência macia, o que faz com que cubra a totalidade do suporte. Malhoa produziu muitas pinturas a pastel, principalmente no retrato, mas também na paisagem.

Esta técnica do pastel presta-se como muitas outras técnicas, para a pintura de diversos temas, quer sejam paisagens, flores, animais, interiores, ou para a figura humana, quer na variante do nu ou ainda do retrato. Malhoa executou um importante conjunto de

¹⁰⁶ “O pastel é uma técnica pictórica que deve o seu nome à palavra italiana *pastello*” (Loures 1992:6).

retratos a pastel, técnica que Malhoa dominou com segurança e rigor como a técnica o exige. Os contrastes cromáticos empregues definem a simplicidade sólida das formas e a qualidade do retrato.

Na longa lista de representações de José Malhoa como retratista destacam-se inúmeros trabalhos com pastel, como o “Retrato de João Celestino Pereira de Sampaio” (1914), o “Retrato de Agostinho Fernandes” (1925), o “Retrato de D. Maria da Nazaré Fernandes” (1926), técnica a pastel, 49,5x37.5cm (Imagem nº46)¹⁰⁷.

O enquadramento do retrato a pastel de “D. Maria da Nazaré Fernandes” tem como fundo uma paisagem, a indefinição e a delicadeza que conseguiu nas matizações com



Imagem nº 46

“D. Maria da Nazaré Fernandes” (Malhoa)

os esfumados do pastel conferem a este retrato uma beleza especial. Malhoa representa uma mulher vestida com requinte, as mãos em movimento a tocarem no colar de pérolas, acessório a demonstrar o conforto e luxo da personagem retratada, uma figura levemente melancólica, traduzido no olhar penetrante. O seu conjunto confere uma imagem burguesa abastada, bem diferente dos modelos reais do campo, das gentes do povo, em que se nota uma relação mais próxima com aqueles que representa no quotidiano.

O pastel exige que a base sobre o qual é aplicado seja áspera, pois é o grão do papel que o faz soltar-se e o fixa, podendo obter-se neste processo possibilidades de brilho estético que em outros meios são mais difíceis, por isso o grão do papel é imprescindível nesta técnica de colorir a seco.

A técnica a pastel teve o seu apogeu nos séculos XVI e XVII, principalmente entre os artistas italianos e franceses, sendo o século XVIII o da sua grande utilização. Foi também um meio da pintura modernista e contemporânea tendo Picasso, Degas e outros usado inúmeras vezes esta técnica. A opacidade ou transparência da pintura depende do pigmento empregue na sua elaboração, uma vez que a sua maioria é transparente ou quase,

¹⁰⁷ (Couto 2005: 32)

somente a adição do branco tornará opaca a pintura, isto quando o pigmento é mesmo puro.

O pastel é um material riscador, constituído por giz misturado com pigmentos de cor e um elemento aglutinante. Quando o aglutinante é de goma designam-se de pastéis secos, quando o aglutinante é de cera e gorduras designam-se de pastéis a óleo. Existem também os pastéis solúveis na água. As cores não se fundem, mas combinam-se e sobrepõem-se, obtendo-se uma mistura ótica da cor. Quaisquer destes pastéis apresentam durezas variadas possibilitando diferentes efeitos visuais. Os materiais atualmente comercializáveis trazem na maioria das vezes a quantidade necessária que garante a opacidade ideal das cores. A sua expressão é análoga com a pintura, mas enquadra-se no desenho pela natureza das suas técnicas de realização.

Dada a natureza do material dos pastéis em pó, é necessário proteger os trabalhos durante a execução e quando terminados. Torna-se também aconselhável aplicar um fixador, brilhante ou mate, que forma uma película protetora do trabalho, senão a sua exposição sofrerá desgaste e possivelmente a sua durabilidade ficará comprometida. Por ser um material bastante sensível deve ser sempre protegido; nomeadamente com vidro ou acrílico, que por sua vez deve ser colocado à distância de alguns milímetros. Também é recomendado o emprego de um fungicida no papel antes do trabalho ser executado, para se poder evitar a formação de microrganismos, cuja eliminação não é fácil nesta técnica de pintura. Não tendo sido aplicado antes, recomenda-se, pelo menos, a utilização já no acabamento no verso do trabalho por pulverização. O pastel produz uma pintura delicada e macia, próprio dos envoltivos dos pigmentos, dando um esfumado aveludado.

O precursor do processo do pastel foi o desenho de giz e foi muito empregue durante o Renascimento, sobretudo na Alemanha e Itália:¹⁰⁸ “Na Alemanha, Manzel foi o seu grande cultor, e em Portugal encontramos Souza Pinto e Malhoa praticando o pastel “ (Motta e Salgado 1976: 106).

Outros artistas de renome fizeram pintura a pastel, entre os quais Chagall e Degas; os pigmentos usados para o pastel, podem ser os mesmos da aguarela ou da têmpera. O pastel deve ser aplicado com os tons em separado, o esbatido do pastel pode ser feito com o esfuminho ou com os próprios dedos sobre a pintura. Uma das suas potencialidades é a capacidade para cobrir facilmente o suporte devido à sua característica aveludada, que é uma particularidade em relação a outros meios de composição idêntica: “Tem uma

¹⁰⁸ A pintura a pastel propriamente como se conhece hoje apareceu na França, por intermédio da artista veneziana Rosalba Carriera (1675-1757).

consistência muito macia, o que lhe proporciona a característica de cobrir totalmente o suporte” (Loures 1992: 42). O pastel é uma técnica de grande empregabilidade hoje em dia, sendo simultaneamente de grande interesse técnico e estético o resultado das suas composições. A sua versatilidade de cores e de características em relação ao aglutinante permite ainda uma opção em aplicar o pastel seco ou a óleo ou mesmo a técnica mista com pastel. Para além destas possibilidades é ainda um meio riscador de razoável acessibilidade na aplicação pedagógica, motivador e de interessante manuseamento para os alunos principiantes que, desta forma, podem experimentar técnicas de pintura diferentes e atrativas.

2.5 O Carvão

O carvão é considerado o mais antigo dos materiais que o homem utiliza. Malhoa fez muitos desenhos a carvão e também utilizou o carvão para muitos estudos da sua pintura. O carvão é dos materiais mais simples e basilares desde os primórdios da humanidade ¹⁰⁹ Desde o século XVII, com a criação dos papéis adequados ao trabalho do claro-escuro, o carvão foi um material de eleição na formação dos artistas: “O carvão é o material de desenho mais antigo que utilizamos. Usa-se desde a Pré-história. Permite negros intensos e esfumados com bastantes gradações” (Modesto *e al.* 2012: 118).

Este é um material natural obtido geralmente das pequenas e finas hastes do salgueiro, de videira, de cepa ou de nogueira através da combustão. O carvão tem vários tamanhos e grossuras; este material aparece sob a forma de lápis, barras ou paus que podem ser macios, médios ou duros. Estas diferentes apresentações permitem também expressões diferentes; com as barras de carvão pode-se fazer transversalmente traços largos com o tamanho da própria barra, deste modo é possível cobrir rapidamente a superfície do papel, seja na vertical ou horizontal, podendo produzir um impressionante traço conforme a sua variação de dureza e formas: “O carvão para desenhar encontra-se na forma de barras naturais ou prensadas e na forma de lápis” (Petra s/d: 111).

Os lápis de carvão apresentam diferentes durezas, podendo afiar-se obtendo pontas finas, o que permite realizar desenhos com pormenores. Os lápis de carvão são mais estáveis e proporcionam um negro mais intenso que os paus ou barras, mas estes permitem fazer linhas finas mais facilmente; dependendo da espessura, se for trabalhado com os paus deitados os traços serão forçosamente mais amplos. Tal como na técnica do pastel o papel é também de extrema importância, sendo o papel aconselhado o de grão médio, não sendo apropriados os papéis lisos, para uma melhor absorção e textura.

O preto brilhante, aveludado e a macieza que caracteriza o carvão tornaram-no, ao longo dos tempos, um dos mais importantes meios do desenho. As suas qualidades próprias, aliadas à textura dos tipos de papel a utilizar como suporte, permitem a exploração de diferentes velocidades de traço, desenhos com gestos rápidos ou lentos, agressivos ou calmos e com diferentes pressões sobre o papel, permitindo texturas variadas e efeitos visuais elaborados e fantásticos. Através das tramas dos traços e texturas, usado com boa técnica, proporciona *dégradés* muito expressivos, que vão desde o preto total, ao

¹⁰⁹ Os homens da idade da pedra já o utilizavam há mais de 20000 anos para realizar desenhos sobre as rochas.

branco do papel e com versatilidade admite esfumados, aplicado com um esfuminho, ou mesmo com os dedos.

Na utilização dos *dégradés* são aconselháveis paus curtos e biselados de modo a obter traços mais largos e regulares. Para grandes áreas de negro aplica-se um pedaço de carvão plano sobre o papel, regulando a pressão de modo a conseguir variações de *dégradés*. Visto este ser mais um material seco, considera-se necessário depois do desenho efetuado, vaporizar a superfície desenhada com um fixador apropriado, para o desenho não ser apagado ou esborratar o papel: “Convém que se desenhe com a folha na posição vertical, para que o pó que se solta vá caindo. Quando o desenho estiver concluído, aplica-se o fixador a uma distância de 30 a 40 centímetros, uniformemente” (Modesto *et al.* 2012:118).

As gradações de claridade ou de sombra são uma das técnicas usadas para simular a terceira dimensão, ou seja a sensação de volume e, por consequência, o desenvolvimento do espaço. Quando se pretende traduzir ou apresentar através da representação plástica, a experiência visual do mundo envolvente, as alterações ao volume e superfície dos corpos são transpostas para o suporte, recorrendo ao registo das gradações de claro-escuro verificadas. Também a sombra projetada favorece a ilusão do espaço e profundidade, desenvolvendo uma dinâmica visual entre as partes expostas à luz e às recolhidas na sombra. Deste modo a representação da realidade, não só volumétrica como também espacial, é transferida para o trabalho em desenvolvimento, pela utilização dos elementos da linguagem plástica e pelas gradações cromáticas que se atribuem aos vários matizes de cor.

A técnica de carvão é um processo bastante agradável ao nível da expressividade, mas implica um maior domínio na sua utilização, visto que não se pode apagar os traços desenhados com a facilidade da grafite, existindo mesmo assim borracha adequada a este material. Malhoa, tal como na técnica do pastel e do óleo, utilizou com muita destreza o carvão, essencialmente nos seus autorretratos, retratos e esboços para estudar determinadas obras, que por si só revelaram grande qualidade. O artista através do claro-escuro produzido com a singularidade do carvão conseguiu dar a perceção de volume, forma e espaço constituindo um conjunto de características e propriedades relativas a determinada área, e também à sua interação com os demais elementos existentes no meio que envolve esse espaço pictórico criado, e a importância dos materiais e o seu manuseamento.

É exemplo dessa interação o seu estudo para a pintura do “Emigrante” de 1916 (Imagem nº47),¹¹⁰ em que a figura quase de perfil, marca o seu sentir interior de desalento. No contraste das sombras consegue criar o volume, em harmonia com o branco do fundo. O olhar do camponês, melancólico, é o sentido central da obra. Nesta representação está presente algum dramatismo na figura do homem rural que se vê na iminência de ter de partir para o Brasil, indicação dada pelo nome da obra, por não ter meios se subsistir na sua terra natal.

No quadro completo e nalguns estudos o modelo era real: “A aldeia de Bairrão, perto de Figueiró, foi o cenário desta partida, e o modelo foi Francisco Gabriel, verdades documentais do lugar e das gentes que tornam mais sentida e sentimental a situação da terra mãe, lá longe” (Henriques 1997: 80). Poderá afirmar-se que em relação à pintura



posterior ao estudo, se poderá falar em pintura narrativa, já que esta descreve um acontecimento, uma história, comum a muitos portugueses que emigraram, não só para o Brasil, mas para outros países e continentes, uma ligação com o meio, no contacto com as pessoas e os seus problemas reais, refletindo mais uma vez, um país carente economicamente; um país com uma cultura saudosista impregnada nos seus habitantes, que encontra nos seus costumes um seguimento sentido de tradição e de uma cultura própria.

A técnica do carvão provoca facilmente uma harmonia acromática visual, através das cores neutras. Este efeito dá um equilíbrio interessante aos

trabalhos, enquanto a incidência de luz nas superfícies provoca variações de tonalidade. Quanto mais direta é a incidência de luz mais clara se torna a superfície. Numa composição formal, a variação de valores de claro-escuro

¹¹⁰ (Henriques s/d: 81)

dá a sensação de volume e de espaço. Os brancos que se deixam no papel são como reservas de luminosidade, que valorizam os efeitos lumínicos da composição de uma maneira que os trabalhados podem adquirir um papel estrutural na composição.

Na técnica de carvão é notória a terceira dimensão do espaço tridimensional, ou seja a profundidade, havendo várias maneiras de dar essa impressão de interior no espaço plano da folha de papel, através da sobreposição e variação da dimensão das formas e da cor. A sobreposição dá-se quando uma forma se sobrepõe a outra, e quando isto acontece parece estar num plano mais próximo, produzindo a sensação que existe um espaço entre elas, criando-se a ilusão de profundidade. Em relação à dimensão, de acordo com o funcionamento da visão, quanto mais distante se encontra uma determinada forma ou figura, mais pequena esta se torna.

Assim, numa composição de duas formas idênticas, parece mais próxima do observador a que tiver maior dimensão. Quanto mais nítida for a diferença de tamanho, mais forte se torna a ilusão de profundidade. Em relação à cor, num conjunto de formas que se veem sobre um fundo branco, parecem mais próximas em relação às que apresentam cores mais escuras e no caso do carvão, as que se apresentam preto; passa-se o inverso se o fundo for escuro. Numa pintura as formas com cores quentes dão a sensação que avançam em relação às cores frias, que parecem recuar.

Ao falar-se em profundidade, sobreposição, dimensão, ter-se-á forçosamente de falar novamente em perspetiva. Esta não é mais que uma representação gráfica, no plano da folha de desenho na tela ou noutra suporte, que procura dar noção das três dimensões do volume. Pode-se falar em vários tipos de perspetiva; a perspetiva cónica é representar a realidade de uma maneira semelhante à visão humana; nas perspetivas técnicas a forma de representação é convencionada variando conforme a perspetiva que se está a usar:

A perspetiva cónica, também denominada de linear, é um sistema de representação que permitir desenhar as coisas tal como as vemos e não como elas são, na realidade. A perspetiva cónica pode ser frontal, se o objeto está de frente para o observador, ou angular, quando observamos uma aresta do objeto de frente e as faces que a determinam oblíquas (Ramos e Porfírio 2012: 170).

Para a realização de qualquer tipo de tema na técnica de carvão pode-se fazer um estudo prévio, para definir a que tipo de carvão o trabalho se poderá adequar, pois, como foi dito, existem vários tipos de carvão, lápis para trabalhos que se quer evidenciar mais os pormenores, ou barras ou paus, todos eles macios, mas os traços são diferentes,

imprimindo ao trabalho sensibilidades diversificadas, que se adequam a resultados pretendidos também versáteis: “Conforme se pegue nele, poder-se-á desenhar com a barra ao comprido, de través ou com a sua ponta. Cada forma de pegar na barra permite um tipo de traço determinado” (Cerver 2003: 17). A cor difere conforme os lápis, paus ou barras que originam também *dégradés* diferentes. Os traços são mais finos ou grossos, conforme o material utilizado, o que torna este meio perfeitamente expressivo e interessante: “Com carvão, a técnica mais útil e correte é criar tons mediante uma série de traços soltos (sombreado)” (Buchan e Baker 1996: 32). Os volumes e profundidades são trabalhados por todos, mas podem ganhar um dinamismo diferente. As barras de carvão consistem na mistura de pó de carvão com aglutinante, em certos casos misturados com argila; desta mistura resulta mais estabilidade que os lápis de carvão e a sua intensidade e fluidez é semelhante aos lápis de pastel.

Tal como outros materiais secos, como o pastel, a sépia, sanguínea, ou giz, o carvão também necessita de ser protegido, por isso deve ser emoldurado para não ficar sujeito à luz e humidade. O trabalho de carvão é muito frágil, por esse facto no final dos trabalhos deve ser aplicado um fixador, coberto com um *spray* próprio para esse fim e que consiste em uma solução vaporizada de álcool e goma laca ou goma-arábica, senão corre o risco de se apagar, ou sujar, danificando o trabalho: “Quando se risca com um carvão num papel, o traço é muito pouco estável; basta um toque com os dedos para que se desfaça em pó de carvão ou resíduos” (Cerver 2003: 7). Ainda é aconselhável colocar os trabalhos realizados nesta técnica, numa moldura protegida com vidro ou acrílico, ou outro material protetor; mesmo a exposição à luminosidade, seja natural ou não, também prejudica a sua conservação.

O carvão é ideal para trabalhar de forma generosa e espontânea, pois é um material apropriado para várias temáticas. O desenho a carvão tem algo de pictórico, pois é muito suave e possibilita a criação de tons muito variados, desde o preto, ao cinzento claro. Este requer também delicadeza, pois parte com facilidade e os esbatementos dos modelados e formas dão ao resultado final uma expressão de leveza e volume soberbo. Através dos sombreados podem criar-se diferentes matizes. A partir da gradação dos tons podem modelar-se as formas, a partir dos esbatidos, com esfuminhos¹¹¹ ou com o dedo, criando zonas de transição muito suaves, e a sensação do claro-escuro cria uma profundidade

¹¹¹ “O esfuminho, ferramenta para esfumar, consiste numa barrinha de papel secante enrolado com a extremidade em forma de ponta. Permite espalhar o meio de desenho esbatendo ligeiramente” (Cerver 2003:16).

espacial. A gradação de tons confere ainda uma plasticidade aos objetos ou a figuras da composição, dando-lhe mais naturalidade e a ilusão de tridimensionalidade. O carvão usa-se no desenho de linhas, no trabalho com valores tonais de claro e escuro ou na mistura de ambas. Trabalha-se com muita facilidade sobre grandes superfícies, pois o carvão tem uma textura macia e marca com facilidade o papel.

O carvão é muito utilizado por artistas para esboços ou para trabalhos finais de várias temáticas. Uma outra aplicação do carvão é nos meios didáticos e pedagógicos, visto ser fácil o seu manuseamento e com bastantes potencialidades na sua utilização, não esquecendo que este é também um material com que se pode conjugar outras técnicas compatíveis, como a sanguínea, ou sépia, ou giz, ou ainda o pastel seco, obtendo-se também facilmente técnicas mistas o que torna que alguns trabalhos assumam criatividade e originalidade.

2.6 A Aguarela

Outra técnica de pintura utilizada pelo mestre Malhoa foi a aguarela; apesar de ser menos representativa no seu espólio, o artista fez alguns trabalhos com a técnica de aguarela.¹¹² Quando os egípcios criaram o primeiro suporte maleável conhecido, o papiro, e as primeiras cores a partir de pigmentos retirados da terra, de minerais, madeiras, nasceram os primeiros livros. Os pigmentos eram aglutinados com goma-arábica e clara de ovo, que depois eram diluídos em água.¹¹³

A técnica de aguarela teve grande importância durante o Renascimento, porque nesta altura se faziam muitas iluminuras. Ela surge no início das artes plásticas, encontrando-se para além dos egípcios, também nos povos chineses das antigas dinastias. As suas raízes estão ligadas ao grafismo dos povos orientais, que a desenvolviam em diferentes suportes. De facto a antiga pintura persa e chinesa executada sobre seda, tábuas ou papel era feita com aglutinantes que tinha como diluente a água e os colorantes eram aplicados em parte por transparência e, por outro lado, por opacidade. A aguarela provavelmente tem as suas origens ligadas à história do papel, cuja descoberta da fabricação na China, ocorreu cerca de dois séculos antes da era cristã.

A pintura a aguarela é mais antiga do que a técnica a óleo. Para Pearsall, uma das formas de pintar a aguarela é:

Retirar a cor do papel para expor os pontos de luz foi feito extensivamente mediante o uso de pano, borracha, papel mata - borrão ou pão seco. Francis Nicholson antecipou o uso de máscara aplicando uma mistura de terebintina, cera de abelhas e branco, sobre o qual pintava as suas aguadas (1995: 12).

A técnica de desenhar a cores diluídas em água já era conhecida dos egípcios que decoravam desta forma as paredes dos seus monumentos, dos papiros e objetos de madeira.

Os artistas do Renascimento Italiano fizeram trabalhos nesta técnica; são exemplos desses géneros de pinturas, trabalhos elaborados por Rubens (1577-1640) e Rembrandt (1606-1669) e de outros mestres flamengos e holandeses. Também os impressionistas consagrados a usaram, como Edouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926), Renoir (1841-1919) e Camille Pissarro (1831-1903), ou cubistas como Picasso (1881-1973), ou Joan Miró (1893-1983) no seu surrealismo, Henri Matisse (1869-

¹¹² É bastante difícil determinar a data precisa para a descoberta da aguarela, mas aponta-se para a sua origem remontar a cerca de 3500 a.C. (Motta e Salgado 1976).

¹¹³ Em 170 a.C. descobre-se o pergaminho, as ilustrações denominadas por iluminuras passaram a ser pintadas a aguarela opaca.

1954) adepto do Fauvismo, passando pelos mais diversos artistas e movimentos em diferentes séculos. Em Portugal, existem grandes referências de artistas que praticaram esta técnica para além de José Malhoa, Almada Negreiros (1893-1970), Roque Gameiro, (1864-1935) o grande mestre da aguarela em Portugal, a filha, Raquel Gameiro, (1889-1970), o rei D. Carlos (1863-1908), como já foi referido anteriormente.

A técnica de aguarela consiste na dissolução das tintas em água, aplicando-se sobre papel seco ou húmido sobre a forma de aguadas suaves, de modo a obter transparências, como sintetiza Henn:

As aguarelas são compostas por pigmentos e aglutinantes hidrossolúveis, que fazem com que estas pinturas sejam denominadas «aguadas». Na pintura a aguarela, as cores aplicam-se em camadas finas e transparentes, de forma que o branco do papel fica à vista debaixo da pintura. Quantas mais camadas de uma cor se apliquem, mais intenso será o tom (s/d: 77).

A aguarela permite sobrepor camadas de cor, sendo necessário deixar secar a camada anterior, antes da aplicação seguinte. Uma das técnicas ligadas à aguarela é a aguada. A sobreposição de tonalidades, as velaturas, os acinzentados e os esbatidos são técnicas características da aguada. Esta é aplicada com uma única cor, sendo as tonalidades conseguidas com base no branco do papel, na transparência e esbatido de cor, conseguida com menor ou maior dissolução da tinta em água. As possibilidades expressivas da aguada fazem com que ela se possa utilizar nos meios da publicidade e da ilustração:

A base da pintura com aguarela é a aguada que consiste na aplicação de uma ou mais cores obtidas com maior ou menor diluição das aguarelas no pincel, obtendo-se assim cores mais transparentes. A paleta conseguida com a aguada pode ser riquíssima e variada (Rocha 2002: 78).

Também se distingue a aguarela seca da húmida, a primeira é a aguarela clássica, trabalha-se com cores transparentes a partir de cores claras para as mais escuras, podendo definir os contornos dos elementos da composição. Pintar a húmido significa humedecer o papel previamente, aplicando de seguida as tintas, o resultado é o esbatimento de todos os contornos, porque as cores escorrem com mais facilidade. Alguns artistas mergulham mesmo o papel, colocando-o de seguida numa prancheta não absorvente, para que as fibras do papel se mantenham húmidas durante um período mais prolongado. O suporte com este tratamento permite uma maior fusão das cores e passagens suaves e interpenetrações de tonalidades. A obtenção de determinados efeitos pode ainda ser conseguida com lápis de aguarela mais fáceis de dominar, e usando traços mais espessos conforme o objetivo da

composição. Uma das dificuldades da técnica reside na rápida secagem das tintas, sobretudo no método a seco, o que, por vezes, pode ser ultrapassado com a junção de glicerina à água, o que ajuda a manter mais tempo a humidade do papel.

No aspeto tipicamente transparente reside em grande parte a beleza da pintura, a aguarela na frescura e a suavidade conseguidas pelas aguadas de cor. Esta técnica difere fundamentalmente de outros processos de pintar, justamente por essa razão, pela transparência que impõe na pintura. Sendo essencial a transparência na pintura da aguarela, o que lhe confere peculiaridade, convém que a tinta seja pouco pastosa e a sua sobreposição é extremamente limitada, feita com tintas mais ténues ainda do que as pinceladas aplicadas de uma só vez. Uma das potencialidades da aguarela é que pode ser aplicada com outros materiais, podendo incluir-se nas técnicas mistas:

A pintura a aguarela é um meio que permite aplicar uma grande variedade de técnicas, como absorver a tinta e abrir brancos em húmido sobre húmido e abrir traços com a ponta do cabo biselado do pincel ou com a ponta da unha, como fazia Turner há duzentos anos (Parramón 1999: 8).

William Turner, pintor inglês (1775-1851), foi considerado o mais famoso de todos os paisagistas do movimento romântico, tido por alguns críticos como o precursor do Impressionismo devido aos seus estudos sobre luz e a cor. William Turner tinha grande admiração por Nicolas Poussin (1594-1665), sendo este um dos seus pintores preferidos. Turner dedicou-se à pintura da Paisagem com paixão e energia, interpretando os temas de forma grandiosa. Os seus trabalhos transmitiam uma sensibilidade extrema e os motivos preferidos eram, em geral, paisagens com o mar a ser uma constante nas pinturas de Turner: “Turner diluía os pigmentos com terebintina, a fim de poder aplicar a tinta em camadas delgadas, quase como aguarela. Era, aliás, um aguarelista exímio e variado” (Cumming 2007: 66). As suas principais obras são: “Pescadores no Mar” (1796), “O Molhe de Calais” (1802), “O Lutador Temerário” (1839), “O Naufrágio” (1805), “Dido constrói Cartago” (1815), “Tempestade de neve no Mar” (1842), sendo esta uma das suas últimas obras-primas que representa os perigos do mar, supõe-se que será resultado de uma viagem que fez por mar; outra obra, é o “Amanhecer no castelo de Norham” (1845) que ficou por concluir e nunca foi exposta.

O veículo da aguarela usado é a água, mas pode juntar-se goma-arábica, bem como óleo de linhaça com terebintina, o que dá um brilho e faz retardar a secagem. Utensílios importantes na técnica da aguarela são também os pincéis, os mais indicados são

os de pelo macio. Pincéis de cerdas duras são menos próprios, porque eriçam as fibras de papel, cuja resistência é diminuída pela presença de água e pode danificar o trabalho. Os pelos dos pincéis são de vários animais, da orelha de ovinos e bovinos, de esquilo, de coelho e outros. O formato pode ser arredondado ou achatado para grandes aguadas e os pequenos e redondos para os detalhes. Os de pelo-de-marta são considerados os mais indicados. No final do trabalho devem ser bem lavados com água e sabão e guardados com o pelo voltado para cima a fim de não ficarem inutilizados.

O papel deve ser absorvente para que a tinta de água possa penetrar e deve também ser incorporado para evitar quanto possível, o empolamento do papel devido ao efeito da humidade; é ainda aconselhável que o papel seja granulado para que a tinta não resvale sobre ele. A cor deve ser branca, porque as misturas de cor a aguarela sobre um papel amarelento ou acinzentado ficam sempre sujas: “As tintas a aguarela, diluída numa determinada quantidade de água, são suficientemente transparentes para que a luz passe através do pigmento, chegue ao papel branco e passe outra vez através da tinta; conferindo o tom ou a cor desejados” (Parramón 1999:16).

As fases de prensagem do papel são muito importantes; pode ser a frio ou a quente. A prensagem a frio dá um papel rugoso e mate, enquanto a quente dá um papel mais liso e só o prensado a frio, com rugosidade, serve para a aguarela.

Malhoa fez alguma produção nesta técnica; são dos mais conhecidos, “Figura do século XVIII,- Bêbado”(s/d) e “Regresso ao trabalho”(s/d). Para além dos trabalhos que executou, deu aulas sobre a técnica de aguarela na Sociedade Nacional de Belas Artes. (Saldanha 2010: 53).

A tinta de aguarela constitui-se por pigmentos misturados com água e goma-arábica.¹¹⁴ É diluível em água e aplicada em papel seco ou previamente humedecido. Relativamente aos pincéis para a aplicação da aguarela, a escolha é flexível: “Os melhores pincéis para a aguarela são os de pelo de marta ou de *petits-gris* (Espécie de esquilo siberiano) ” (Comamala s/d: 44). Para além dos pincéis de pelo-de-marta, que são muito suaves, existem os pincéis de pelo-de-porco que são mais duros e por isso não são aconselháveis.

É importante que o pelo do pincel absorva muita tinta, e que ela se desprenda de modo uniforme. Existem ainda pincéis de diversos tamanhos, formas e espessuras de pelos.

¹¹⁴ A goma-arábica é uma substância segregada por muitas espécies de acácias, existentes na África, Índia e Austrália conhecida ainda, como goma turca ou goma do Senegal, o nome é-lhe atribuído conforme a origem da planta. (Motta e Salgado 1976).

Os cuidados a ter com os pincéis, são os que normalmente se tem com os pincéis para outras técnicas; é preciso lavá-los bem com água, ter cuidado para não deixar tinta nos pelos. É de extrema importância que os pincéis fiquem com o pelo para cima. A técnica da aguarela, devido à sua transparência e rapidez de secagem, não permite que o trabalho seja ratificado se houver necessidade, como acontece com o óleo, após a pintura, seca rapidamente e tudo tem de ficar bem definido desde o início. As cores têm de ser feitas logo em quantidade suficiente e aplicadas em pinceladas rápidas sobre as superfícies desejadas.

Neste tipo de pintura a intensidade de uma determinada cor pode obter-se pela sobreposição de várias camadas de tinta dessa mesma cor e, como noutros materiais, as cores claras da paleta devem estar em primeiro lugar. Para se iniciar uma pintura a aguarela deve-se fazer previamente um esboço a lápis, com um traço bastante fino e pouco carregado para não aparecer depois sob a superfície pintada, ou então já é necessário ter uma desenvoltura no desenho e pintura para proceder à pintura direta no papel. As grandes superfícies ou fundo da composição devem ser pintados em primeiro lugar e posteriormente aplicar as cores dos pormenores ou superfícies. As primeiras cores que se devem aplicar são as cores claras da paleta e só depois as mais escuras que correspondem às zonas de sombra ou de definição dos pormenores.

Hoje em dia é muito fácil adquirir aguarelas, apresentam-se em tubos ou caixas, a dos tubos é normalmente mais concentrada e por isso a tinta dá para grandes aplicações. Para se alterar a cor de uma determinada tinta aplica-se água, antes ou depois de ser pintada. Se existir muita tinta pode-se absorver a tinta em excesso através de um pincel, de uma esponja, um pano ou papel absorvente secos. (Pearsall 1995: 25). A juntar à tinta, o que faz falta para adicionar à aguarela é a água, o que dá a técnica uma transparência adequada.

Existem ainda paletas próprias para misturar as tintas, com concavidades para empastar e as misturar, um pano é sempre necessário, que não deixe algodão, ou se libertem linhas para ir absorvendo o que sobra da água do pincel. Uma esponja pode também ser útil para provocar efeitos texturados e para empapar o papel. É importante que se pinte sobre uma mesa inclinada para a tinta escorrer, não é aconselhável mesa plana, porque as tintas não escorrem. Os cavaletes são próprios para esta técnica, por se poder graduar a inclinação, não são adequados os que se usam para a técnica de óleo, por serem mais direitos.

Com a aguarela todos os géneros de pintura podem ser abordados, o retrato, a figura humana, a natureza-morta, ou a paisagem, todos se adequam a esta técnica, como procedeu Malhoa, que aplicou esta técnica à sua temática. Nesta prática é absolutamente necessária a rapidez do artista, capacidade de decisão e de síntese do que se vai executar, para isto deve conhecer-se perfeitamente os elementos a reproduzir. Na ligeireza é essencialmente a decisão célere das cores a aplicar; não deve ser repassado o pincel muitas vezes porque a aguarela perde a transparência, que é a grande qualidade e a que a torna diferente de muitas técnicas de pintura, como explica Comamala:

A principal limitação da aguarela a transparência, a sua impossibilidade de cobrir - é que, precisamente, lhe abre um mundo de possibilidades específicas que nenhum outro processo pode alcançar. A habilidade do aguarelista residirá em saber aproveitar até ao fundo as possibilidades do processo, sem lhe exigir o que ele não pode dar (Comamala s/d: 77).

Para além da aplicação da aguarela simples, ela pode ser conjugada, com outras técnicas, pode-se bi dizer técnicas mistas, como a tinta-da-china, lápis de cor, guache, retirando daqui imensas potencialidades e resultados surpreendentes. Ainda numa pintura de aguarela é importante saber aplicar uma aguada. Esta traduz-se numa tonalidade suave e mesmo transparente de tinta diluída, é aconselhável misturar uma quantidade suficiente, podendo correr-se o risco de não ter a quantidade necessária à pintura, porque raramente se consegue obter o mesmo tom. Um pincel grande é o indicado, bem embebido, com o papel ligeiramente inclinado, para que a tinta húmida possa deslizar até ao lugar que se quer chegar, pode-se tirar o excesso de água com um pincel, ou papel mata-borrão.

As texturas dão um interesse a qualquer pintura, havendo processos para as obter; um dos métodos é o de salpicar a aguada, ainda húmida ou mesmo seca, passando os dedos pelas cerdas do pincel cheio de tinta, funciona das duas formas. Poderá também criar-se uma impressão de folhagens, montanhas, rochas, com ajuda de uma esponja, ou tecido, fazendo o que se pode chamar de esponjado, fazendo pressão com a esponja sobre o papel, obtém-se uma textura muito interessante. Pode aplicar-se texturas com aguarrás ou essência de terebentina: “Aplicadas numa zona recém-pintada, isto é, enquanto estiver húmida. Para isso, é só molhar o pincel sintético na aguarrás e passá-lo sobre a zona húmida” (Parramón 1999:30). Também se podem criar texturas espessas através de escovas, utilizando escovas de dentes, o de esfregar a roupa, ou de idêntica aplicação; com este tipo de objetos pode-se fazer salpicados, sacudindo o cabo ou passando o dedo pela escova provocando os salpicos sobre a pintura e criando efeitos texturados:

“Habitualmente os aguarelistas profissionais utilizam um esponja natural, pequena, cuja textura é adequada para pintar manchas, fundos ou esbatidos amplos nos céus, ou para absorver a tinta quando querem abrir um branco numa determinada zona” (Parramón 1999: 31).

Ligando agora a aguarela ao aspeto científico da cor, pode-se dizer que a pintura com aguarela é a aplicação direta do processo subtrativo da luz branca, ou seja, parte-se da cor branca do papel, e com camadas transparentes sucessivas de tinta vai-se subtraindo, ou retirando muito gradualmente a luz, até se poder chegar à ausência da luz, que é chegar ao preto. Apesar desta cor neutra ser raramente aplicada na técnica da aguarela, porque interessa aplicar cores luminosas e transparentes. Tal como o preto, o branco também não é usado diretamente, porque é substituído pelo papel, que fica a descoberto nas zonas de maior luz, a não ser quando é necessário adicionar branco a uma cor. A aguarela permite uma rápida cobertura de grandes áreas do papel que é bastante usada para se fazer apontamentos e estudos rápidos, nas diferentes temáticas. Durante muitos séculos foi considerada uma técnica menos nobre.

Durante o Renascimento, o artista alemão Albrecht Dürer (1471-1528) utilizou com muita frequência a aguarela na pintura de Paisagem, no Retrato, mas também na ilustração científica de espécies de animais e vegetais:

Em 1512, Dürer tinha 41 anos e estava no auge da sua carreira. Foi nesse ano que executou esta imagem de uma asa de pássaro sobre pergaminho. O artista representa de forma anatomicamente correta diferentes rémiges e as cores das penas, com um olhar de um biólogo (Berger 1998: 88).

Um dos trabalhos de referência com aguarela é com certeza a “Asa de um Rolieiro-da Europa” (Imagem nº24 em Anexo nº2), datado de 1512, com a técnica de aguarela e guache sobre pergaminho, uma obra que possivelmente serviu de modelo das asas que Albrecht Dürer executou para alguns dos seus anjos. É uma pintura multicolor, incrivelmente realista, com muitos planos lineares sobrepostos para transparecer as penas da ave. O artista tinha também grande interesse científico na execução dos seus trabalhos, perfeitamente visível nos seus quadros onde estão sobretudo representados animais e flores.

Dürer foi um dos primeiros artistas a ficar obcecado pela sua própria imagem, executou vários autorretratos, e em todos eles é visível o seu orgulho.¹¹⁵ Em 1512, Dürer trabalha como ilustrador para o imperador Maximiliano, denominado o “Último cavaleiro”. Em 1522 declara-se a favor da reforma protestante e de Martinho Lutero, sendo considerado um dos cidadãos mais afortunados de Nuremberga. A nível mundial Dürer é tido como uma das maiores referências nível da técnica da aguarela. Em Portugal não se pode deixar de mencionar mais uma vez o aguarelista Roque Gameiro (1864-1935) como excepcional neste registo, tido como o maior aguarelista do seu tempo, não perdendo a sua reputação até à atualidade. A sua principal temática foram as paisagens muito diversificadas na sua amplitude da técnica que dominava com extrema segurança e magnificência.

Com a técnica de aguarela pode-se pintar todas as temáticas, sendo as paisagens, o desenho da figura humana, nomeadamente no nu, e as flores as mais utilizadas. A aguarela pode ser aplicada numa pintura com técnica mista, ou seja misturar outros materiais compatíveis, essencialmente com a água que é o seu principal veículo. O resultado do trabalho da aguarela dá a sensação de graciosidade e de uma beleza muito peculiar às composições trabalhadas nesta técnica. A aguarela é atualmente uma das técnicas mais apreciadas e de grande referência técnica e artística.

¹¹⁵“Dürer em 1494 viaja até Itália para estudar os artistas do Renascimento, ao mesmo tempo que foge de um surto de peste. Em 1505 novamente em Itália estuda Leonardo da Vinci e Rafael” (Berger 1998: 94).

2.7 O Óleo

Um das técnicas que sem dúvida José Malhoa mais utilizou foi certamente a pintura a óleo; como já foi anteriormente referido. Como processo de pintura, o óleo proporciona ainda hoje discussões quanto às suas origens: “Há interpretações diversas sobre a sua história e os processos empregues pelos antigos mestres, como os irmãos Van Eick, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Tintoretto, Corregio e outros” (Motta e Salgado, 1976: 61).¹¹⁶ A evolução do processo trouxe com a sua popularização uma interminável corrente de teorias, fórmulas e técnicas, evoluindo através do tempo e desenvolvendo-se cada vez mais nos últimos anos do século XIX e na primeira metade do século XX, porque a técnica mais familiarizada anteriormente era a pintura a fresco.

Desde os primeiros tempos do seu uso que as tintas a óleo eram conservadas em pequenos sacos de couro ou de bucho que, ao serem furados com um estilete, deixavam sair a quantidade de tinta desejada, um processo técnico que se adequava e resultava perfeitamente na aplicação da técnica.

Os meios de acondicionamento aperfeiçoaram-se com o uso de tubos de metal com pistão, que comprimia a tinta contra o orifício de saída e eram novamente cheios à proporção que se esvaziavam. Com a industrialização em todas as vertentes, apareceram os modernos tubos feitos de estanho, contendo as tintas já preparadas para a comodidade do artista, fácil de usar e conservar estando disponíveis a qualquer altura que o artista necessite.

A tinta de óleo como o próprio nome indica, é feita da mistura de pigmento em pó com um óleo vegetal, normalmente o óleo de linhaça, que funciona como aglutinante. Graças a viscosidade do óleo é possível obter superfícies perfeitamente opacas e uniformes que não deixam sequer transparecer a marca das pinceladas. No entanto, se a tinta for diluída numa quantidade maior de solvente, que pode ser a essência de terebentina ou aguarrás, obtém-se mais transparência e menor brilho. Uma particularidade desta técnica é a lentidão da secagem; por outro lado, pode sempre sobrepor-se a tinta e fazer correções.

No início a pintura a óleo tinha o suporte de madeira como o material mais indicado, mas com a evolução da técnica passou-se para outros suportes maleáveis, como a tela, muito mais confortável de trabalhar, nomeadamente no transporte, arrumação e

¹¹⁶ “A área de desenvolvimento da pintura a óleo está ligada à cultura ocidental e fica geograficamente limitada às fronteiras eslavas até ao Atlântico e do Mar do Norte ao Mediterrâneo, transferindo-se mais tarde, através da colonização, às outras zonas partes do mundo” (Motta e Salgado 1976: 61).

mesmo na plasticidade das tintas, no desenvolvimento do trabalho ou na secagem, que é muito mais rápida.

O óleo é normalmente considerado pelos artistas o material de eleição. As suas qualidades plásticas que estão integradas na matéria, o intenso cromatismo dos pigmentos, a sua grande luminosidade dos contrastes e as possibilidades técnicas que permite, fazem do óleo o meio expressivo mais escolhido ao longo dos séculos.

A exuberância desta técnica é dada pelo brilho e a multiplicidade de tons, a facilidade de um acabamento lento, a sua plasticidade, a obtenção de variadas texturas e sobretudo a oferta de uma aspeto ótico inteiramente diferenciado de todos os processos conhecidos até então, foram causas plausíveis para a aceitação da pintura a óleo pelos mais variados artistas.

Malhoa, a partir desta técnica, pintou uma variedade de composições riquíssimas e diferenciadas. Mas há algo que as une, os elementos que compõem cada composição. Esses elementos dos seus quadros não significam apenas aquilo que eles representam, muitas vezes simbólico, Malhoa dá-lhe uma configuração, transformam-do-os em imagens comunicativas sobre o que pretende transmitir. O óleo aparece-nos como uma das técnicas de pinturas mais antigas: “Vários documentos, encontrados na Inglaterra, provam o emprego do óleo em pintura, nos séculos XIII e XIV” (Motta e Salgado 1976: 63).

Na pintura a óleo, são de grande referência os irmãos Van Eyck: “Documentos indicam a presença de óleos vegetais secativos na pintura, antecedendo os Irmãos Van Eyck em cerca de 300 anos” (Motta e Salgado 1976: 63). A grande descoberta na evolução da pintura a óleo está também ligada à aplicação dos solventes. O uso da terebintina como diluente dos óleos permitiu uma enorme evolução no processo. O uso dos óleos essenciais tornava o óleo secativo mais fluído, facilitando o seu manuseio, a plasticidade na aplicação das tintas. A terebintina extraída das coníferas através da destilação da sua transudação, processo relativamente simples melhorou bastante a técnica. A introdução do solvente volátil na pintura permitiu a contemporânea admissão dos vernizes essenciais, o processo aperfeiçoado pelos Van Eyck foi aceite por muitos anos, sem grandes alterações:

Atendendo aos desejos do Duque, Van Eyck, viaja então a Portugal, numa excursão que sem dúvida satisfaz à sua imaginação de artista, ante o descortino de novas paisagens onde o sol brilha com mais intensidade que em Flandres e onde, em vez de um céu cinzento e nebuloso, encontra um horizonte de translúcido azul, que empresta às plantas e às flores matizes de colorido mais vivo (Civita 1973: 64).

Durante a Renascença Italiana, a pintura a óleo sofreu modificações de ordem técnica, acompanhando as novas preocupações estéticas, particularmente no que diz respeito ao sentido da tridimensionalidade que foi facilitado pelo ressurgimento na Europa da perspectiva linear e aérea:

No século XV, a pintura europeia atinge finalmente o naturalismo pleno, conseguindo sugerir a ilusão da realidade, tal como se estivéssemos a espreitar por uma janela. Esta conquista foi feita ao mesmo tempo em dois locais distintos do continente. Os italianos fizeram-no por inspiração clássica, enquanto os flamengos optaram por explorar as potencialidades do gótico (Ferrão 1997: 123).

A grande originalidade da pintura flamenga foi o tratamento do espaço, quer nas cenas do interior ou na pintura da paisagem. Jan Van Eyck (1390-1441) cria uma leveza e sentido de profundidade na sua pintura, começando a ligar-se ao mundo real na sua representação pictórica, o que antes era visto numa maior idealização da realidade: “Van Eyck foi o maior dos pintores flamengos. Abandonou o estilo decorativo da arte gótica final e passou a representar pessoas e paisagens de um modo prático e realista” (Corrain 2003: 45).

Com toda a evolução conseguida, os artistas empregam combinações hábeis de camadas de tintas densas, sobrepostas e vão se afastando da rígida disciplina da Flandres, cultivando o emprego de pinceladas livres com maior liberdade: “O tema continua a ser, antes de mais religioso, mas tal como em Itália, o retrato irá afirmar-se progressivamente. Mas os flamengos inventaram, ou pelo menos divulgaram, uma nova técnica pictórica, chamada pintura a óleo” (Ferrão 1997: 123). O interesse pela Flandres vai para além das relações comerciais, passa também pela arte com o reinado de D. João I, como refere António Montês:

Quando o Duque de Borgonha e senhor da Flandres «João Sem medo» oferecem ao monarca português o seu retrato e, anos depois, desembarca em Lisboa a embaixada que Filipe III «O Bom» manda a Portugal, para pedir a mão da Infanta Isabel, da qual fazia parte o pintor Jan Van Eyck (Montês 1983: 17/18).

Outro pintor de relevo na prática da pintura a óleo foi Velasquez (1599-1660), pintor espanhol, e principal artista da corte do rei Filipe IV de Espanha, um artista do período Barroco que ficou conhecido pelos seus retratos. Além de inúmeras interpretações de cenas de significado histórico e cultural, pintou inúmeros retratos da família real espanhola, outros de notáveis figuras europeias e plebeus. A sua obra-prima é “Las Meninas” (1656), muitos pintores famosos quiseram reproduzir obras suas como Picasso

que representou a partir da obra de Velasquez “Les Ménines ” (1657), um óleo sobre tela, 194x260cm, que se encontra no museu de Barcelona e Salvador Dali com a obra “Las Meninas ” (1656), entre outros artistas em estilos muito diferentes; surrealista, para Dali, que pintou números em vez de pessoas e num estilo mais abstrato e cubista para Picasso, que pinta ainda outras versões mais individualizadas das personagens como “Isabel de Velasco e Maria Bárbola (1657), óleo s/tela, um estudo para “Lés Ménines”, “Le Piano” (1657), óleo s/tela, também estudo para “Les Ménines”, trabalho que originou vários estudos.

Velasquez parte da técnica praticada por Caravaggio (1571-1610), também identificado com o período Barroco. Caravaggio foi um artista enigmático; uma característica marcante foi a dimensão e impacto realista que ele deu aos seus quadros ao usar um fundo obscuro, muitas vezes totalmente negro, e agrupar a cena em primeiro plano com focos intensos de luz sobre os detalhes, geralmente nos rostos para lhe dar maior destaque. Este uso de sombra e luz é marcante na sua pintura e atrai o observador para dentro da cena, como é possível observar nos seus quadros; o seu efeito de luz com contraste de escuro recebeu o nome de Tenebrismo.

Em relação à pintura englobante do clássico referencia-se de novo Poussin (1594-1665) por ser um dos maiores representantes do classicismo do século XVII, que executa geralmente paisagens nas quais ele procura introduzir efeitos de transparência e luminosidade. Poussin colocou também efeitos lumínicos em muitos dos seus quadros através da mistura do branco nas cores da sua paleta. Todos estes pintores têm algo em comum ao praticaram a pintura com a técnica de óleo.

As principais obras de Poussin são “A morte de Germânico” (1626-28), a “Adoração do Bezerro de Ouro” (1637), “Os Pastores da Arcádia” (1630), “Os sete Sacramentos” (1644) e ainda os “Funerais de Phocion” (1648). Ao longo da sua carreira artística, Poussin tenta buscar um ideal de beleza que ele acreditava que seria revelado pelas leis da razão. Poussin será sempre uma referência do Classicismo, mas que influenciou muitos artistas adeptos de outras linguagens artísticas, mas nem por isso deixou de ser uma inspiração.

Em Malhoa, a pintura de superfícies cromáticas separadas por linhas compartimentadas, somente com base no conjunto de cores complementares, confere ritmo ao espaço pictórico dando a luminosidade necessária. As paisagens em termos de luminosidade são os exemplos adequados para se observar este fenómeno e a destreza com que Malhoa aplica a técnica de pintura, fazendo os contrastes lumínicos com as cores. A

nível cromático aplica muitas harmonias, algumas visivelmente segmentadas, outras simultâneas, conforme o objetivo e temática.



Imagem nº 48 “*Hortenses*” (Malhoa)

Malhoa pintor de paisagens e costumes, elaborou também trechos com paisagens personificadas, para além das que representa o campo, também pintou urbanidades, como acontece com a pintura “*Hortenses*” com a técnica a óleo sobre madeira, 79x99cm, de 1923, uma composição dinâmica porque transmite movimento e as formas sugerem vida. As

características dinâmicas resultam das

formas e da combinação de volumes assimétricos, contrastantes curvilíneos e de jogos de luz e de sombra. O quadro “*Hortenses*” (Imagem nº48)¹¹⁷ é uma representação pictórica que tem no contexto uma figura de mulher de uma condição social privilegiada. Considera-se interessante a distinção realista que Malhoa coloca nos seus modelos que são bem diferenciados, quando quer deixar transparecer as diferenças, seja na postura, nos vestes ou nos adereços. A imagem é de um jardim com hortenses que dão o nome ao quadro e nele estão espalhados vários objetos, potes e cânforas decorativas. A jovem passeia por entre o caminho que cria a imagem. O sol indicado pela presença da sombrinha reflete por entre as sombras provocadas pela luz direta entre as plantas numa pintura colorista de contrastes de cores frias e quentes, essencialmente os azuis e verdes das plantas, com os tons avermelhados das flores e o vestido amarelo da mulher; uma composição completa, até no sentido da perspetiva, ligeiramente em ponto de fuga. Mais uma paisagem a marcar um momento do dia e do estado do tempo, com os fenómenos atmosféricos a definir cada paisagem em Malhoa.

Esta pintura lembra Monet na pintura de “*O Passeio*” ou “*A mulher com sombrinha*” (Imagem nº25 anexo nº2) de 1875, óleo sobre tela, 100x81cm, no meio de um campo de flores campestres, de tonalidades azuladas, esbatidos de branco, amarelos e verdes, pleno de luz e natureza. Na pintura de Monet, a mulher segura a sombrinha que a protege da luz intensa do sol e dos olhares, como se estivesse à espera de alguém. O traje

¹¹⁷ (Henriques s/d: 159)

O quadro “*Hortenses*” pertencente a uma coleção particular.

feminino, tal como em “Hortenses” (Imagem nº48) de Malhoa, também indica pertença a uma classe mais abastada e marca os costumes de uma cultura da época.

Quando se observa um quadro de Claude Monet tem-se a sensação de ver um instantâneo da natureza, onde muitas vezes estão incluídas senhoras, crianças ou cavalheiros, dando, desta forma, uma personificação e intimidade à paisagem. Monet foi um dos primeiros pintores que praticou a pintura ao ar livre devido às possibilidades dos materiais inovadores, como afirma Christop Heinrich:

O que era novo, e que virá a ter para a pintura consequências revolucionárias, é que os pintores levavam o cavalete, a tela, as cores e a paleta para compor os seus quadros ao ar livre, trabalhar e muitas vezes, mesmo acabá-los. Monet é um desses pioneiros que assim fizeram da natureza o seu *atelier*. O aparecimento dos tubos de tinta tornava isso possível. Ninguém consegue imaginar um pintor a fazer as suas misturas de óleo e pigmento no local, pelo menos sob vento agreste da Normandia (Heinrich 2000: 25).

A obra “Hortenses” de Malhoa possui movimento, porque dá a sensação que os elementos visuais que a compõem, pontos, linhas, cores, formas, volumes se relacionam entre si de uma maneira harmoniosa, equilibrada e com obediência a critérios previamente estabelecidos. O pintor teve a capacidade criativa de utilizar os vários elementos visuais, interligando-os e atribuindo-lhe características suficientes para transmitir sensações, neste caso de dinamismo e movimento.

A dinâmica da forma visual está relacionada com as aparências visuais e intervenções gráficas relacionadas com a experiência que se tem da realidade e que o artista, através de determinadas estruturas espaciais, ritmos e dimensões, cria e inventa na realização de uma obra de arte. O movimento é pois uma das principais referências visuais que se tem da realidade. Este é um dos processos que o artista utiliza, não só para valorizar a obra de arte, mas também para fazer captar a atenção do observador. Existem vários processos e técnicas para sugerir o movimento nas representações plásticas, como na pintura, no desenho ou na escultura.

No enquadramento da pintura “Hortenses”, Malhoa mostra como em muitas outras pinturas suas, o interessante pelo campo pictórico que tem a figura humana e a paisagem como protagonista. É um exemplo de integração dos dois elementos temáticos, quer no aspeto cromático, quer no aspeto formal. Há casos em que há predominância de um sobre o outro; neste caso parece que toda a envolvimento adquire igual importância, ambos são protagonistas. A luz é intensa, limpa, e a presença da figura humana acrescenta aos efeitos luminosos a sua indubitável influência, e é essa luz sobre a mulher, quebrada

por ondas de sombra, que se estende aos outros elementos da paisagem, como as flores, pois estes parecem estar propositadamente a materializar a atmosfera dentro da qual se desenvolvem e fazem parte, lutando por um mesmo lugar competitivo.

Qualquer que seja o processo ou técnica, o artista inspira-se na realidade e em experiências naturais resultantes da intervenção natural ou humana, tal como o fazia a expressão naturalista, baseada inteiramente na realidade, no quotidiano e na natureza, como comprovam as suas composições, refletindo em variados momentos a cultura portuguesa nas suas diferentes vertentes:

Ao compor esta imagem José Malhoa definiu claramente dois campos separados pelo caminho e pela vertical explícita da figura feminina. Destacando-lhe o perfil, a mancha colorida de luz traça um ritmo circular que é mote para o volume esférico das hortensias, da curvatura do muro e mesmo do caldeirão rústico aí pousado (Henriques 1997: 158).

No decorrer do século XVIII, a aplicação da tinta em plena pasta torna-se uma das características da pintura a óleo. A partir daqui apareceram novos pigmentos e novos solventes. Os pigmentos são substâncias de origem mineral ou orgânica que servem para pintar, quando são finamente divididos e em suspensão num líquido apropriado chamado veículo. Os pigmentos podem ainda ser naturais ou artificiais, conforme a sua origem. É extremamente importante a sua escolha relativamente ao suporte onde irão ser aplicados: “Os primeiros pigmentos utilizados pelo homem eram constituídos por terras coloridas, corantes vegetais, carvão e calcários. Utilizavam, obviamente, aglutinantes extraídos de cartilagem ou de resina de certos vegetais” (Motta e Salgado 1973: 168).

Neste seguimento também se deve ter em conta os veículos aos quais se vão juntar. Assim para a aguarela o veículo é a água, para a pintura a óleo poderão ser os óleos, de linho de rícino, de linhaça e outros. É interessante salientar que muitas vezes aparecem no mercado bisnagas de tinta com o nome associado a pintores célebres ou a localidades de pintores reconhecidos; por vezes é uma maneira mais facilitadora de os fixar, pois são inúmeros, com por exemplo, Castanho de Van Dyck, Azul de Rembrandt, Azul da Prússia ou Terra de Siena. Os óleos secativos são os aglutinantes naturais da pintura a óleo, os tradicionalmente empregues são o óleo de linhaça ou de linho, de nozes ou de papoilas; o mais usado é o óleo de linhaça e com menos inconvenientes no seu uso, primeiro, porque é produzido em vários países do mundo e é também mais fácil de se conservar em comparação com os outros óleos utilizados: “O óleo obtido das suas sementes, não tende a

se tornar rançoso nos recipientes, como acontece com outros, especialmente o óleo de nozes” (Motta e Salgado 1973: 83).

As tintas a óleo são de simples utilização, fáceis de manipular o que permite trabalho ao ar livre ou em interior, adaptando-se às mais variadas situações e ambientes de trabalho. A técnica de pintura a óleo possui uma secagem lenta, o que algumas vezes poderá ser uma desvantagem, quando se necessita de terminar um trabalho com urgência; por sua vez, esse fator torna-se vantajoso por ser possível a correção e o aperfeiçoamento, devido a secar demoradamente. A sobreposição de cores constitui uma potencialidade, porque é possível uma maior plasticidade da técnica, nomeadamente nos efeitos produzidos, *nuances*, profundidade e fator lumínico.

O suporte mais utilizado é a tela de algodão ou linho, mas o cartão, a madeira e o papel apropriado para este tipo de pintura a óleo são também de fácil utilização e costumam igualmente ser adotados. Para aplicar as cores pode-se utilizar pincéis ou espátulas, conforme o suporte, as técnicas a utilizar e o efeito pretendido. Os pincéis de cerdas longas dão pinceladas fluídas, os de cerdas curtas fazem com que as pinceladas se tornem mais enérgicas. O modo como se utiliza o pincel define o caráter expressivo da pintura. O efeito das cores empastadas muito utilizado por Van Gogh obtém-se pela aplicação de pinceladas com muita tinta, por vezes sem se misturarem na paleta e deixando notar o movimento do pincel, produzindo texturas de grande expressividade sobre a tela.

O óleo é o meio pictórico que menos diferença oferece entre o estado fresco e o estado seco, porque as cores, caso a técnica esteja aplicada corretamente, não se alteram durante o processo de secagem. Quanto às suas possibilidades expressivas, o óleo oferece muitas vantagens por permitir diferentes maneiras de ser trabalhado, desde a desenvoltura da técnica direta, aos trabalhos de aplicação mais lenta por querer trabalhar por camadas, ou nas técnicas mistas, onde se pode ampliar as texturas. As suas potencialidades são visíveis ao ser combinado com outros materiais compatíveis com o óleo, como poderá ser o acrílico, que tem qualidades diferentes a vários níveis, mas é possível a sua combinação com o óleo, ou mesmo no tipo de pintura com pincel, ou espátula que retira um efeito totalmente diferente, constituindo outra forma de apresentar um trabalho pictórico. Os pintores flamengos melhoraram em muito o método existente desta técnica, empregando o óleo de linhaça e terebintina, o que proporcionou uma secagem da pintura muito mais rápida e, simultaneamente, a aplicação da técnica torna-se mais suave e com plasticidade e as cores mais luminosas.

Para complementar, pode dizer-se que a tinta de óleo é bastante versátil, pois pode colorir as superfícies, tornando-as mais opacas ou mais transparentes ou texturadas, com grande possibilidade de tratamento de texturas, *nuances* ou matizes de cor. Como material, o óleo é excelente na sua durabilidade e na aplicação de suportes variados como o papel, o cartão ou tela de algodão ou de linho ou mesmo sintético.

2.8 A Sanguínea

O desenho a sanguínea foi usado por grandes mestres da pintura que se ocuparam exaustivamente da figura humana, que a elegeram como material privilegiado para se expressarem. Artistas como Leonardo da Vinci (1452-1519), Miguel Ângelo 1475-1564, Raffaello Santi (1483-1520), ou Paul Rubens (1577-1640) desenvolveram a técnica especialmente para o desenho de nus femininos. A composição da sanguínea é essencialmente constituída de ferro e carbonato de cálcio, é um giz natural. Tal como acontece no desenho a carvão, com a sanguínea pode-se graduar valores. À medida que se aumenta a pressão sobre a barra, a intensidade sobe, por isso deve ter-se cuidado para não se fazer pressão em excesso. No entanto, esta técnica deve ser trabalhada com suavidade para dominar a sobreposição das fases do *dégradé* tonal, começando por tracejar e delinear. Para esbater a sanguínea, começa-se da zona mais clara para a mais escura, sendo esta já uma regra a adotar na paleta de cores, das cores claras para as escuras, porque as escuras são cores mais dominantes, logo se houver necessidade de ter mais claridade deve-se colocar inicialmente as cores claras. A sanguínea é um material rico pela variedade de tons e matizes que proporciona.

A técnica a utilizar é semelhante à do carvão. A sanguínea permite uma infinidade de tons. A calidez que o traço proporciona não é comparável com nenhum outro meio de desenho. Conforme a sua utilização, a expressão do traço difere, desenhando com a parte plana da barra, obterem-se manchas e *dégradés* de traços mais amplos, porque a espessura é mais larga. Com um pau afiado ou lápis, segurando-o como um lápis de uso corrente, traçam-se as linhas da maneira pretendida.

Com a sanguínea consegue-se tons leves e delicados. A sua qualidade artística é semelhante à da aguarela e, pode também ser diluída em água produzindo belíssimas aguadas. É um material com uma aderência agradável ao suporte, possuindo uma cor que se aproxima do tom da pele. Por outro lado, os tons escuros-claros que proporciona nunca são tão intensos e contrastantes como de outros materiais de desenho, como é o caso do carvão. Pela sua própria cor, a sanguínea atenua o valor claro-escuro, sendo muito apropriada para o tratamento de matizes suaves e adequada para o trabalho anatómico artístico que o corpo humano habitualmente apresenta. Os contrastes que se pode obter da sanguínea acabam por ser bastante luminosos, o que se adapta eficazmente ao tema do corpo humano.

Nesta técnica é necessário ter cuidado com os enganos, porque a borracha não apaga os traços em definitivo, dada a aderência da sanguínea ao papel. O esboço é a primeira etapa a desenvolver-se, devendo iniciar-se por linhas guias leves que esboçam e estruturam a forma da composição. A sobreposição de diferentes tramas de traços resulta em sombreados de texturas variadas e bonitos efeitos luminosos, graduando os valores



Imagem nº 49 “Camponesa de Figueiró dos Vinhos” (Malhoa)

tonais. As manchas e os sombreados da sanguínea podem obter-se por traços naturais sucessivos, paralelos ou em curvaturas, por pressão do traço ou por esfumados, conforme se faz deslizar o material. Os valores tonais são obtidos por sobreposição de camadas. A aplicação de sanguínea com giz branco e preto sobre suportes coloridos dá resultados com muita expressividade, criando simultaneamente uma técnica mista de materiais.

Conhecida desde o paleolítico, a sanguínea começa a ser usada com profusão por volta de

1500, sendo por isso considerada uma técnica bastante antiga.¹¹⁸ A sanguínea é uma espécie de giz vermelho, sendo uma mistura de caulino e hematite com um tom castanho-avermelhado escuro, semelhante à terracota e existe numa só dureza. Este material pode apresentar-se em barras, ou em paus semelhantes ao giz, e ainda em lápis, todos eles obtêm efeitos expressivos diferentes devido às formas diferenciadas dos traços que fazem o retrato a sanguínea aqui apresentado, a “Camponesa de Figueiró dos Vinhos” (1929), 43x36cm, (Imagem nº49)¹¹⁹ exibe um retrato de perfil de uma mulher, em que se pode perceber um olhar esguio a espreitar algo, ou talvez a observar o próprio pintor que retrata a camponesa, meio desconfiada para poder ver o desenho concluído. É um retrato de

¹¹⁸ É na Renascença e Barroco que artistas como Leonardo da Vinci, Rafael e Rubens usam a sanguínea de uma forma notável.

¹¹⁹ (Couto 2005: 59)

grande expressividade estética; o tratamento cuidadosamente delineado da fisionomia contrasta com a execução rápida do riscador de sanguínea. Bem definido, mas sempre com um toque leve delicado, por vezes apenas esbatido, o retrato apresenta pequenos realces sabiamente anotados.

Mais uma vez nota-se os pormenores dos adereços, totalmente diferentes dos retratos burgueses, que identificam a classe a que pertence o modelo. Os efeitos de “sfumato” conseguidos com a sanguínea são admiráveis, de uma expressividade fantástica, sendo que a dualidade entre luz e sombra, assim como os matizes conseguidos fazem um surpreendente contraste de claro-escuro. Leonardo da Vinci, símbolo máximo do espírito experimental da época, representou estranhas paisagens rochosas no fundo dos seus quadros: “ Por outro lado, ao inventar o «sfumato», estudou o efeito da luz sobre os objetos, integrando pela primeira vez as figuras numa luminosidade própria” (Ferrão 1997: 130). Os diferentes tipos de traços finos, grossos, contínuos e descontínuos, retos, leves, conseguem uma representação gráfica de interesse artístico. Aqui a linha é poderosa, pois consegue produzir sensações psicológicas conforme a sua direção; na horizontal transmite a sensação de repouso e descanso; na vertical é elegante, forte, altiva. A linha consegue ter esse poder com outros materiais, mas na sanguínea, sépia, carvão ou grafite, ganha outras dimensões pela facilidade de deslize dos mesmos.

Os artistas italianos usaram bastante a sanguínea, quer isoladamente, quer combinada com outros materiais, pois este é outro material que se consegue combinar bem. A sua cor quente e simultaneamente suave será talvez a razão para ter sido empregue no desenho de representação do corpo humano através da história. O uso combinado da sanguínea, pedra negra e uma espécie de giz branco, foi no século XVI abundantemente usada, sobretudo para o retrato.

A sanguínea, tal como o carvão e o pastel seco, devem ser fixadas, embora neste caso apenas com uma camada suave de fixador apropriado, porque normalmente escurece e perde a luminosidade inicial. Esta é também uma técnica que se pode associar em harmonia a outras, principalmente a riscadores secos como a sépia, o carvão, grafite, ou até o lápis de cor. Os materiais complementares como o pastel e a sépia, são uma maneira revigorante de avivar as formas e a luz, reforçando zonas escuras ou salientando zonas iluminadas que a sanguínea não permite. O desenho totalmente realizado nesta técnica é muito expressivo e tem efeitos surpreendentes; no acabamento dos trabalhos pode-se executar os esbatidos com o dedo ou com esfuminho, fazendo a sanguínea penetrar na textura do papel, acentuando o efeito plástico próprio deste material.

Os efeitos provocados pela sanguínea são perfeitamente observáveis no exemplo acima demonstrado da “Camponesa de Figueiró” (1929) representada por Malhoa. O tratamento do rosto é onde sobressai mais a técnica deste material, que lhe dá um efeito muito volumoso. Desenhar o rosto é, acima de tudo, entender pelo desenho a configuração dos diversos elementos que o compõe, as suas proporções e a feição geral da cabeça. Os olhos, as sobrancelhas e a boca são elementos que lhe dão muita expressividade; daí os grandes artistas terem utilizado esta técnica para desenvolver e desenhar as formas e expressividade do corpo humano, entre eles, está também o mestre Malhoa.

A sanguínea é um meio de desenho com uma grande variedade de soluções, que possibilita todo o género de traços e destaca-se o suficiente quando se pinta num papel de cor, apresentando um aspeto cálido e opaco com as mesmas possibilidades de esfumado que o carvão. Esta característica pode juntar-se à tonalidade de um papel de cor, o que confere um intenso efeito de integração na luminosidade do conjunto. Tal como os elementos individuais, também se tem que construir o conjunto das formas observando as proporções entre cada uma das partes dos objetos. A barra de sanguínea, assim como acontece com o carvão e a sépia, apresenta alguma instabilidade. Outra possibilidade é que permite desenhar com toda a superfície, o traço pode ser alterado com facilidade. A sanguínea tapa com bastante intensidade quando se pretende corrigir ou cobrir superfícies. O traço é mais rigoroso e exato de que outros materiais idênticos.

A sanguínea pode ainda ser aplicada de diferentes formas sem que se perca o carácter de desenho que caracteriza a sua técnica. No seu fabrico, acrescenta-se ao pigmento goma-arábica dissolvida em água para fazer a pasta que depois de seca, dará lugar à sanguínea. Quando se pressiona ou se risca uma barra, esta desfaz-se em pó com a pressão, o que dá uma outra forma de trabalhar este material. Para que o pó adira ao papel utiliza-se um pincel humedecido com água, podendo-se desenhar desta forma, com a sanguínea desfeita em pó, uma maneira diferente de trabalhar, um pouco mais difícil, mas com a qual se obtém efeitos diferentes.

A sanguínea é um material potente pela diversidade de traços e tons que se consegue obter e pela beleza que é conferida aos trabalhos executados com este riscador. A sanguínea material já de longa data, foi muito utilizada por Leonardo da Vinci, sendo esta mais uma das técnicas que Malhoa aplicou e com que deslumbrou os seus apreciadores com os seus trabalhos.

Conclusão

José Malhoa, o mais célebre pintor naturalista português desenvolveu vários géneros de pintura: de costumes, de história, de paisagem, decorativa e retrato e através da sua obra pode-se constatar a sua grande capacidade de comunicação. Na pintura de Costumes ou do Género representou cenas da vida do quotidiano do povo português. É precisamente neste registo que se evidencia o seu gosto pela intensa luz do sol, os seus contemporâneos chamam-lhe mesmo “pintor do sol português”, muito visível em várias pinturas de paisagem: “Os elogios mais frequentes que recebeu referem-se à luminosidade solar e à sua temática campestre, que, já em 1906, Ramalho Ortigão inventariava extensamente” (Gonçalves 1998: 30). Na pintura decorativa trabalhava em espaços arquitetónicos, geralmente em interiores, de visibilidade pública, na maioria das vezes cenas de relevância histórica. Na paisagem era diversificado na representação, podendo ser através da pintura de um trecho da natureza campestre, animalista, paisagem onde por vezes inseria pessoas, ou a naturalidade de um rio ou do mar. Malhoa produziu vários exemplos de pintura com cenas de história, como o do Marquês do Pombal, já referido no trabalho, ou “Vasco da Gama ouve o piloto oriental”; no retrato pintou burgueses, nobres e camponeses. Pertenceu ao “Grupo do Leão” na década de 1880 que marcou o início do Naturalismo em Portugal, sendo o mais fiel prosseguidor de Silva Porto. Mantendo-se alheio às questões que agitam o mundo artístico durante as duas primeiras décadas do século, tendo sido dos poucos artistas que não fez formação académica no exterior, numa época que era premente fazê-lo, a sua pintura foi de carácter nacionalista, o que o tornou um artista autenticamente português, porque não recebeu influências externas diretas. Mas ao mesmo tempo, são os testemunhos ou documentos históricos e pictóricos das suas obras; retratando um mundo que o artista tão bem conseguiu perpetuar.

As três últimas décadas do século XIX são sobretudo uma época de mudanças estéticas que se consideram céleres, centradas numa intenção de redefinir um estilo de arte, da cultura e da própria identidade portuguesa.

A técnica mais utilizada pelo pintor foi a pintura a óleo e o suporte da sua preferência a tela, como se pode constatar nos gráficos estatísticos, enquanto a temática preferida foi a de costumes ou a pintura de género. Esta observação foi feita através das imagens selecionadas para o trabalho. No entanto, o pintor tem um espólio extenso e os mesmos resultados ocorrem na restante pintura que executou ao logo da sua vasta carreira.

Malhoa contribuiu para que o estilo naturalista se implementasse e perdurasse. É sem dúvida o artista português que mais trabalho produziu neste estilo artístico e que tornou intemporal a sua obra, como referência no mundo das artes.

O Naturalismo português perpetuou-se durante décadas e transmitiu aos artistas portugueses o gosto pelo pitoresco e pela temática que representa o quotidiano na arte portuguesa. Os temas populares interessavam aos naturalistas, como também já tinham interessado aos românticos e realistas; a pintura de Malhoa contribuiu para que o gosto naturalista se perpetuasse e que fosse motivo de inúmeros seguidores, como foi categoricamente provado nas diferentes gerações naturalistas em Portugal.

A primeira exposição retrospectiva de Malhoa foi em 1928, pois o pintor teve um início de vida difícil, passou depois a vender bem as suas obras, com numerosos clientes, muitos dos quais emigrantes que enriqueceram no Brasil e gostavam de possuir obra que lhe lembrassem o seu país e o pintor facilmente conseguia representar o que eles idealizavam. Mantendo-se absorto às questões que agitam o mundo artístico exterior, simboliza ainda hoje um autêntico teor criativo nacional aceite pelos críticos e pelos companheiros artísticos. As cerca de 2000 obras de desenho e pintura que deixou, entre paisagens, retratos, pinturas de história, cenas religiosas e cenas de género, testemunham a sua extraordinária versatilidade.

Em 1933, ainda em vida do pintor é criado o Museu José Malhoa nas Caldas da Rainha. Este é um dos Museus onde se encontram o maior número de obras do artista que apresentam um retrato do país: “A Malhoa compete o real vivido dum bom povo debaixo do bom sol rural, em suas festas e dramas, seus prazeres e sua paciência ancestral, pela qual outro tempo passa, dia a dia igual – porque os povos felizes não têm História” (França 1987: 22). Em Junho de 2013 foi inaugurado o Centro de Artes onde se encontram muitas obras do mestre e esculturas de Simões de Almeida em Figueiró dos Vinhos; junto a este fica o “Casulo” (Imagem nº11 do anexo nº3) do artista, *atelier* e casa onde Malhoa passava extensas temporadas a pintar, assim como o jardim (imagem nº12 do anexo nº 3), local privilegiado do artista e atualmente aberto ao público que alberga algumas peças de mobiliário do artista (imagens nº13, nº14 e nº 15 do anexo nº 3), e que faz parte do centro museológico. Mas o Mestre Malhoa tem ainda obras espalhadas por inúmeros museus nacionais e estrangeiros.

O artista refletiu nos seus retiros inspiradores para as suas produções artísticas, concretamente em Figueiró dos Vinhos, terra da família paterna local, onde se refugiou e produziu. Contemplou e inspirou-se na natureza e as suas experiências no mundo rural

estão refletidas nas suas obras, as descrições naturalistas efetuadas com pincel sob tela, madeira ou papel, na importância dada aos lugares e às pessoas. As tradições estão implementadas como elementos culturais impregnados no seu trabalho, que testemunham o seu legado, tanto na arte como na cultura, sendo a arte por si só parte da cultura e Malhoa foi, sem dúvida, um grande transmissor dessa cultura bem visível na sua obra plástica.

Para além da riqueza de significados que se consegue encontrar na obra de Malhoa e pela análise formal dos elementos estruturais, que constituem as suas composições, também o tratamento cromático do artista é surpreendente e conduzido com técnica e mestria, assim como a inter-relação comprovada com a cultura popular portuguesa conjugada com todas estas partes estruturantes.

O pintor cultivou o gosto pela autenticidade como, por exemplo, a distância do meio urbano, pela preferência pelo ambiente das vilas e aldeias de Portugal, tendo repartido a sua atividade entre o *ateliê* da capital e o “Casulo” de Figueiró dos Vinhos. No primeiro, Malhoa efetuava sobretudo o retrato para uma clientela burguesa ou concluía os temas que captara em Figueiró, nos dias de Primavera e Verão. Figueiró era o cenário das suas pinturas de ar livre e a matriz dos seus modelos, facilitando-lhe uma pintura de paisagem e de costumes que o elevou a “pintor da luz e do sol português”, já mencionado desta forma por vários críticos e historiadores de arte, colocando também a natureza como a principal essência da sua representação pictórica. De Malhoa se poderá dizer que foi um divulgador do quotidiano português, das aldeias do interior, de alguns recantos citadinos, de paisagens marinhas e terrestres, de pessoas, com os retratos que efetuou e perpetuou para a história. Mas o seu talento registou sentimentos e momentos da cultura sua contemporânea, presenteando o seu público com uma “Imagem ao mesmo tempo real e imaginária de Portugal-ou dos Portugueses que assim se viam e desejavam” (França 1983: 76).

O Museu José Malhoa foi inaugurado no dia do aniversário do pintor, em 28 de Abril de 1934, ainda com instalações provisórias, na “Casa dos Barcos”, nessa altura com quarenta obras do pintor; hoje o Museu situa-se, no parque D. Carlos I, nas Caldas da Rainha.

O artista faleceu no local onde mais pintou, e onde se inspirou, Figueiró dos Vinhos, na sua diversidade temática e técnica, como comprovam com as obras espalhadas por vários museus nacionais e estrangeiros e também em coleções particulares, sendo mesmo um ícone cultural e artístico intemporal: “Viver, para Malhoa, foi pintar, podendo afirmar-se que Malhoa não deixou de viver. Deixou mas foi de pintar” (Montês: 1983: 47).

O pintor é uma figura incontornável da História e historiografia da Arte Portuguesa: “É por isso inegável a sua importância. Malhoa torna-se num marco fundamental da cultura visual portuguesa que, ainda hoje, subsiste invariavelmente, independentemente do gosto ou aversão que desperta” (Saldanha 2010: 186).

Constatou-se que Malhoa foi dos pintores naturalistas de maior relevância do século XIX e XX. O Naturalismo como estilo impunha o contacto direto com a natureza; a pintura no local e o registo da luminosidade momentânea, esta foi uma tendência artística que os naturalistas cultivaram e assim fez Malhoa. A paisagem, as cenas da vida quotidiana e do trabalho no campo são preferencialmente as escolhidas pelo pintor e são elas que o consagram como referência de um pintor naturalista representativo da cultura portuguesa e na preservação do património cultural português. A nível técnico destaca-se a utilização ritmada da cor, a fusão dos tons e empastamento das tintas que, por vezes, se sobrepõem. O artista comprovou desta forma a sabedoria técnica que fez com que fosse considerado um dos maiores pintores naturalistas da época em que viveu; um pintor de harmonias cromáticas, utilizando contraste e versatilidade na técnica, e na temática.

Malhoa foi uma figura incondicional da história da arte portuguesa e, um marco na representação da cultura nacional, quer na que respeita ao lado popular da classe trabalhadora que ele configurou com personagens reais, como da classe burguesa e nobre que apreciava artisticamente, como prova o seu legado de mais de mais de 2000 obras, espólio considerável para um pintor. Exemplos de obras artísticas mais populares são: “O Fado” (1910); “Os Bêbados” (1907) e muitas composições que representam o quotidiano e os costumes, onde se constata a essência das raízes do povo que minuciosamente Malhoa reproduziu pictoricamente: as tradições do campo, a lavra, a ceifa, as vindimais, as desfolhadas, a rega, as feiras, as relações humanas no trabalho do campo em todas as tarefas referidas, visíveis em as “Padeiras” (1898), na “Sesta” (1909), nas “Cócegas” (1904) e na religiosidade das “Promessas” (1933).

No que respeita a obras representativas da classe média e burguesa, são essencialmente os retratos que comprovam a sua ligação com Malhoa ou as passagens urbanas, como na praia das maçãs “Beira-Mar” (1926) ou ainda retratos elaborados com fundos representativos do que se fazia na época, como o retrato de “Carlos Relvas Montando o Salero” (1881); na nobreza representou várias figuras da família real, exemplos os retratos de D. Carlos de Bragança (1891), o príncipe D. Luís Filipe (1908).

Malhoa, pintor do seu tempo e intemporal, deixou a sua marca perpetuada na pintura nacional e internacional, na cultura portuguesa assinalando tradições e costumes e

visualmente vivo e eternamente lembrado na História da Arte Portuguesa, pelo que viveu, como viveu e sentiu no que representou de uma forma séria, realista e etnográfica na relação com o seu país e com os portugueses.

À luz do quadro teórico elaborado permite-se apresentar uma resposta de interpretação à formulação central do problema que consiste em estabelecer em que medida o Naturalismo, como movimento artístico que se implantou em Portugal no século XIX, se reflete e projeta um estilo que poderá ser peculiar no contexto cultural e artístico português, nomeadamente no que concerne o artista plástico José Malhoa e à sua contribuição na continuidade do Naturalismo e a sua reflexão na cultura portuguesa? Sendo que a resposta é inteiramente positiva. José Malhoa foi o grande continuador e dos maiores artistas naturalistas do seu tempo que contribuiu para a sua sedimentação como estilo, e todo o seu processo de trabalho e técnica se repercutiram na cultura portuguesa do seu tempo e sem dúvida na transmissão e compreensão dos vários aspetos culturais na sua globalidade e da cultura popular em particular.

Para além da formulação do problema se ter provado assertivo, da mesma forma se epiloga nas hipóteses colocadas; nomeadamente na contribuição do trabalho do artista para que o Naturalismo fosse um estilo não só europeu, mas também português pelo tempo que se perpetuou como movimento artístico. Simultaneamente a pintura de José Malhoa reflete na imagem plástica, uma forma de comunicação na cultura portuguesa pelo que representa na sua forma e função denotativa, apesar de transmitir expressividade, porque Malhoa transfere informação e beleza pictórica naquilo que representa.

No que respeita à parte pictórica, Malhoa incutiu aplicação técnica da cor da representação naturalista na sua forma de pintar, no contacto com a natureza e nos princípios do manuseamento da técnica e do cromatismo. Malhoa foi testemunho e contribui para a mudança das mentalidades artísticas da época e para a sedimentação do Naturalismo mais tempo do que era previsível. O mestre Malhoa foi ainda rigoroso no tratamento da sua obra artística, sendo uma referência académica como professor, como pintor e como representante da cultura portuguesa.

Bibliografia Geral

- AAVV, (1979): *Biblioteca de Grandes Temas, Imagem*. Rio de Janeiro: Salvat Editora.
- AAVV (1978): *Dicionário Enciclopédico-Seleções do Reader's Digest*. Rio de Janeiro: Editora Larousse do Brasil Lda.
- AAVV (1983): *Malhoa-Catálogo. Nas coleções do Museu Nacional de Arte Contemporânea*. Lisboa: Litografia Tejo.
- Adorno, Theodor W. (1970): *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.
- Agustí, Luís Monreal (1975): *A pintura nos grandes Museus*. Lisboa: Edições Celbrasil.
- Almeida, de Mariana Caldas e Braga, Pedro Bebiano (2011): *Rafael Bordalo Pinheiro- Retratos em Barro*. Lisboa: Edição Museu Bordalo Pinheiro.
- Andrade, Stattmiller Paula (2002): *Comuniarte, Educação Visual*. Lisboa: Plátano Editora.
- Areal, Zita (1992): *Visualmente*. Porto: Areal Editores.
- Arenas, José Fernandez e Triadó, Juan Ramon (s/d): *Tesouros artísticos do Mundo*. O Despertar do Renascimento. Madrid: Ediclube.
- Azevedo, António Manuel Caldeira (2004): *Motivos*. 1ª Edição. Lisboa: Assistente Editorial.
- Azevedo, Carlos A. Moreira e Azevedo, Ana Gonçalves (2003): *Metodologia científica-Contributos Pátricos para a elaboração de trabalhos académicos*. Lisboa: Edição UCE.
- Balzac, de Honoré (1994): *História da Literatura-Eugénia Grandet*. Lisboa: Editores Reunidos RBA.
- Barnes, Rachel (1993): *Gauguin*. Lisboa: Dinalivro.
- Barry, Gerald (1969): *Os meios de Expressão, A palavra, A imagem, a informação*. Maia: Publicações Europa América.
- Barthes, Roland (2008): *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Batista, Leonardo Paredes (2002): *Factos Usos e Costumes Sanfins*. Valpaços: Tipografia Valpacense Lda.
- Berger, John (1998): *Albrecht Dürer Desenhos e Aquarelas*. Lisboa: Taschen.
- Bernardino, Laurentino (1997): *Memórias da minha aldeia gente*. Porto: Simão Guimarães, filhos, lda
- Bockemuhl, Michael (2001): *Rembrandt*. Lisboa: Taschen.
- Braga, Pedro Bebiano (1997): *Leandro Braga e as Artes Decorativas 1839-1897*. Lisboa: Instituto de comunicação Social.
- Bragança, António (s/d): *Lições de Literatura Portuguesa*. Porto: Livraria Escolar Infante.
- Bruno, Sílvia (2007): *Jan Vermeer, Grandes Pintores do Mundo*. Education Portefólio.
- ____ (2007): *Caravaggio, Grandes Pintores do Mundo*. Education Portefólio.
- Buchan, Jack e Baker Jonathan (1993): *Segredos do desenho e da pintura, natureza- morta*. Madrid: Mateu cromo.
- Buchan, Jack e Baker Jonathan (1996): *Segredos do desenho e da pintura, Paisagem*. Madrid: Ediclube.
- ____ (1995): *Segredos do desenho e da pintura, Retrato*. Madrid: Ediclube.
- Buescu, Maria Leonor (1979): *Aspetos da herança clássica na Cultura Portuguesa*. Venda Nova- Amadora: Oficinas gráficas da livraria Bertrand.
- Catálogo, Museu (1983): *Miguel Ângelo Lupi, Nas coleções do Museu nacional de arte contemporânea*. Lisboa: Litografia Tejo.
- Camões, de Luís (1995): *Os Lusíadas*. Lisboa: Editores Reunidos.
- Carvalho, Manuel Rio (1986): *História de Arte em Portugal-Do romantismo ao fim do século*. Lisboa: Alfa.
- Cerver, Francisco Asencio (2003): *Desenho para principiantes*. Slovenia: Konemann.
- Chartier, Roger (1992): "Cultura Popular -, revisitando um conceito historiográfico" -Texto apresentado em Massachusetts Institute of Technology , 16 e 17 de outubro: Massachusetts. Disponível em <http://professorronaldo.files.wordpress.com> (consultado em 29 dezembro 2012).
- Cidade, Hernâni e Selvagem Carlos (1973): *Cultura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Noticias.
- Civita, Roberto (1973): *Tziano, Gênios da pintura*. S. Paulo: Editor Victor Civita.
- ____ (1973): *Van Eyck, Gênios da pintura*. S. Paulo: Editor Victor Civita.
- Couto, Matilde Tomaz (2004): *Entramos?! Roteiro juvenil do museu de José Malhoa*. 1ª edição. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- ____ (2005): *Museu de José Malhoa – Roteiro*. 1ª Edição. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Comamala, Juan T. (s/d): *Como pintar com Aquarela*. Amadora: Plátano editora.
- Corrain, Lucia (2003): *Os Grandes Mestres Da Arte. O Renascimento*. Matosinhos: Quidinovi.
- Cumming, Robert (2007): *Comentar os Grandes Artistas*. Barcelos: Civilização.
- ____ (2007): *Comentar a Arte*. Barcelos: Civilização.
- Cunhal, Álvaro (1996): *A Arte, o Artista e a Sociedade*. Lisboa: Caminho.
- Debenkam, Frank (1970): *O Atlas do nosso tempo*. Lisboa: Seleções do Reader's Digest.
- Deely, Jonh (1975): *Introdução à Semiótica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Deimling, Barbara (2001): *Botticelli*. Lisboa: Taschen.

Dias, Manuel Augusto (2001): *Chão de Couce-Estudo Monográfico*. Chão de Couce: Esperançarte-Artes Gráficas.

Dinis, Júlio (1974): *As Pupilas do Senhor Reitor*. Porto: Tipografia Bloco Gráfico, Limitada.

Duchting, Hajo (2000): *Seurat*. Lisboa: Taschen.

Eco, Umberto (1995): *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70.

Elias, Margarida (2010): *Columbano Bordalo Pinheiro, Pintores Portugueses* Matosinhos: Quidnovi.

Feist, H. Peter (2001): *Reinhold*. Lisboa: Taschen.

Ferin, Isabel (2009): *Comunicação e Culturas do quotidiano*. 2ª edição. Lisboa: Quimera Editores Lda.

Ferrão, Manuel José (1997): *História da Arte*. Lisboa: Plátano Editora, SA.

Ferré, Pere (1986): *Lendas e Romances*. Lisboa: Editorial Presença.

Ferreira, Joaquim Alves (2004): *Monografia de Mouçós*. Vila Real: Autor.

Flaubert, Gustave (2000): *Madame Bovary*, Coleção Novis. Linda-a-Velha: Biblioteca Visão.

França, José Augusto (1987): *Malhoa e Columbano*. Lisboa: Bertrand editora.

____ (1990): *A Arte em Portugal no século XIX. 3ª edição, volume II*. Lisboa: Bertrand editora.

____ (1966): *A Arte em Portugal no século XIX volume I*. Lisboa: Bertrand editora.

____ (1975): *O Nu na Arte*. Lisboa: Estudos de Cor.

____ (1983): *A Arte Portuguesa de Oitocentos*. Lisboa: Biblioteca Breve.

Gomes, Paulo Varela (s/data): *Vieira Portuense*. Lisboa: Edições Inapa.

Gonçalves, Rui Mário (1998): *A Arte Portuguesa do século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores e Autor.

Gouveia, Mário (2007): *Texto para As Capelas do Buçaco – Quiosque Multimédia Exposição*. A Igreja em Portugal.

Graça, Cristina Carrilho (2002): *Desenhar e Criar, Educação visual 3ºciclo*. Lisboa: Lisboa Editora.

Grove, Bernard (2001): *Degas*. Lisboa: Taschen.

Guerreiro, Viegas (1978): *Para a História da literatura Popular Portuguesa*. Venda Nova - Amadora: Oficinas gráficas da livraria Bertrand.

Guimarães, Fernando e Pereira Paulo e Carvalho José Alberto Seabra e Carvalho Marta Barreira (2009): *Arte Portuguesa da Pré-História ao século XX*. Lisboa: Fubu Editores.

Gulbenkian, Museu Calouste (1999): *A Arte do Retrato Quotidiano e Circunstância*. Lisboa: Espaço 2 Gráfico.

Heinrich, Christop (2000): *Monet*. Lisboa: Taschen.

Henn, Petra Kastner (s/d): *Desenhar e Pintar*. Colónia: Naumann e Gobel.

Henriques, Paulo (1997): *José Malhoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.

____ (s/d): *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa.

Hess, Walter (2011): *Documentos para a compreensão da pintura*. Lisboa: Edição livros Brasil.

Huisman, Denis (1994): *A Estética*. Lisboa: Edições 70.

Joly, Martine (1993): *Introdução a análise da imagem*. Lisboa: Edições 70.

Kraube, Anna Carola (1995): *História da Pintura, do renascimento aos nossos dias*. Colónia: Konemann Verlagsgesellschaft.

Lalande, António (1990): *Os Grandes Artistas, Constable, Claude Lorraine, Courbet, Whistler*. Londres: Difusão Cultural.

Lapa, Pedro (2007): *Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900*. Lisboa: Museu do Chiado.

Leal, Moraes (1993): *A Bíblia da Vida*. Venda Nova. Bertrand Editora.

Machado, José Barbosa (2009): *Introdução à História da Língua e Cultura Portuguesas*. Braga: Edições Vercial.

Loures, Carlos (1992): *Técnicas de Pintura e Desenho, Técnicas diversas, O Cromatismo de Pastel*. Lisboa: Gráficas Reunidas S.A.

– (1992): *Técnicas de Pintura e Desenho, Técnicas diversas, Óleo a Figura no seu Entorno*. Lisboa: Gráficas Reunidas S.A.

Malorny, Ulrike Becks (2001): *Cézanne*. Lisboa: Taschen.

Malpas, James (2000): *Realismo-Movimentos de Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença.

Mantero, Ana (2002): *Educação Visual, 3º ciclo*. Lisboa: Texto Editora.

Markl, Alexandra Reis Gomes (s/d): *António Ramalho*. Lisboa: Edições Inapa.

Matias, Maria Margarida Garrido Marques e Cabral, João Gonçalo do Amaral (1979): *Pintura Portuguesa da coleção Anastácio Gonçalves*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Meireles, António e Herberto Luís (2002): *Atelier de Educação Visual*. Porto: Constância.

Miraldo, Graça e Sebastião, Eugénia (2002): *Educação Visual*. Porto: Porto Editora.

Modesto, António, Alves cláudia, Ferrand Maria (2004): *Educação Visual e Plástica*. Porto: Porto Editora.

Montês, António (1983): *Malhoa Íntimo*. Lisboa: Oficinas Gráficas Manuel Pacheco.

Motta, Edson e Salgado, Maria Luiza Guimarães (1976): *Iniciação à Pintura*. Rio de Janeiro: Editora Nova Ferreira.

- Mumford, Lewis (1986): *A Arte e Técnica*. Lisboa: Edições 70.
- Murteira, Ana (1997): *O Livro da Arte*. Lisboa: Texto Editora.
- Néret, Gilles (2003): *Manet*. Lisboa: Taschen.
- Oliveira, Leonor, Magalhães Raquel, Gomes, Virgínia e Silva, Raquel Henriques (2012): *Um Percurso pela Pintura Portuguesa Coleção Telo de Morais*. Coimbra: Gráfica Ediliber, Lda.
- Pacheco, Hélder (1984): *Artes e Tradições de Bragança*. Lisboa: Edições Terras Livre.
- Pamplona, Fernando (1988): *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*. Barcelos: Livraria Civilização Editora.
- ____ (2000): *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*. Barcelos: Livraria Civilização Editora.
- Parramón, José (1999): *Pintura a Aguarela Técnicas e Cor*. Barcelona: Edições lema sl, 1ª edição
- ____ (2000): *Anatomia Humana, Técnicas e Exercícios*. Barcelona: Edições lema sl, 1ª edição.
- ____ (2000): *Pintando Texturas e Volumens*. Barcelona: Edições lema, sl.
- Pearsall, Ronald, (1995): *Introdução À Aguarela, Guache e Têmpera*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Pedro , António (1975): *O Nu na Arte*. Lisboa. Estudos de Cor.
- Pernas, Maria do Rosário, Filipe, Lucília (1999): *Os Grandes Mestres do Impressionismo, Edouard Manet Camille Pissarro*. Amadora: Ediclub.
- Petra, Kastner-Henn (s/d): *Desenhar e Pintar*. Colónia: Servicios Globales Editoriales.
- Picon, Gaetan (1978): *Pintura Moderna de 1800 aos Nossos Dias*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Pina, Ilídio, Nunes Paulo, Ferreira, Sérgio, (1996): *Oficina de Artes*. Lisboa: Lisboa Editora.
- Pinheiro, Jorge (1999): *Os Grandes Mestres do Impressionismo, Toulouse-Lautrec Georges Seurat*. Amadora: Ediclub.
- Porfírio, José Luís, Barreiros, Maria Helena (2009): *Arte Portuguesa da Pré – história ao século XX- Da Expressão Romântica À Estética Naturalista*. Lisboa: Arte e Edições.
- Ramos, Afonso (2010): *António Carneiro, Pintores Portugueses*. Matosinhos: Quidnovi.
- Ramos, Elza, Porfírio Manuel e Rosmaninho, Maria Natália (1998): *Educação Visual*. Porto: Asa Editores.
- Ramos, Elza, Porfírio Manuel (2012): *Manual das Artes-Educação Visual*. Porto: Asa Editores.
- Raposo, Paulo (2002): *“Cultura Popular-Autenticidade e Hibridização”* - Texto do colóquio de Cultura Popular, 9 de novembro: Mafra. Disponível <http://www.academia.edu> (consultado em 12 novembro 2012).
- Reis, Sérgio (2012): *O Portal do Fado-portal dofado*. Internet. Disponível em www.portal dofado.net (consultado em 6 de setembro de 2012).
- Rocha, Carlos Sousa (2002): *Ver, Entender e Criar, Educação Visual*. Lisboa: Plátano Editora.
- Rodna, Marina Dana (1996): *O Especialista instantâneo em arte Moderna*. Lisboa: Gradiva.
- Reis, Sérgio (2012): *O Portal do Fado-portal dofado.net* Disponível em [www](http://www.portal dofado.net). (consultado em 6 de setembro de 2012).
- Rodrigues, António (S/d): *Henrique Pousão, Pintores Portugueses*. Lisboa: Edições Inapa.
- Rovegno, Renato (1968): *Camille Pissarro. Gênios da Pintura*. São Paulo: Editor Victor Civita.
- ____ (1968): *Honoré Daumier. Gênios da Pintura*. São Paulo: Editor Victor Civita.
- Saldanha, Nuno (2010): *Tradição e Modernidade*. Lisboa: Scribe.
- Saraiva, António José (2003): *O que é a cultura*. Lisboa: Gradiva.
- ____ (s/d): *Para a História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Gradiva.
- Saraiva, José Hermano (1983): *Da Decadência da Monarquia ao Advento da República-Cadernos de História*. Mem Martins: Centro de Estudos e Divulgação.
- Schiaffino, Mariarosa (2003): *Os Grandes Mestres da Arte-Goya, A Arte da Vida e da História*. Matosinhos: Quidnovi.
- Santinho, Maria da Graça Lopes (1978): *Escultura*. São. Paulo: Editorial Verbo.
- Schiller, Friedrich (1994): *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*. Lisboa: Imprensa nacional Casa da Moeda.
- Silva, João Carlos, Ribeiro, Elsa e Oliveira, Óscar (2011): *Desafios-Biologia e Geologia*. Lisboa: Edições Asa.
- Silva, Raquel Henriques (S/d): *Aurélia de Souza, Pintores portugueses*. Lisboa: Edições Inapa.
- Silveira, André (2010): *Almada Negreiros, Pintores Portugueses*. Matosinhos: Quidnovi.
- Silveira, Carlos (2010): *Henrique Pousão, Pintores Portugueses*. Matosinhos: Quidnovi.
- Smith, Ray (2006): *Manual prático do Artista*. Porto: Civilização Editores.
- Suh Anna (2005): *Os Apontamentos de Leonardo da Vinci*. Lisboa: Centralivros Lda.
- Tavares, Martha e Valverde, Isabel (s/d): *A Cor na Imagem Urbana Portuguesa*. Lisboa: Estar Editora.
- Trabant, Jurgen(1976): *Elementos da Semiótica*. Lisboa: Editorial Presença.
- Uzzani, Giovanna (2007): *Grandes Pintores do Mundo, Miguelangelo*. Firenze Education Portfolio.
- Vasconcelos, Flórido (1973): *A Arte em Portugal*. Lisboa. Verbo Juvenil.

- Vasconcelos, José Leite de (1994): *Etnografia Vol. I*. Lisboa: Imprensa - Nacional Casa da Moeda.
- ____ (1994): *Etnografia Vol. VII*. Lisboa: Imprensa - Nacional Casa da Moeda.
- Venturi, Lionello (1954): *A Pintura-Pintores Modernos*. Lisboa: Estúdios de Cor.
- Venturi, Lionello (1957): *A Pintura-A Pintura Contemporânea*. Lisboa: Estúdios de Cor.
- Walther, F. Ingo (2000): *Van Gogh*. Lisboa: Taschen.
- Warncke, Carsten Peter (1998): *Picasso*. Lisboa: Taschen.
- Xavier, Alberto, Nogueira Amândio, Machado, Sara (1992): *Técnica de Pintura e Desenho, óleo - a figura no seu entorno*. Lisboa: Gráficas Reunidas, S.A.
- Xavier, Alberto, Nogueira, Amândio, Machado, Sara (1992): *Técnicas Diversas, o cromatismo do pastel*. Lisboa: Gráficas Reunidas, S.A.
- ____ (1992): *Técnicas de Pintura, óleo – Suportes e técnicas mistas*. Lisboa: Gráficas Reunidas, S.A.
- Zola, Emílio (1971): *Germinal*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Zöllner, Frank (2000): *Leonardo*. Lisboa: Taschen.

Bibliografia de Imagens de José Malhoa

- Imagem nº1 - “Seara Invadida” (1881) - Henriques, Paulo (s/d): *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa SA.
- Imagem nº2 - “A Fama Coroando Euterpe” (1881) - Henriques, Paulo: *José Malhoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Imagem nº3 - “O Grupo Leão” (1885) - Vasconcelos, Flório (autor Columbano Bordalo Pinheiro) (1973): *A Arte em Portugal*. Lisboa: Verbo Juvenil.
- Imagem nº4 - “Paul da Outra Banda” (1885) - Henriques, Paulo (s/d): *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa SA.
- Imagem nº5 - “Outono” (1918) - Henriques, Paulo (1997): *José Malhoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Imagem nº6 - “À Sombra” (1933) - Henriques, Paulo (1997): *José Malhoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Imagem nº7 - “Manhã de Primavera” (1912) - Henriques, Paulo (s/d) *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa SA.
- Imagem nº8 - “As Promessas” (1933) - Henriques, Paulo (1997): *José Malhoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Imagem nº9 - “Retrato de Laura Sauvinet” (1888) - Henriques, Paulo (s/d): *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa SA.
- Imagem nº10 - “À Beira Mar” (1926) - Vasconcelos Flório (1973): *A Arte em Portugal*. Lisboa. Verbo Juvenil.
- Imagem nº11 - “O Campanário de Figueiró” (1883) - Henriques, Paulo (s/d): *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa SA.
- Imagem nº12 - “O Viático ao Termo” (1884) - Henriques, Paulo (s/d): *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa SA.
- Imagem nº13 - “Os Bêbados” (1907) - Henriques, Paulo (1997): *José Malhoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Imagem nº14 - “O Fado” (1910) - Henriques, Paulo (s/d): *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa SA.
- Imagem nº15 - “As Papas” (1898) - Henriques, Paulo (1997): *José Malhoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Imagem nº16 - “As Padeiras” (1898) - Henriques, Paulo (s/d): *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa SA.
- Imagem nº17 - “A Sesta” (1909) - Henriques, Paulo (1997): *José Malhoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Imagem nº18 - “A Rega dos Alfobres” (1891) - Henriques, Paulo (s/d): *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa SA.
- Imagem nº19 - “A Sesta dos Ceifeiros” (1895) - Henriques, Paulo (1997): *José Malhoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Imagem nº20 - “A Clara” (1918) – Henriques, Paulo (s/d): *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa SA.
- Imagem nº21 - “Espantando os Pardais da Seara” (1904) - Henriques, Paulo (1997): *José Malhoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Imagem nº22- “Marinha” (1916) - Henriques, Paulo (s/d): *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa SA.
- Imagem nº23 - “O Rei D. Luís Filipe” (1890) - Fotografia-Sousa, Isaura (2012): *Museu José Malhoa*. Caldas da Rainha.
- Imagem nº24 - “Desalento” (1915) - Henriques, Paulo (1997): *José Malhoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Imagem nº25 - “A Noiva” (1888) – Fotografia-Sousa, Isaura (2012): *Museu José Malhoa*. Caldas da Rainha.
- Imagem nº26 - “Vasco da Gama Ouve o Piloto Oriental” (1907) - Henriques, Paulo (s/d): *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa SA.
- Imagem nº27 - “Conversa com o Vizinho” (1932) - Henriques, Paulo (s/d): *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa SA.
- Imagem nº28 - “Paleio” (1930) - Henriques, Paulo (s/d): *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa SA.
- Imagem nº29 - “O Sonho do Infante” (1905) - Henriques, Paulo (1997): *José Malhoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Imagem nº30 - “Minerva e Cupido” (1889) - Fotografia-Sousa, Isaura (2012): *Museu José Malhoa*. Caldas da Rainha.
- Imagem nº31 - “O Último Interrogatório do Marquês de Pombal” (1891) - Henriques, Paulo (s/d): *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa SA.
- Imagem nº32 - “As Nuvens” (1915) - Henriques, Paulo (1997): *José Malhoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Imagem nº33 - “Cócegas” (1904) - França, José Augusto (1987): *Malhoa e Columbano*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Imagem nº34 - “A Ilha dos Amores” (1908) - Henriques, Paulo (1997): *José Malhoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Imagem nº35 - “Descanso do Modelo” (1894) - Fotografia - Sousa, Isaura (2012): *Museu José Malhoa*. Caldas da Rainha.
- Imagem nº36 - “Ateliê do Artista” (1894) - Henriques, Paulo (s/d): *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa SA.

Imagem nº37 - “Pecatta Nostra” (1920) - Saldanha, Nuno (2010): *Tradição e Modernidade*. Lisboa: Scribe

Imagem nº38 - “Ai Credo” (1923) - Henriques, Paulo (1997): *José Malhoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Imagem nº39 - “Autorretrato de Malhoa” (1906) - Henriques, Paulo (s/d): *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa SA.

Imagem nº40 - “O Retrato da Rainha D. Leonor” (1926) - Henriques, Paulo (1997): *José Malhoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Imagem nº41 - “Dois Artistas Pintando à Beira Mar” (1918) - Henriques, Paulo (s/d): *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa SA.

Imagem nº42 - “A Varanda dos Rouxinóis” (1915) - Henriques, Paulo (1997): *José Malhoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Imagem nº43 - “A Caça” (1931) - Henriques, Paulo (s/d) *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa SA.

Imagem nº44 - “Estudo para o quadro, festejando o S. Martinho” (1906) – Catálogo (1983): *Novas coleções do Museu Nacional de Arte Contemporânea Catálogo*, Malhoa. Lisboa: Litografia Tejo.

Imagem nº45 - “A Mata das Caldas” (1873) - Henriques, Paulo (1997): *José Malhoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Imagem nº46 - “Retrato de D. Maria da Nazaré Fernandes” (1926) - Couto, Matilde Tomaz (2005): Museu de José Malhoa Roteiro. 1ª Edição. Lisboa: Instituto Português de Museus.

Imagem nº47 - “O Emigrante” (1916) - Henriques, Paulo (1997): *José Malhoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Imagem nº48 - “Hortenses” (1923) - Henriques, Paulo (s/d): *José Malhoa*. Lisboa: Edições Inapa SA.

Imagem nº49 - “Camponesa de Figueiró” (1929) - Couto, Matilde Tomaz (2005): *Museu de José Malhoa Roteiro*. 1ª Edição. Lisboa: Instituto Português de Museus.

Bibliografia de Imagens extra texto de outros pintores referenciados

- Imagem nº1 “Retrato de Malhoa ” - Couto Matilde Tomaz (2005): *Museu de José Malhoa Roteiro*. 1ª Edição. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Imagem nº2 “O Tanque do Jas de Bouffan”- Malorny, Ulrike Becks (2001): *Cézanne*. Lisboa: Taschen.
- Imagem nº3 “Impressão Nascer do Sol”- Heinrich, Christoph (2000): *Monet* Lisboa: Taschen.
- Imagem nº4 “O Almoço dos Remadores”- Feist, H. Peter (2001): *Renoir*. Taschen.
- Imagem nº5 “A Aula de Dança ”- Feist,H. Peter (2001) *Degas*. Lisboa: Taschen.
- Imagem nº6 “Natureza Morta com Maçãs e Pêssegos”- Malorny ,Ulrike Becks (2001):*Cézanne*. Lisboa: Taschen.
- Imagem nº7 “A Noite Estrelada” - Walther,F. Ingo (2000): *Van Gogh*. Lisboa: Taschen.
- Imagem nº8 “ Um Domingo à Tarde na Ilha da Grande Jatte”- Duchting, Hajo (2000): *Seurat*. Lisboa: Taschen.
- Imagem nº9 “Le Déjeuneu sur l `herbe” - Néret, Gilles (2003): *Manet*. Lisboa: Taschen.
- Imagem nº10 “ Concerto Campestre” - Néret, Gilles (2003): *Manet*. Lisboa: Taschen.
- Imagem nº11 “O Bacanal” - Civita, Roberto (1973): *Tciانو, Gênios da pintura*. S. Paulo: Editor Victor Civita.
- Imagem nº12 “O Enterro em Ornans” - Malpas, James (2000): *Realismo-Movimentos de Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença.
- Imagem nº13 “As Respigadoras”- Kraube Anna Corola (1995): *História da Pintura, do Renascimento aos Nossos Dias*. Colónia: Konemann Verlagsgesellschaft.
- Imagem nº14 “O Friorento ” - Silveira, Carlos (2010): *Henrique Pousão, Pintores Portugueses*. Lisboa: Quidnovi.
- Imagem nº15 “Cabeça de Burro ” - Silveira, Carlos (2010): *Henrique Pousão, Pintores Portugueses*. Lisboa: Quidnovi.
- Imagem nº16 “Esperando o Sucesso” - Silveira, Carlos (2010): *Henrique Pousão, pintores Portugueses*. Lisboa: Quidnovi.
- Imagem nº17 “Senhora Vestida de Preto” - Silveira, Carlos (2010): *Henrique Pousão, pintores Portugueses*. Lisboa: Quidnovi.
- Imagem nº18 “Retrato da Duquesa Mª Amália de Parma” - Gomes, Paulo Varela, (s/d): *Vieira Portuense, Pintores Portugueses*. Lisboa, Edições Inapa.
- Imagem nº19 “Dona Filia de Vilhena a Armar os Filhos Cavaleiros” - Gomes Paulo Varela (s/d): *Vieira Portuense, Pintores Portugueses*. Lisboa, Edições Inapa.
- Imagem nº20 “O copo de vinho” - Bruno, Sílvia (2007): *Jan Vermeer: Education Portefólio*.
- Imagem nº21 “A Primavera” - Deimling, Barbara (2001): *Sandro Botticelli*. Lisboa: Taschen.
- Imagem nº22 “O Descanso Depois do Banho” - Feist, H. Peter (2001): *Renoir*.Taschen.
- Imagem nº23 “O Passeio – A mulher com sombrinha” - Heinrich, Christoph (2000): *Monet*. Lisboa: Taschen.

Bibliografia de Imagens extra texto do estudo da cor

- Imagem nº1- Harmonia monocromática - Meireles, António, Herberto, Luís (2002:) *Atelier Educação Visual*, 3º ciclo, Porto: Constância.
- Imagem nº2 - Harmonia triádica <http://www.amopintar.com/harmonia-das-cores>: 07/05/2012.
- Imagem nº3 - Harmonia complementar <http://www.amopintar.com/harmonia-das-cores>: 07/05/2012.
- Imagem nº4 - Harmonia análoga <http://www.amopintar.com/harmonia-das-cores>: 07/05/2012.
- Imagem nº5 - Círculo cromático, de Johannes Itten -Mantero, Ana (2002): *Educação Visual*, 3º ciclo. Lisboa: Texto Editora.
- Imagem nº6 - Círculo cromático aplicado a vários estudos visuais -Meireles, António, Herberto, Luís (2002): *Atelier Educação Visual*, 3º ciclo, Porto: Constância.
- Imagem nº7 - Círculo cromático do físico Ostwald - Graça, Cristina Carrilho (2002): *Desenhar e criar, Educação visual* 3º ciclo. Lisboa: Lisboa Editora.
- Imagem nº8 - Disco de Newton círculo/cromático- Graça, Cristina Carrilho (2002): *Desenhar e criar, Educação visual* 3º ciclo. Lisboa: Lisboa Editora.
- Imagem nº9 - Triângulo cromático de Faber Birren,- Graça, Cristina Carrilho (2002): *Desenhar e criar, Educação visual* 3º ciclo. Lisboa: Lisboa Editora.
- Imagem nº10 - Representação da teoria de Newton- Parramón, José (1999): *Pintura a Aguarela Técnicas e Cor*. Barcelona: Edições lema sl.
- Imagem nº11 - 1ª Experiência de Thomas Youg- Parramón, José (1999): *Pintura a Aguarela Técnicas e Cor*. Barcelona: Edições lema sl.
- Imagem nº12 - Síntese Aditiva luz / cor- Andrade, Statmiller Paula (s/d): *Comuniarte, Educação Visual*. Lisboa: Plátano Editora.
- Imagem nº13 - Síntese subtrativa/cor pigmento -Andrade, Statmiller Paula (s/d): *Comuniarte, Educação Visual*. Lisboa: Plátano Editora.
- Imagem nº14 - As cores primárias com a sua complementar - Meireles, António, Herberto, Luís (2002): *Atelier Educação Visual*, 3º ciclo, Porto: Constância.
- Imagem nº15 - Gradação da cor com branco/preto (Tonalidades da cor) - Marques, Luísa, Barros, Maravilha, João (1996): *Projetar trabalhar*. Porto. Porto Editora.
- Imagem nº16 - Tonalidade da cor/Saturação da cor- Meireles, António, Herberto, Luís (2002): *Atelier Educação Visual*, 3º ciclo, Porto: Constância.
- Imagem nº17 - Cor Própria dos Objetos - Parramón, José (1999): *Pintura a Aguarela Técnicas e Cor*. Barcelona: Edições lema sl.
- Imagem nº 18 - Cor Tonal -Parramón, José (1999): *Pintura a Aguarela Técnicas e Cor*. Barcelona: Edições lema sl.
- Imagem nº19 - Cor Refletida- Parramón, José (1999): *Pintura a Aguarela Técnicas e Cor*. Barcelona: Edições lema sl.
- Imagem nº20 - Intensidade da luz/alteração da cor- Parramón, José (1999): *Pintura a Aguarela Técnicas e Cor*. Barcelona: Edições lema sl.
- Imagem nº2 - Harmonia Complemento dividido <http://www.amopintar.com/harmonia-das-cores>: 07/05/2012.
- Imagem nº22 - Harmonia Dupla complementar <http://www.amopintar.com/harmonia-das-cores>: 07/05/2012.

Anexos

Anexo:nº1 Síntese cronológica do pintor (Elaborada com base nas obras consultadas que constam na Bibliografia Geral)

1855 - Nasce José Malhoa, em 28 de Abril, nas Caldas da Rainha

1855 - Foi batizado, a 15 de Maio, na igreja do Pópulo nas Caldas da Rainha

1863 - Foi para Lisboa para estudar na Escola Académica

1867- Encontrava-se na oficina de Leandro Sousa Braga, a trabalhar como aprendiz de entalhador

1869 - Foi admitido na Academia Real de Belas Artes no dia 1 de Outubro

1869 - Começou a frequentar o curso de Belas Artes até 1875

1870/1873 - Frequentou a Real Academia de Belas-Artes, sendo aluno de Víctor Bastos em Desenho Antigo, de Tomás da Anunciação em Pintura de Paisagem e de Miguel Ângelo Lupi em Desenho de Modelo ao Vivo

1870 - Foi aprovado com distinção na aula de Desenho Antigo, pelo professor Víctor Bastos

1871- Recebeu o prémio de 20000 réis, por ficar aprovado na aula de desenho antigo

1872 - Foi aprovado com distinção na aula de Desenho de História, ganha novamente 20000 réis

1873 - Foi aprovado com muito bom aproveitamento, na aula de paisagem, pelo professor Tomás de Anunciação

1874 - Concorreu a bolseiro, mas não ganha o concurso que é anulado

1875 - Concorreu novamente ao pensionato, e o concurso é pela segunda vez anulado

1875-1881- Encontrava-se na loja de confeções, para senhora e criança do irmão, Joaquim Malhoa

1879 - Participou pela 1ª vez numa exposição de pintura, na Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro, onde ganha uma Menção honrosa

1879 - Ganhou a medalha de prata no Rio de Janeiro,

1880 - Casou com Juliana Júlia de Carvalho em 29 de Janeiro

1880 - Participou na 12ª Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes em Portugal, sendo-lhe atribuída a Medalha de Bronze com distinção

1881- Foi membro fundador do Grupo do Leão, participa na 1ª Exposição de Quadros Modernos

1881- Expôs em Madrid, a obra “Seara Invadida”, com grande êxito

1881- Deixou o comércio para se dedicar inteiramente a arte. O primeiro trabalho, que lhe ofereceram, foi o de pintar o teto da sala de concerto no Conservatório Real de Lisboa

1881- Realizou para a revista a *O Ocidente*, dez desenhos sobre a inundação da Ribeira de Santarém

1881- Foi membro fundador do Grupo do Leão

1881- Concorreu à 1ª Exposição de Quadros Modernos com sete obras, a 15 de Dezembro

1881- Recebeu o convite do decorador Eugénio Cotrim para pintar a “Fama Coroando Euterpe”, para o teto da sala de exames do Real Conservatório

1881- Pintou “O retrato de Carlos Relvas a cavalo” o primeiro de uma lista de encomendas para a família Relvas

1882 - Pintou o teto para o tribunal, de Évora

1882 - Participou na 2ª Exposição de Quadros Modernos em Lisboa. A rainha D. Amélia compra-lhe o quadro “Crepúsculo”

1883 - Pintou o teto para o Supremo Tribunal de Justiça “A Lei”

1883 - Participou na 3ª Exposição de Quadros Modernos de Lisboa

1884 - Participou na Exposição Sociedade Promotora das Belas Artes, com 10 obras, ganha a 2ª medalha

1884 - Expôs na 4ª Exposição de Quadros Modernos com 9 obras

1884 - Pintou “O Viático ao Termo” pintura de costumes

1885 - Montou um *atelier* no pátio do Martel em Lisboa

1885 - Pintou para a Cervejaria Leão de Ouro, o “Paul da outra Banda”

1885 - Participou na 5ª Exposição do Grupo do leão com 23 obras

1886 - Pintou o teto no palácio Burnay em Lisboa

1886 - Participa na Nova Exposição de Arte Moderna, com 6 obras

1887 - Participou na Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes, 14ª exposição, com 14 obras

1887 - Participou na 7ª Exposição do “Grupo do Leão”

1888 - Ganhou o 1º prémio do concurso da câmara de Lisboa, com a obra de temática de história, “A partida de Vasco da Gama para a Índia”

1888 - Participou na 8ª Exposição dos Quadros Modernos e última do grupo

1888 - Recebeu a medalha de prata na Exposição de Belas-Artes da Associação Industrial Portuguesa

1888 - Pintou o teto no Palácio da Ajuda, para o infante D. Afonso, ”Minerva e Cupido”

1888 - Realizou a “Partida de Vasco da Gama para a Índia”, 1º prémio no Concurso para o Quadro Histórico promovido pela Câmara Municipal de Lisboa

1888 - Pintou o retrato de Laura Sauvinet, considerada pelo artista a sua obra-prima

1888 - Foi agraciado com o grau de cavaleiro da ordem de Cristo por decreto de 19 de Abril

1888 - Venceu o concurso de Quadro Histórico da Câmara Municipal de Lisboa, com o 1ºprémio, com o esboço “Partida de Vasco da Gama para a Índia”

1889 - Realizou a decoração na câmara de Lisboa e um teto no palacete Burguete, em Lisboa, já demolido em 1991

1890 - Foi sócio fundador do Grémio Artístico em Lisboa

1890 - Pintou o retrato de D. Carlos para o Palácio da Ajuda

1891- Pintou o retrato de D. Carlos para o tribunal de contas

1891- Pintou “Gritando ao Rebanho”, uma paisagem humanizada

1891- Participou na 1ª Exposição do Grémio Artístico, com 3 obras

1892 - Participou em Abril na 2ª Exposição do Grémio Artístico, com 14 obras

1892 - Ganhou o 2º prémio na 2ª e 4ª Exposição do Grémio Artístico, mas recusa o prémio

1893 - Participou na 3ª Exposição do Grémio Artístico

1894 - Participou na 4ª Exposição do Grémio Artístico, com 8 obras

1895 - Participou na 5ª Exposição do Grémio Artístico, com 10 obras

1895 - Iniciou a construção do casulo, em Figueiró dos Vinhos

1895 - Pintou “A Sesta dos ceifeiros”, paisagem humanizada/ato coletivo

1896 - Participou na 6ª Exposição do Grémio Artístico, com 4 obras

1896 - Expôs em Berlim, na Alemanha e ganha a 2ª medalha, com a obra “As cócegas”

1897- Expôs pela 1ª vez, em Paris, na sociedade de Artistas Franceses

1897- Participou na 7ª exposição, do Grémio Artístico, com 8 obras, é presidente do júri de Admissão e classificação

1897- Participou pela 1ª. Vez na Salão da Sociedade dos Artistas Franceses, em Paris, mantendo uma presença constante até 1912

1898 - Expôs na *société des Artistes français* em Paris, com 2 obras

1898 - Participou na 8ª Exposição do Grémio Artístico, com 14 obras e continua a ser o presidente do júri de admissão e classificação

1898 - Pintou “As Padeiras, Mercado de Figueiró” pintura de costumes

1898 - Pintou “As Papas” pintura de costumes

1899 - Fez a decoração do teto da Igreja Matriz de Constância em janeiro

1899 - Expôs na *société des artistes français*, em Paris, com 2 obras

1899 - Participou na 9ª exposição do Grémio Artístico, com 3 obras

1900 - Foi nomeado, Comendador da Real Ordem de Isabel a Católica, na Exposição de Madrid em Espanha

1900 - Ganhou uma medalha de prata na Exposição Universal de Paris

1901- Expôs em São Petersburgo, na Rússia Fevereiro

1901- Expôs na *société des artistes français*, em Paris, com 2 obras, ganha uma menção honrosa

1901- Participou na exposição geral de Belas Artes em Madrid ganhando a 2ª medalha

1901- Foi nomeado sócio honorário da Fundação da Sociedade Nacional de Belas-Artes

1901- Foi eleito presidente de honra, membro efetivo do júri de admissão e classificação da sociedade de Belas Artes

1901- Participou na 1ª exposição entre 15 de Maio e 15 de Junho, com 9 obras, onde recebe a medalha de 1ª classe, início da decoração da sala de música de Miguel Ângelo Lambertini

1901- Foi premiado no Salon de Paris em 1901 estudo para o quadro “A volta da romaria”

1901- Foi eleito presidente de honra da recém-criada Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, da qual foi fundador e presidente

1901- Expôs com regularidade entre 1901-33, na Sociedade de Belas Artes

1901- Executou “Mendigo” estudo para o quadro “Volta da romaria”, premiado no Salon de Paris

1902 - Participou na 2ª exposição da SNBA, com 15 obras, onde é Presidente do júri de admissão, decorações e restauro no Palácio da Ajuda em Maio e Junho

1902- Recebeu a Medalha de 1ª. Classe na secção de pastel da Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa

1903 - Decorou o teto, do Palacete Lambertini em Lisboa

1903 - Participou na 3ª exposição da SNBA, com 14 obras, restauro do teto no picadeiro régio de Belém

1903 - Recebeu a Medalha de Honra na secção de pintura da Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa

1904 - Iniciou as decorações para o Museu de Artilharia, sala infante D. Henrique, hoje Museu Militar em Lisboa

1904 - Participou na Exposição Nacional de Belas Artes em Madrid em Abril, com 4 obras

1904 - Foi nomeado Cavaleiro de S. Tiago Salon-Paris

1904 - Ofereceu o quadro “O Batismo de Cristo” à Igreja matriz de Figueiró dos Vinhos

1904 - Encomendou a construção da casa e *atelier* em Lisboa, que é agraciada com o 1º prémio Valmor

1905 - Realizou grandes composições decorativas no Museu de Artilharia e na Escola Médica de Lisboa

1905 - Foi nomeado cavaleiro da Legião de Honra Francesa, no Salon

1905 - Expôs o quadro “As Cócegas” no Salon-Paris

1905 - Realizou a exposição de Lisboa, onde apresenta “O viático na aldeia”

1905 - Expôs em Paris no Salon os quadros “Apanha das castanhas” e “À passagem do comboio”

1905 - Pintou o quadro “Lendo Jornal”

1906 - Participou na Exposição organizada pelo real gabinete português de leitura, no Rio de Janeiro

1906 - Foi feito cavaleiro da Legião de Honra pelo presidente da República Francesa

1906 - Visita do rei D. Carlos I visitou ao ateliê de José Malhoa, onde foi admirar os trabalhos destinados à sua exposição no Gabinete de Leitura no Rio de Janeiro em 17 de Abril

1907- Expôs no *salon, Sociétés des Artistes Français*, Paris (maio/junho)

1907- Ganhou a 3ª medalha, Exposição Internacional de Arte de Barcelona, 1907

1907- Recebeu a Medalha de 1ª Classe na 13ª Exposição de Belas Artes do Rio de Janeiro

1907- Realizou grandes composições históricas para o museu de artilharia de Lisboa

1908 - Expôs individualmente no Rio de Janeiro (Brasil) na Exposição Nacional

1908 - Pintou a paisagem ” O Campanário de Figueiró”

1909 - Pintou “Festejando o S. Martinho “ou “Os Bêbedos”

1909 - Ganhou a Medalha de Honra na 7ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa

1910 - Recebeu na Argentina, medalha de ouro, Exposição Internacional de Arte do Centenário da República da Argentina em Buenos Aires

1910 - Expôs na 8ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa

1910 - Teve grande sucesso internacional com “O Fado”, largamente divulgado na Imprensa

1910 - Participou na *Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles*, Bélgica

1910 - Participou na *exposición* Internacional del Centenário *de la Independencia*, Museu de Bellas Artes, Santiago do Chile em setembro onde o quadro “Cavaleiro de Santiago” é adquirido pelo governo do Chile

1910 - Expôs em Barcelona onde obteve a medalha de ouro

1910 - Expôs na 8ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa

1911- Vendeu à Câmara Municipal do Porto, por 554.000 réis, “A Ilha dos Amores”

1911- Expôs na 9ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa

1912 - Pintou a paisagem “Manhã de Primavera”

1912 - Expôs no Stand de Augusto Gama, Porto, Avenida Rodrigues de Freitas de janeiro a fevereiro

1912 - Participou na *Exposición Nacional de Bellas Artes, Sección Portuguesa*, Palácio de la *Exposición*, Parque Madrid

1912 - Participou com a obra ”O Fado” na Exposição Internacional de Liverpool, Inglaterra

1912 - Participou na *Exposición de Bellas Artes*, de Barcelona

1913 - Participou na 10ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa em maio, onde ganha a medalha de ouro

1913 - Participou no *sallon, Société des Artistes Français, Grand Palais*, Paris em Junho

1913 - Participou na *Exposition Universelle et Internationale*, Grand, Bélgica (julho/agosto)

1913 - Ganhou a medalha da 1ª Classe, secção de pastel, pela Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa.

1913 - Demitiu-se da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa

1914 - Pintou o “Retrato de minha mulher”

1914 - Participou na 11ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa

1914 - Participou na 2ª Exposição de Belas artes de são Miguel, Palácio de Fonte Bela, Ponta Delgada, Açores em maio

1915 - Ganhou o *Grand-Prix* na Exposição Panamá Pacífico, S. Francisco nos EUA

1915 - Participou na 12ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa

1915- Pintou a paisagem “As nuvens”

1916 - Pintou a paisagem “Marinha”

1916 - Participou na 13ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa

1917- O quadro “O Fado” é adquirido pela Câmara Municipal de Lisboa

1917- Falecimento do irmão Joaquim Malhoa

1917- Participou na 14ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa

1918 - Foi eleito presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa

1918 - Participou na 15ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa

1918 - Participou na Exposição de Belas Artes, Palácio de Cristal, Porto em dezembro

1918 - Pintou a paisagem “Pedra de Sal”

1918 - Pintou a paisagem, “Outono” tida como o trabalho mais próximo do Impressionismo

1919 - Faleceu a esposa, Juliana Júlia de carvalho

1919 - Participou na 16ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa

1920 - Participou na 17ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa

1921 - Participou na 18ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa em maio

1925 - Pintou o retrato de Agostinho Fernandes

1926 - Foi-lhe atribuída a medalha de honra na 23ª Exposição da sociedade de Belas Artes de Lisboa

1926 - Ofereceu ao povo das Caldas da Rainha o “Retrato da Rainha D. Leonor” a pedido de António Montês

1926 - Foi feita uma lápide comemorativa na casa onde nasceu o pintor, na travessa de S. Sebastião nas Caldas da Rainha

1927 - Foi-lhe concedida a medalha de honra no Salão de Belas-Artes da Vª Exposição das Caldas da Rainha

1927 - Participou na 24ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa

1927 - Pintou as paisagens “Nascer da Lua” e “Últimos Raios de Sol”

1927 - Foi esculpido o busto do pintor em mármore branco feito por Costa Mota (1862-1930) e oferecido ao Museu em 1928 pela comissão de homenagem a Malhoa

1928 - Foi o ano de grande Homenagem Nacional nas Caldas da Rainha

1928 - Foi inaugurada a 16 de junho a grande Exposição de homenagem com presença do Presidente da República, Governo, corpo diplomático, individualidades das artes da imprensa e da sociedade portuguesa

1928 - Participou na 25ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa

1928 - Foi inaugurado o busto do artista no Museu José Malhoa

1928 - Foi criado o prémio José Malhoa

1928 - Pintou “A Caminho da Romaria” e “Vindima”

1929 - Participou na 26ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa

1929 - Participou no 2º Salão de Arte, caldas da Rainha de agosto a setembro

1930 - Participou na 27ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa

1931- Participou na 28ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa

1933 - Participou na 30ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa

1933 - Pintou “As Promessas “ Pintura de Costumes

1933 - Completou o “Retábulo de Nossa Senhora da Consolação que oferece para a Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Chão de Couce

1933 - Foi criado o Museu José Malhoa por despacho do Ministro das Educação, em 17 de Junho

1933 - Foi inaugurado o Retábulo da “Nossa Senhora da Consolação” da Igreja De Chão de Couce, em 10 de setembro

1933 - Morreu neste ano, a 26 de Outubro, em Figueiró dos Vinhos, com pneumonia

1934 - Foi feita a inauguração do Museu, ocorrida apenas a 28 de Abril de 1934, data do seu aniversário

1950 - Foi feita uma homenagem póstuma organizada pelo Museu José Malhoa

1951- Foi cunhada uma medalha de bronze com a figura do pintor de perfil com chapéu de Ramos de Abreu sendo adquirida pelo Estado

1955 - Foi promovida a Exposição retrospectiva pelo museu Nacional de Belas Artes

1955 - Foi feita uma homenagem significativa no Museu José Malhoa por ocasião do 1º centenário do seu nascimento

Anexo: nº2 Ilustrações de outros pintores referidos no trabalho



“Retrato José Malhoa”
Óleo S/madeira
34.7x22.7cm
Autor: António Ramalho

Imagem nº1-----48



“O Tanque do Jas de Bouffan”
Óleo s/tela73x60cm
Autor: Paul Cézanne

Imagem nº2 -----59



“Impressão, Nascer do Sol”
Óleo s/tela 48x63cm
Autor: Claude Monet

Imagem nº3-----109



“Almoço dos remadores”
Óleo s/tela 129.5x173cm
Autor: Pierre Auguste
Renoir

Imagem nº4-----110



“A aula de dança”
Óleo s/madeira 19.7x27cm
Autor: Degas

Imagem nº 5-----113



“Natureza morta com maçãs e pêssegos”
Óleo s/tela 81.2x100cm
Autor: Paul Cézanne

Imagem nº6-----114



“Noite estrelada”
Óleo s/tela 73x92cm
Autor: Van Gogh

Imagem nº 7-----116



“Domingo à tarde na ilha da grande Jate”
Óleos/tela 3x2m
Autor: Georges Seurat

Imagem nº8-----119



Le Déjeuner sur l'herbe”
Óleo s/tela 208x264cm
Autor: Édouard Manet

Imagem nº9-----68



“Concerto Campestre”
Óleo s/tela 110x138cm
Autor: Ticiano

Imagem nº 10-----68



“ O Bacanal”
Óleo s/tela 175x193cm
Autor: Ticiano

Imagem nº 11-----68



“Enterro en Omans”
Óleo s/tela 3.1x6.6m
Autor :Gustave Courbet

Imagem nº 12-----68



“AS Respigadeiras”
Óleo s/tela cm
Autor: Jean François Millet

Imagem nº 13-----65/148



“Cabeça de Rapaz”
Óleo s/madeira 33x24cm
Autor. Columbano Bordalo
Pinheiro

Imagem nº 14-----88



“O friorento”
Carvão s/papel 62x47.5cm
Autor: Henrique Pousão

Imagem nº 15-----89



“Cabeça de burro”
Óleo s/tela 79x64cm
Autor: Henrique Pousão

Imagem nº 16-----90



“Esperando o sucesso”
Óleo s/tela 131.5x83.5cm
Autor: Henrique Pousão

Imagem nº 17-----90



“Senhora vestida de Preto”
Óleo s/tela 20.3.x18.4cm
Autor: Henrique Pousão

Imagem nº 18-----91



“Retrato da Duquesa Mª Amália de Parma”
Óleo sobre tela - 100 x 78 cm
Autor :Vieira Portuense

Imagem nº19-----185



“Dona Filipa de Vilhena a Armar os Filhos cavaleiros”
Óleo sobre tela, 150x212 cm
Autor: Vieira Portuense

Imagem nº20----193



“O copo de vinho”
Óleo s/tela
Autor: Jan Vermeer

Imagem nº 21-----196



“A primavera”
Têmpera s/madeira de choupo
203x314cm
Autor: Sandro Botticelli

Imagem nº 22-----224



“O descanso depois do banho”
Óleo s/tela 110.x160cm
Autor: Renoir

Imagem nº23-----226



“Asa de um Rolieiro-da Europa”
Aquarela e guache 19.7x20cm
Autor: Albrecht Dürer

Imagem nº24 -----285



“O Passeio” A mulher com sombrinha
Óleo s/tela 100x81 cm
Autor: Monet

Imagem nº 25-----291

Anexo: nº3 Ilustrações-fotografias Biográficas de José Malhoa



“Casa onde nasceu José Malhoa” nas Caldas da Rainha

Autor foto: Isaura Sousa

Imagem nº1



“Lápide” da casa onde nasceu José Malhoa nas Caldas da Rainha ”

Autor foto: Isaura Sousa

Imagem nº2



“Igreja do Pópulo “nas Caldas da Rainha, onde José Malhoa foi batizado.

Autor foto: Isaura Sousa

Imagem nº3



“Torre sineira” da Igreja do Pópulo

Autor foto: Isaura Sousa

Imagem nº4



“Museu José Malhoa”
Caldas da Rainha
Autor foto: Isaura Sousa

Imagem nº 5



“A estátua” de José Malhoa no Jardim
do Museu José Malhoa nas Caldas da
Rainha
Autor foto: Isaura Sousa

Imagem nº6



Estudo “Nossa Senhora da Consolação”
Carvão s/papel 67x55cm
Autor: Malhoa
Autor foto: Isaura Sousa

Imagem nº7



“Estudo “Nossa Senhora da Consolação”
Pastel s/papel 72x56cm
Autor: Malhoa
Autor foto: Isaura Sousa

Imagem nº8



Igreja Chão de Couce
Onde se encontra o Retábulo da
“Nossa Senhora da Consolação”
Autor foto: Isaura Sousa

Imagem nº9



“Retábulo da Nossa Senha da Consolação”
Colocado na Capela-Mor
Autor: Malhoa
Autor foto: Isaura Sousa

Imagem nº10



“Casulo” Atelier e casa de
habitação de Malhoa em
Figueiró dos Vinhos
Autor foto: Isaura Sousa

Imagem nº11



Jardim-caramanchão
pertencente a Malhoa
Autor foto: Isaura Sousa

Imagem nº12



Peça de mobiliário-mesa e cadeiras
pertencente a Malhoa
Autor foto: Isaura Sousa

Imagem nº13



Peça de mobiliário-estante
pertencente a Malhoa
Autor foto: Isaura Sousa

Imagem nº14



Peça de mobiliário-candeeiro
pertencente a Malhoa
Autor foto: Isaura Sousa

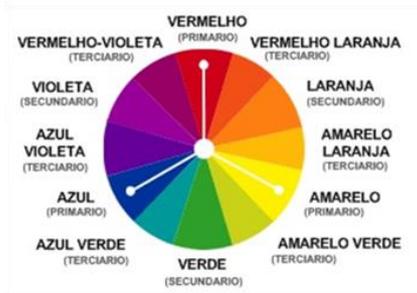
Imagem nº15

Anexo: n.º4 Ilustrações extra texto do estudo da cor



Harmonia monocromática

Imagem nº1----- 219



Harmonia triádica

Imagem nº2-----210/221



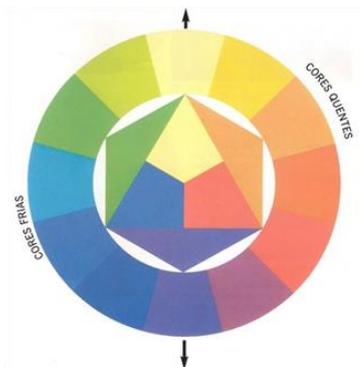
Harmonia complementar

Imagem nº3-----228



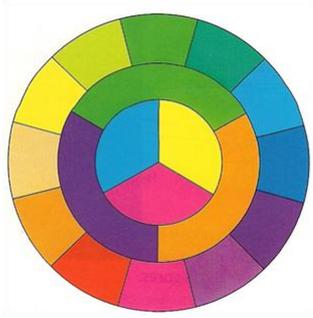
Harmonia análoga

Imagem nº4-----228



**Círculo cromático de Johannes Itten
(1888-1967)**

Imagem nº5-----213



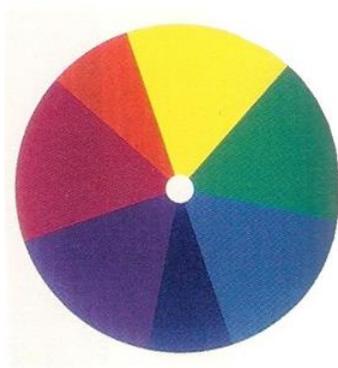
Círculo cromático aplicado em estudos visuais e cromáticos

Imagem nº6-----221



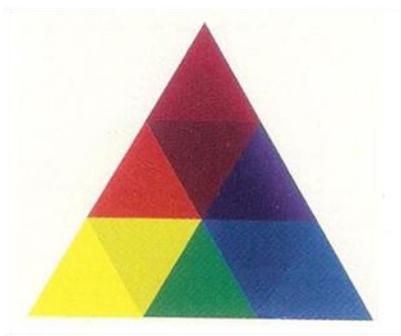
Círculo cromático do físico Ostwald(1853-1932)

Imagem nº7-----221



Disco de Newton/círculo cromático (1642-1727)

Imagem nº8-----198



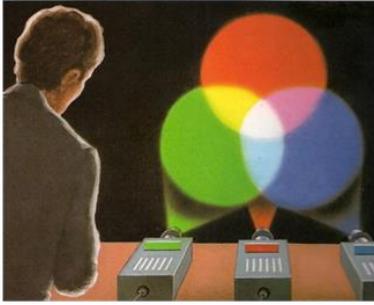
Triângulo Cromático de Faber Birren (1990 -1988)

Imagem nº9-----209



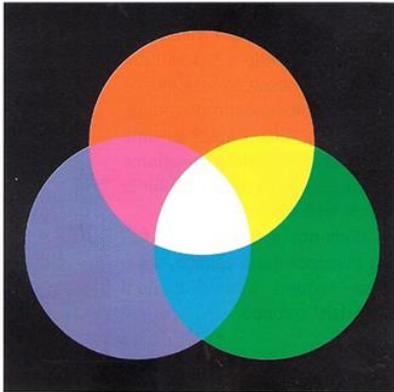
Representação da teoria de Newton

Imagem nº10-----209/210



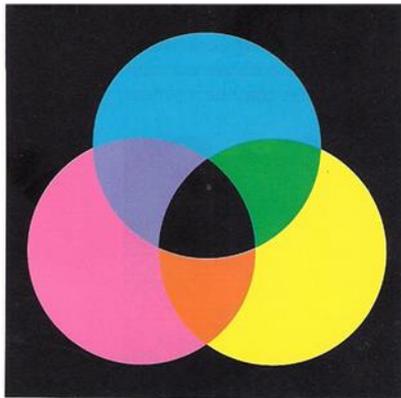
**A experiência de Thomas
Young (1773- 1829)**

Imagem nº11-----210



Síntese Aditiva /luz cor

Imagem nº12-----211



**Síntese Subtrativa/cor
Pigmento**

Imagem nº13-----212/213



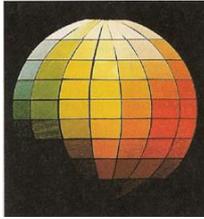
**As cores primárias com as
suas complementares
(Diferentes tons)**

Imagem nº14-----228



**Gradação das cores com
branco e preto**

Imagem nº15-----234



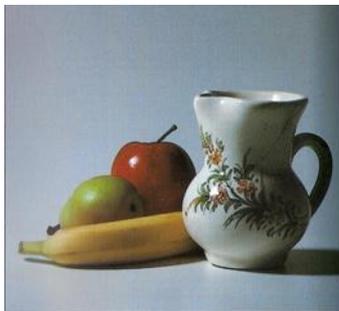
Tonalidades da cor
Os vários tons de uma cor
A saturação é o grau de pureza da cor: Podemos variar a saturação, juntando preto ou branco

Imagem nº16-----212



A cor própria dos objetos
É a cor específica de cada corpo

Imagem nº17-----105



Cor tonal dada aos objetos
Esta é a cor própria, alterada
pelos efeitos luz—sombra

Imagem nº18-----106



A cor refletida
Os raios de luz que incidem na cartolina
projetam nos objetos uma dominante ama-
rela, é o que se domina a cor refletida

Imagem nº19----214/215



Ao mudar a cor e a intensidade da
luz, a cor dos objetos altera-se
muito, como acontece neste caso,
no jarrão, na fruta

Imagem nº20-----214



**Harmonia do Complemento
Dividido**

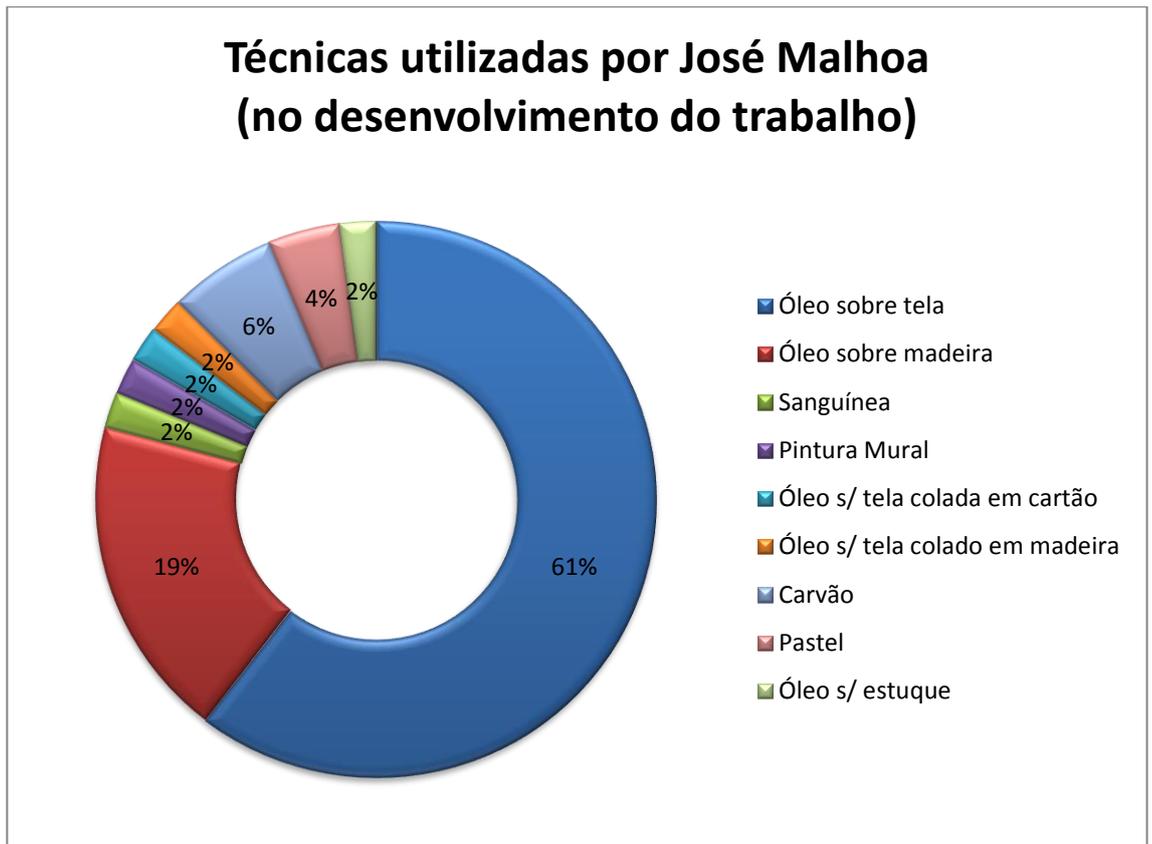
Imagem nº21-----248



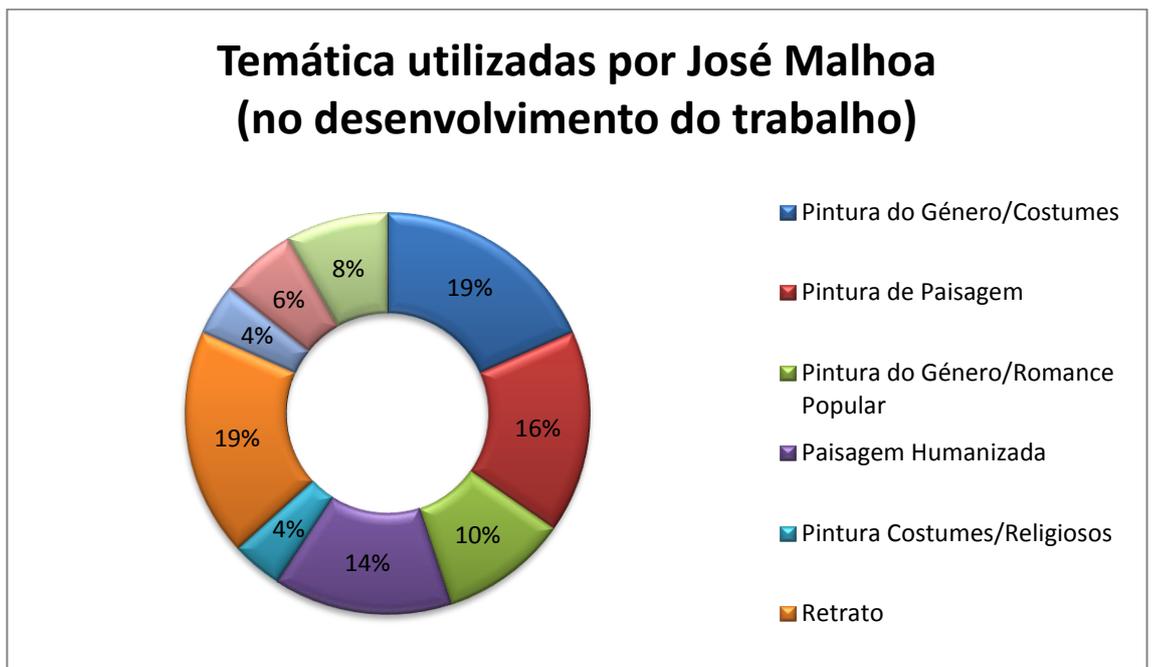
**Harmonia Dupla
Complementar**

Imagem nº22-----249

Anexo:nº5 Gráficos



-A técnica mais utilizada foi a pintura a óleo e o suporte da sua preferência a tela



- A temática preferida foi a pintura do género /costumes