

Carlos Reis e o Culto da Paisagem: Impressões Lumínicas e Cromáticas da Natureza

Diana Gonçalves dos Santos¹

0. Introdução

É sabido que na história da pintura nem sempre a paisagem constituiu um género pictórico autónomo, sendo essa uma conquista só consumada no século XIX. Durante séculos, a paisagem existiu apenas como plano de fundo ou enquadramento à representação das mais variadas cenas, quer fossem elas de carácter religioso ou profano.

Todo o processo de aquisição de um carácter independente, no sentido de igualar este género ao nível de autonomia obtido já pelo retrato ou pela representação de costumes, foi feito de modo gradual. Na pintura ocidental, até ao século XVII, encontramos figuras a povoar cenas narrativas enquadradas por paisagens. Em Itália, a certa altura, é desenvolvida a representação de paisagens idealizadas, nas quais os elementos da natureza são dispostos na composição segundo uma estrutura cuidadosamente pensada, resultando em elegantes “cenários” de cenas mitológicas ou religiosas: Annibale Carracci é considerado pioneiro na representação destas paisagens ideais², no entanto, Claude Lorrain e Nicolas Poussin são tidos como os expoentes máximos desta variante pictórica – inspirados pelos princípios clássicos herdados da Roma Antiga, conferem às suas obras valores de equilíbrio, clareza, e serenidade³. A paisagem idílica ou clássica torna-se então muito popular. Contudo, será com o auge da estética romântica, que começa a ganhar importância a representação pictórica da Natureza

¹ Licenciada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Mestranda em História da Arte em Portugal [em fase de preparação da dissertação] na mesma instituição. diana_g_santos@hotmail.com

² Veja-se a título de exemplo a obra *Paisagem com a Fuga para o Egipto* [Datada de c. 1603 e patente na Galeria Dória em Roma].

³ *Pastoral* [c. 1650 – Yale University Art Gallery], *Paisagem com Jacob, Labão e suas filhas* [1676 – Dulwich University Art Gallery] – ambas da autoria de Claude Lorrain –, *O Abandono de Moisés* [1645 – Ashmolean Museum/Oxford] e *Paisagem com o Funeral de Phocion* [1648 – Museu do Louvre] de Nicolas Poussin são exemplos de obras inseridas neste esquema, nas quais o assunto do quadro perde relevo, tornando-se o centro de interesse a atmosfera da paisagem que envolve a cena.

segundo uma óptica que faz sobressair o que há nela de sentimental. As paisagens de John Constable, William Turner e Caspar Friedrich serão pioneiras ao enfatizar aspectos emotivos e místicos da natureza. Mais tarde, os artistas da *Escola de Barbizon* enriquecerão a pintura de paisagem por assumirem um novo espírito de representação, sendo esse resultante do culto da observação directa da natureza. A sua concentração nos esforços por captar as alterações dos efeitos da luz sobre os elementos da natureza, influenciaria mais tarde os impressionistas, que consumaram a afirmação da paisagem como tema autónomo de representação, tornando-a uma temática de grande sucesso entre o público.

Na esfera da história das artes plásticas portuguesas, a paisagem assume um carácter totalmente independente com o romantismo e posteriormente com a vigência da estética naturalista [que se assume em Portugal ao mesmo tempo da emergência do Impressionismo em França], constituindo os trabalhos de Tomás da Anunciação e Alfredo Keil os precursores deste espírito representativo.

António da Silva Porto e Marques de Oliveira anunciam a Portugal as conquistas que o Naturalismo consegue relativamente à pintura de paisagem: na opção por este género, a natureza deverá sentir-se através do temperamento de cada um, sem preconceitos estéticos de beleza. O chamado *sentimento lírico da natureza* é agora o interesse da composição. É neste contexto, de consolidação da aceitação do Naturalismo em Portugal, que surge Carlos Reis.

Artista de uma capacidade produtiva excepcional, com obras dispersas no espaço e no tempo, Carlos Reis obteve, na verdade, uma grande popularidade – a enorme afluência de público às suas exposições individuais assim o confirmaram, para não mencionar a preferência nele depositada por parte da maioria da elite compradora de arte.

Não foi, de facto, um vanguardista mas é impossível negar que se destacou como um notável naturalista, com um estilo muito próprio e inconfundível reflectido numa produção artística ímpar no que toca aos valores do colorido, da luz, do rigor na representação das formas e destreza no desenho das mesmas, ou seja, da sua inegável qualidade técnica.

A paisagem será uma das vertentes temáticas que explora na sua produção, a par do retrato e dos costumes, todavia, será este o género em que mais investe, não só na sua actividade geral como pintor, mas também, e especificamente, no âmbito pedagógico, enquanto docente da cadeira de Paisagem nas Belas Artes de Lisboa⁴. Como veremos, Carlos Reis será um professor dedicado, transmitindo aos seus alunos a paixão pela paisagem enquanto objecto preferencial de representação pictórica, assinalando, na sequência do seu mestre Silva Porto, a necessidade de a sentir directamente, através da prática ar-livrista.

⁴ Cargo que exerce entre 1895 e 1912.

1. Culto e Cultivo do Ar-Livrismo por Carlos Reis: A Herança de Silva Porto

Um dos factos mais marcantes do percurso artístico de Carlos Reis foi o contacto com o seu mestre: Silva Porto.

A importância que a prática do ar-livrismo significou para os princípios pictóricos assumidos pelo artista torrejano foi interiorizada e assimilada com a experiência das saídas de campo, realizadas pela iniciativa do seu mestre.

Associando à constatação que aqui fazemos, relativamente ao forte impacto dos ensinamentos recebidos do célebre mestre em Carlos Reis, há ainda que mencionar o significado desses para o panorama nacional. Foi, precisamente, o cultivo do ar-livrismo uma das principais vertentes do processo de modificação profunda da arte portuguesa, levado a cabo por Silva Porto (a par com Marques de Oliveira), que seria o da introdução do Naturalismo em Portugal. Entenda-se, portanto, o peso que esta novidade significou para as gerações mais novas de artistas que surgiam, naqueles tempos, no quadro das artes plásticas portuguesas. Carlos Reis, no discurso que proferiu aquando de uma sessão evocativa dedicada a Silva Porto, acontecida em 1 de Junho de 1897 no Grémio Artístico, expressa bem a dimensão do impacto dos ensinamentos daquele mestre sobre os seus discípulos:

«Elle foi um mestre e um reformador; foi mestre de nós todos e sel-o-há das gerações futuras; vive na sua obra que, por tantos títulos, se destaca na nossa evolução artística, que tão alto affirma essa organização privilegiada, uma das mais poderosas, senão a mais poderosa, que até hoje tem apparecido em Portugal. Silva Porto teve a rara fortuna de se impôr a todos, porque todos o comprehenderam. Logo às primeiras manifestações do seu talento refulgente, conquistou os applausos da crítica e o respeito dos mestres.

Cada nova affirmação da sua poderosa individualidade fazia calar a inveja a alguém que por ventura se sentisse ferido na propria mediocridade, e conquistava as adhesões e as vontades dos que sentiam ser aquelle o verdadeiro caminho a trilhar.

É por isso que a obra de Silva Porto, sobre ser a obra de um sincero, de um profundo admirador da natureza, é sobretudo a obra de um mestre, porque elle rasgou novos horisontes aos seus discípulos e poz em todos os seus trabalhos a nota sentidamente humana do seu grande temperamento.

Pensando em Silva Porto, acode-nos naturalmente à idea esse grande artista que em França tem um logar tão brilhante na plêiade dos grandes mestres: - Corot. Separa-os, porém, uma differença de critério: Corot amoldava a

natureza à sua phantasia; Silva Porto sujeitava a sua phantasia á natureza; Corot procurava na natureza o que pudesse despertar-lhe na alma um sentimento poético, e assim a subalternisava; Silva Porto, traduzindo na tela a natureza tal como o seu temperamento a via, imprimia-lhe, sem a deformar, a nota particular do seu temperamento artístico, e assim foi verdadeiro e, ao mesmo tempo, individual, porque a vista, por ventura a mais inexperiente, sabe distinguir logo uma tela de Silva Porto da de outro qualquer artista, nacional ou estrangeiro. [...]»⁵

Silva Porto foi de facto, o principal responsável pela transmissão da estética naturalista, de França para Portugal, via Charles-François Daubigny, que é o mesmo que dizer via *Barbizon*. Depois do seu regresso de Paris, sucede a Tomás da Anunciação no ensino académico nas Belas Artes de Lisboa, e, após o ano de 1881, estará Carlos Reis entre os seus alunos na cadeira de Pintura de Paisagem. Como docente sensibiliza-os para a apreensão do sentimento que surge subjacente à observação da natureza, captando as suas cambiantes, constituindo elas próprias o centro de interesse da composição. No fundo, treina os alunos para a feitura do retrato mais genuíno de trechos da natureza, procurando com que se faça prender à superfície pictórica a intensidade e o intimismo do momento efémero observado. Algo que só a prática da pintura *en plein air* proporcionaria.

Seria este estímulo – à necessidade da prática da pintura ao ar-livre, feita de modo a alcançar a verdade plena da representação paisagística – o “cavalo de batalha” de Silva Porto, que seria posteriormente herdado por Carlos Reis.

Apesar de defender acerrimamente, o culto da natureza, praticado pictoricamente na procura do seu íntimo, Silva Porto é, ao mesmo tempo, acusado de cair em desgraça por praticar um paisagismo mais pitoresco que pictural, um fenómeno a que José Augusto França chamou de *fatalidade do paisagismo português*, no qual Carlos Reis viria também a ser incluído, dado que é apontado de perder, em algumas obras, a autenticidade na sua visão da natureza.⁶ Pensamos, contudo, que este é apenas um problema respectivo às obras para as quais esteve subjacente um critério de representação mais racional, ou por outras palavras, às obras de *atelier*; pois nas obras executadas ao ar-livre é notório que o registo da paisagem se fez segundo uma via físico-sensorial pura, em que não é esquecida a importância da atmosfera da natureza, resultando em obras em que está patente um colorido vibrante, resultante da frescura na aplicação das cores, para não mencionar o imediatismo do toque do pincel na

⁵ Cf. «Discurso do sr. Carlos Reis, na sessão solenne em homenagem à memoria de Silva Porto». In *Anuario do Grémio Artístico Relativo a 1896-97*. Lisboa: Typ. Franco-Portuguesa, 1897. pp.29 -30.

⁶ Cf. FRANÇA, José Augusto – *A Arte Portuguesa de Oitocentos*. Coleção Biblioteca Breve. 1.ª Edição. Lisboa: ICP, 1979.

superfície pictórica, resultando em obras imbuídas de lirismo na apreensão geral do natural. A poesia, o calor da paisagem transborda dos limites da tábua tocando de forma enérgica o espectador.

As dimensões das obras poderão ajudar à destriça entre obras de *atelier* e obras *en plein air*, senão vejamos:

«[...] A paisagem em Silva Porto, nos quadros de menor dimensão, é geralmente intimista e, ao mesmo tempo, vibrante e luminosa, enquanto que nas obras de maior dimensão, se compromete com a veracidade rústica que o gosto nacional exigia, mais do que uma interpretação de pendor pessoal.»⁷

Verificamos que o mesmo viria a acontecer com Carlos Reis, como iremos comprovar no desenvolvimento do ponto seguinte.

Com a morte de Silva Porto, a cadeira de Pintura de Paisagem é deixada vaga – C. Reis candidatar-se-ia ao concurso para preenchimento dessa vaga e seria admitido em detrimento dos seus colegas António Ramalho e Artur Melo.⁸ Interiorizando os valores do seu mestre, aquando da experiência paisagista vivida intensamente enquanto aluno, define como principal prioridade no seu programa pedagógico a continuidade da prática da pintura ao ar livre, considerando-a como fundamental à formação dos seus alunos de Pintura de Paisagem. Para isso promove e apoia um conjunto de acções de um dinamismo considerável no panorama da arte portuguesa daqueles tempos.

A *Sociedade Silva Porto*, fundada em 1900 e extinta em 1912, foi um dos movimentos que impulsionou junto dos seus alunos da Escola de Belas Artes de Lisboa: esta organizava saídas de campo, por todo o país, para registo da paisagem, e realizava anualmente uma exposição colectiva dos seus membros para mostra dos trabalhos realizados nas *excursões artísticas* sazonais. A Sociedade Nacional de Belas Artes [SNBA] acolherá também os trabalhos dos artistas deste grupo. Ribeiro Artur, num texto crítico sobre a primeira exposição da SNBA, manifesta algumas expectativas sobre o trabalho deste agrupamento:

⁷ Tradução livre a partir de AZEVEDO, Fernando de – «Le Sens du Paysage dans la peinture portugaise du XIXe siècle». In *Actes du Colloque le XIX siècle au Portugal. Histoire-Société Culture-Art*. Paris: FCG/CCP, 1988.

⁸ Os pormenores deste concurso relatam-se esmiuçadamente por Ribeiro Artur na obra *Arte e Artistas Contemporâneos*. Vd. ARTHUR, Ribeiro – «O Concurso de Paysagem para professor da Escola de Bellas-Artes de Lisboa». In *Arte e Artistas Contemporâneos*. 2.^a Série. Lisboa: Liv. Féria, 1898 e «Ainda o Concurso de Paysagem». In *Arte e Artistas Contemporâneos*. 2.^a Série. Lisboa: Liv. Féria, 1898. Também Fialho de Almeida opinou sobre este acontecimento. Com o sentido crítico contundente que lhe é característico refere-se a Carlos Reis como um «cavalheiro drenado á francesa em receituários da tinturaria estética, e que quando muito estaria bem a pintar pannos de fundo». Vd. ALMEIDA, Fialho de – *Vida Errante (Livro Póstumo - 1896)*. Lisboa: Liv. Clássica Edit., 1925. p.80.

«A Sociedade Silva Porto com o fim de desenvolver o estudo da paisagem deverá produzir magníficos resultados, mas é necessário que as lições do grande mestre português, cujo nome saudoso ella rememora, guiem os paisagistas.

Para estudar os aspectos diversos que a natureza e constituição do terreno dão a um paiz, a sua atmosphera, a influencia do clima sobre a vegetação, toda a feição intima de cada pedaço de terra, cuja phisionomia característica nos impressiona diversamente, é necessário percorrer a província que o paisagista prefere, conhecer-lhe os recantos, observal-a nas diversas epochas do anno em todas as phases do dia, analysar os cambiantes que a luz atravez da atmosphera imprime aos verdes da paisagem, os azues e os violetas dos longes, estar na intimidade de todos os raios de sol que a douram, de todos os segredos da vegetação, conhecer a sua fauna e os costumes dos seus habitantes. [...]»⁹

Nomes como António Saúde, Falcão Trigo, Alves Cardoso e, mais tarde, Armando de Lucena e Frederico Ayres fariam parte desta organização. Vejamos, pois, o testemunho deixado por um dos membros deste grupo:

«[...]As jornadas concebidas e postas em prática por Carlos Reis, significavam, a necessidade de seguir o exemplo de Barbizon, conduzindo os seus discípulos ao verdadeiro esplendor da Natureza, alheios a imposições regulamentares obsoletas, gastas e fora de tempo. Tivemos a fortuna de participar em alguns destes famosos retiros de estudo, de cultura, enfim. Os meses cálidos do Verão compensavam, deste modo, a fadiga de certos rigores académicos, embora indispensáveis, muitos deles, com a plácida e contemplativa permanência em pleno campo: o azul do céu à vista, o frémito embalador do ar, varrendo a Natureza. As distâncias geográficas, o constante problema das perspectivas linear e atmosférica, aquela complexa sinfonia de sons, de cores, de luz, em suma, que a todos nos envolvia, não havia, entre nós, inteligência bastante para a compreender, mas, sobrava-nos, porventura, alma para o sentir.

Carlos Reis que acompanhava, em corpo e em espírito, estas fugas onde quer que elas se exercessem, não pôde imprimir, a essas jornadas periódicas, uma feição rigorosamente caracterizada, pois, cada temporada oferecia a sua

⁹ Cf. ARTHUR, Ribeiro – «A Primeira Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes». In *Arte e Artistas Contemporâneos* 3.ª Série. Lisboa: Liv. Moderna, 1903. p.265-266.

ambiência privativa, cantares diferentes do meio rural, da voz específica de cada região escolhida. [...]»¹⁰

Carlos Reis viria também a fundar, anos depois, em 1911, uma outra organização com finalidades semelhantes, igualmente promotora da pintura ar-livrista, que apoiava os seus membros ao suportar todas as despesas de deslocação e alojamento aquando das saídas de campo – seria ela o *Grupo Ar Livre*.¹¹

Em 1931, inicia-se a acção do *Grupo Silva Porto*, que testemunha o longo alcance temporal do naturalismo – cultivando igualmente a prática do ar-livrismo. Realiza treze exposições, oito das quais na Sociedade Nacional de Belas Artes.

A defesa de ideais paisagistas traduziu-se numa impressionante actividade dinamizadora e impulsionadora do desenvolvimento das artes plásticas em Portugal – a criação destes agrupamentos artísticos praticantes do ar-livrismo conduziu a uma dilatação no tempo da estética naturalista. Deste modo, tornou o naturalismo um ciclo estilístico de longo alcance, sobrevivendo paralelamente aos movimentos de vanguarda surgidos na primeira metade do século XX.

Em suma, na senda de Silva Porto, Carlos Reis herdou-lhe fundamentalmente o espírito de missão no sentido da sensibilização das futuras gerações para a necessidade da prática do ar-livrismo em pintura.

O culto da paisagem foi transposto para representações de trechos de natureza descritos de forma simples e objectiva, fazendo ressaltar o que há de emotividade e sentimentalismo. O lirismo com o qual impregnou as suas obras ar-livristas, justifica-se nas ideias que o artista transmitiu acerca da prática da sua pintura, numa entrevista ao jornal *A República*, em 1915:

«[Referindo-se à paisagem] Não é pois um crime de lesa-arte e de lesa-natura não a amar, não a tratar, não fazer dela um motivo, sempre espiritual, das nossas telas, reservando ela notas e emoções para os temperamentos diversos?»¹²

¹⁰ Cf. LUCENA, Armando de – «Carlos Reis na Pintura, na Aula, na Sociedade». In *Nova Augusta – Revista de Cultura*. N.º 2. I Série. Torres Novas: Câmara Municipal de Torres Novas, 1963. pp. 18-19.

¹¹ Que terminaria a sua acção em 1923.

¹² In *Jornal A República*. Em 30/12/1915.

Excerto igualmente resgatado por Cristina Tavares a propósito da actuação dos Grupos *Ar Livre* e *Silva Porto* no contexto da SNBA. Vd. TAVARES, Cristina de Sousa Azevedo – *Naturalismo e Naturalismos na Pintura Portuguesa do século XX e a Sociedade Nacional de Belas-Artes*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1999. p.120-121.

2. A Materialização do Sentimento da Paisagem:

Aspectos Técnicos e Particularismos das Paisagens de Carlos Reis

A transposição do culto da paisagem de Carlos Reis para o corpo do suporte pictórico, é perfeitamente inteligível pelo espectador através da percepção dos vários aspectos técnicos que o pintor elegeu como preferenciais a aplicar. A partir deles sentimos as particularidades das paisagens representadas pelo artista, pelas quais, conseqüentemente, é possível a apreensão de duas variações principais de representação pictórica, existentes no conjunto dos espécimes produzidos, as quais passaremos a elucidar.

A primeira variante de representação, a que chamamos de *imediateza*, corresponde a obras de pequena dimensão, geralmente executadas sobre madeira, que captam a paisagem de uma forma instantânea e instintiva, resultantes de um contacto directo do artista com a natureza, transpondo ele as suas sensações directamente para a superfície pictórica, e, ao mesmo tempo, absorvendo a sua poética, o seu sentimento, as suas cambiantes efémeras. Deste modo, e tecnicamente, são obras executadas *alla prima*, decorrentes de sessões ao ar-livre de observação directa da natureza. No conjunto da produção pictórica do artista¹³, sendo ela muito vasta e dispersa, proliferam obras que se enquadram neste molde: são obras com um grande interesse do ponto de vista técnico, cujo o poder da luz, conseguido, por meio do colorido, é notável, tendo inclusive muitas delas pormenores impressionistas, dada a intensa vibração da cor, com as suas múltiplas tonalidades, que no fim acabam diluídas na retina do espectador. Remeta-se, apenas a título de exemplo desta variante, para as seguintes obras: *Paisagem de Pomar com Casa, Vale de Colares, Quinta da Lagartixa*, [estas últimas são reproduzidas no ponto seguinte – ver Figura 2 e 3].

Em relação à segunda vertente paisagística, que designamos como *de atelier*, ela está patente em obras de grandes dimensões, executadas sobre tela, em que a paisagem se apresenta segundo os padrões académicos, sendo o artista convencional na representação dos vários elementos da natureza, estruturando a composição de forma racional, sendo pensada a sua organização até ao pormenor tendo, contudo, como ponto de partida um estudo¹⁴ ou esboço feito a partir da realidade observada. Uma vertente que acaba por perder a sua essência emotiva, por se transformar numa concepção pictórica de moldes quase cenográficos, dada a artificialidade que se deduz da obra final. Nestes casos, destacamos a mestria do trabalho oficial do artista, de inegável qualidade mas que, no geral, nada demonstra de verdadeiramente inovador em relação aos padrões estéticos vigentes na época, dado se exigir

¹³ SANTOS, Diana Gonçalves dos – «Subsídios para o Conhecimento da Produção Artística de Carlos Reis». In *Nova Augusta – Revista de Cultura do Município de Torres Novas*. N.º 17. Torres Novas: Câmara Municipal de Torres Novas, 2005.

¹⁴ É comum que este seja considerado mais interessante do que a obra final, dado apresentar uma perspectiva muito pessoal do artista, sendo por isso mais valorizado.

uma maior contenção e rigidez por se preferir, em muitos dos casos por parte dos potenciais compradores, o decoro academicista típico às obras de pendor clássico. Aqui deixamos alguns exemplos: *Margens do Rio Jamor*, *O Castanheiro Gigante*, *Depois da Trovoada*, *Pôr-do-Sol*.

De um modo geral, e em ambas as variantes, a luz adquire um especial tratamento. Por meio da cor, o artista faz com que a luminosidade assuma grande protagonismo na composição. Carlos Reis faz passar a luz para o espectador em cambiantes múltiplas, reflexos e gradações. Capta as impressões fugitivas da luz recebida da natureza, um aspecto que nas obras imediatas se percebe imediatamente pela vibração decorrente do uso de cores contrastantes.

Sobretudo na variante da representação *imediate* da paisagem, a marcação dos volumes realiza-se pela aplicação da cor em variações múltiplas, e sob a forma de manchas, não havendo espaço para o contorno. A figura humana é reduzida a pequenas dimensões – fundindo-se em muitos casos com a proliferação de pinceladas de um colorido contrastante – sendo na maioria dos casos assinalada com pequenas pinceladas a vermelho.

De maneira a conferir profundidade às suas paisagens, o artista combina a perspectiva linear com a perspectiva aérea, diminuindo a dimensão dos objectos à medida que se dá o afastamento dos planos e fazendo a aplicação de um *degradé* progressivo dos tons.

Se considerarmos obras como *Outono*, *Quinta da Lagartixa* ou *Vale Colares* sentimos o poder da cor tão típico à produção de Carlos Reis – experimentamos as fragrâncias da vegetação campestre que se dissolvem nas cores.

Outono [Fig.1] é uma paisagem campestre cujo centro de interesse reside, precisamente, nas múltiplas tonalidades verdes da vegetação.

Uma densa mancha de vegetação preenche a maior parte da superfície pictórica. Ao longe algum casario disseminado por encostas dilui-se até encontrar a grande mancha azul do céu. Entre a vegetação estão duas pequenas figuras assinaladas por pequenas notas de vermelho – uma à esquerda da composição, feminina, de camisa vermelha, mangas arregaçadas, lenço e saia brancos, dobrada, e outra à direita que aparece por entre as ramagens folhosas.

A abundância de diversas tonalidades de verde, relativas à vegetação, poderá corresponder à visão do artista no sentido da pesquisa das alterações dessa cor na estação do Outono [o “virar da folha”].

Ao nível do tratamento dos volumes, a superfície extremamente densa dos primeiros planos de vegetação contrasta com o depuramento das superfícies dos planos seguintes, indicados sob a forma de mancha e sem muita demora ao nível do pormenor.

A intensidade das cores é dada de forma equilibrada sob a variedade de tons verde. As repetições cromáticas estão patentes na proliferação da vasta gama de verdes aplicada sob a

forma de pinceladas curtas na representação da vegetação – os verdes ocupam, portanto, cerca de 70 % da superfície pictórica, em detrimento da pequena superfície de tons azulados patente no fundo.

Figura 1 – Outono
Óleo sobre madeira
Assinado/Não Datado
Dimensões: 38 cmx60 cm
MNTN



Sob o ponto de vista técnico, o tipo de pincelada é predominantemente curta e rápida, apenas fugindo à regra o *degradé* patente no azul do fundo que se apresenta sob a forma de mancha – assim, da pincelada curta e rápida passa-se para uma superfície de tinta mais homogénea e simples ao nível da concepção. Devido à pouca diluição dos pigmentos aplicados existem aspectos em que o empastamento é notório – que se situam precisamente nos primeiros planos da composição.

A profundidade é dada pela escala da figura feminina colocada entre a mancha de vegetação, e pela sucessão dos últimos planos da paisagem.

Outra obra interessante para a percepção dos recursos técnicos experimentados por Carlos Reis é a obra *Quinta da Lagartixa*¹⁵ [Fig.2].

Em primeiro plano, no registo inferior da superfície pictórica e estendendo-se sob a forma de uma faixa longitudinal está representada uma seara dourada. No plano imediatamente sucessivo estão duas pequenas figuras junto de um muro que parece cercar uma propriedade, e próximo desse há ainda uma grande árvore. Mais atrás vemos algum casario que surge entre o denso arvoredo, e como fundo o céu azul.

¹⁵ Esta obra capta um aspecto de uma propriedade adquirida pelo artista na Lousã, na qual viria a construir o seu atelier. Carlos Reis conheceu a Lousã por volta de 1913 e, deslumbrado pela beleza natural daquelas paisagens decidiria instalar aí uma residência temporária, na qual viria a viver grande parte do ano em temporadas que alternava com a sua vida em Lisboa. Cf. SANTOS, Diana Gonçalves dos – «Obras de Carlos Reis no Museu Municipal de Torres Novas. Testemunhos da Permanência de um Gosto». In *Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património*. I Série/Vol. III. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p.320

O interesse da composição é centrado na representação de uma grande árvore, que constitui o principal eixo vertical da obra, e que marca uma acentuada perpendicular em relação às linhas da seara e da cerca da propriedade.

Superfícies como a folhagem do sobreiro estão tratadas de uma forma densa comparativamente às restantes [mais despreocupadas sob o ponto de vista técnico]. Este facto é conseguido pelo tratamento da pincelada que, apesar de rápida e gestual, se mostra aqui mais demorada em pormenores do que as restantes superfícies da obra, principalmente se notarmos as pontuações mais escuras a marcar as zonas de sombra desse elemento.

Nesta obra há, de uma maneira geral, um alto grau de intensidade da cor. A paleta utilizada vai dos amarelos aos verdes e aos azuis, apesar de algumas notas de branco e também um leve apontamento de vermelho.

Figura 2 – Quinta da Lagartixa
Óleo sobre madeira
Assinado/Não Datado
Dimensões: 53 cmx40 cm
MNTN



A pincelada é notoriamente gestual, devido à pintura ter sido executada *Alla Prima* [vejam-se as zonas correspondentes ao céu, à grande árvore, à seara vigorosa]. Denota-se a pouca diluição dos pigmentos, o que faz com que haja algumas zonas de empastamento.

Outra das obras que manifesta a destreza técnica do artista na aplicação da cor é *Vale de Colares* [Fig.3], na qual o artista, a partir de uma única cor [neste caso, uma cor complementar – o verde] consegue, através das suas variações tonais, transmitir ao espectador o lirismo do trecho de natureza com que se confrontou e que é agora representado.

Figura 3 – Vale de Colares
Óleo sobre madeira
Assinado/Não Datado
Dimensões: 37,5 cmx59,5cm
MNTN



Nesta paisagem campestre ressalta a apoteose verdejante da sua vegetação. O artista optou por um enquadramento pontuado por dois pinheiros bravos, representados nos primeiros planos, dos quais se descortina apenas parte dos seus troncos e copas. Recuando no espaço encontramos outras árvores, com pouca folhagem, cuja tonalidade oscila entre o verde e o amarelo. Nos planos seguintes continuamos a encontrar uma densa mancha de verdes, que, entre o enquadramento das árvores em destaque dos lados esquerdo e direito, deixa perceber a existência de algumas casas que se conseguem perceber pela marcação do vermelho dos telhados, e do branco das suas paredes caiadas. Como fundo vemos já esbatidos os volumes dos relevos de uma serra que se destaca sobre a mancha azulada do céu nebuloso.

No fundo o centro de interesse é a profusão de verdes existentes nas encostas do vale. A aplicação densificada de pinceladas pouco diluídas que fazem sobrepor vários tons de verde, sob a forma de pequenas manchas que se vão interseccionando, resulta num efeito vibratório dessa cor dominante [Fig.4]. Há verdes mais intensos que outros, uma diferenciação se liga, certamente, ao facto estarem registadas, embora sumariamente, várias espécies de vegetação neste enquadramento – deste modo, às várias espécies incluídas neste trecho de paisagem, correspondem vários tons de verde, uns mais intensos cromaticamente, outros menos. No fundo, as várias tonalidades de verde repetem-se por todo o quadro numa contaminação equilibrada.

Figura 4 – Vale de Colares
Pormenor



3. «Permanência de um Gosto» ou «Atemporalidade de uma Pintura»

Nos dias que correm, cada vez mais a pintura naturalista assume destaque no mercado de arte nacional, atingindo enorme cotação algumas obras saídas dos pincéis daqueles que, um dia, seriam acusados de extravasarem os *limites razoáveis*¹⁶ da vigência de uma corrente estética. Alguns mostram-se indignados com este facto, mas o que é certo é que a enorme apreciação por parte do público investidor em arte fez-se também transportar no tempo, sendo essa estima não só comum ao público dos anos 30 do século passado, mas também a alguns negociantes dos dias de hoje.

É comum atribuir ao significado da pintura de Carlos Reis as expressões «*permanência de um gosto*»¹⁷ ou «*atemporalidade de uma pintura*»¹⁸. Na verdade consideramos que estas devem sublinhar a realidade artística portuguesa como ela foi de facto, e não constituir uma “rotulagem” pejorativa dos factos.

É consensual que, no panorama da História da Arte Portuguesa, se tenha em conta o desajuste temporal de inúmeras correntes artísticas desenvolvidas em Portugal em relação ao seu centro difusor, todavia não é costume desestimar o património artístico que temos apenas e só por essa razão. É necessário considerar o objecto artístico segundo uma descodificação que não seja ingénua ao ponto de o avaliar somente ao considerar o que ele mostra de ruptura e inovação no seio dos códigos vigentes – há também que perceber o seu significado tomando os conteúdos históricos que o contextualizam no âmbito da sociologia da arte. Afinal, a História da Arte, não é, de todo, uma ciência incauta ao ponto de considerar somente as referências estéticas da peça de arte. A leitura histórico-artística de uma obra não estará completa sem ponderar o contexto político, económico, social e cultural em que essa surgiu. Como nasceu? Quando foi concebida? Para Quem? Há que questioná-la.

Existiu, de facto, um hiato temporal entre o momento de entrada do Naturalismo em Portugal e o período do surgimento deste movimento em França. A este fenómeno de *atemporalidade* há ainda que acrescentar que, quando Silva Porto regressa a Portugal, já tinha sido anunciado em Paris o Impressionismo e, no entanto, o seu trabalho conquistou os aplausos da crítica e a admiração e respeito dos alunos e jovens pintores portugueses da época, sendo ainda hoje muito apreciada a sua pintura. As obras de Carlos Reis surgem inseridas neste contexto. Após o desaparecimento de Silva Porto, C. Reis sucede-lhe na carreira da docência e na missão de dar continuidade ao seu projecto de estímulo à prática do ar-livrismo e, é

¹⁶ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX* Vol. II. 3.^a Edição. Lisboa: Bertrand Editora, 1990. p. 243.

¹⁷ Cf. SANTOS, Diana Gonçalves dos – *Ob. Cit.*. [In *Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património...*]

¹⁸ Foi utilizada no título dada a uma exposição retrospectiva realizada em 1993/94 no Museu Municipal de Torres Novas: «*Carlos Reis e a Atemporalidade de uma Pintura Portuguesa*».

importante ressaltar que a sua obra pictórica, apesar de ter feito permanecer no tempo a estética naturalista, habitando ela lado a lado com a emergência dos movimentos modernistas, significou particularmente a afirmação da quebra com o conservadorismo romântico – principal bandeira de batalha dos que um dia formaram o célebre *Grupo do Leão*.

Fundamentalmente, a permanência do gosto naturalista durante as décadas de 20 e 30 do século XX português, constitui o reflexo estético mais directo da burguesia em ascensão, potencial compradora de arte. As obras de Carlos Reis inseridas neste contexto foram de grande sucesso público junto da elite social investidora no mercado artístico português daquele tempo.

Houve portanto um forte impacto da novidade naturalista, acontecida nas últimas décadas do século XIX, que nas décadas seguintes seria difícil de suplantar. A documentação da paisagem e dos costumes rurais portugueses, convertida em temática preferencial dos pintores naturalistas, serviria na perfeição a situação cultural daqueles tempos. Seria o reflexo de uma mentalidade cultural que se deve inserir no seu enquadramento político específico de *fin de siècle* – uma ideologia republicana em crescendo, que estimula o diagnóstico do estado da nação de maneira a promover a elevação da consciência nacional pela exaltação de valores típicos nacionais associados a factores culturais identificadores e singulares da nação portuguesa.

Nas primeiras décadas do século XX, a conjuntura sócio-política revela-se também determinante para o percurso das artes nacionais, o clima é instável e por isso pouco favorável ao desenvolvimento das artes, veja-se, por exemplo, que nas exposições da SNBA dominaram as obras naturalistas, com preponderância para aquelas de temática rural e pitoresca¹⁹. A juntar a este facto, refira-se que abundava um público com fraca exigência cultural ao nível das artes plásticas – facto resultante da posição periférica do país em relação aos pólos da vanguarda artística europeia, e da ausência de estímulos ao desenvolvimento de uma pintura com uma notável qualidade técnica.

Ramalho Ortigão parece ter antevisto esta situação. Num artigo crítico publicado na *Revista Ilustrada*, de 31 de Março de 1891, manifesta já uma consciencialização da importância que o público tem para o processo evolutivo da arte, referindo que:

«Todo o progresso de arte está estreitamente e solidariamente ligado á cultura do gosto público. Não há destino de classe que possa tornar-se independente do destino colectivo da sociedade em que essa classe se

¹⁹ Cf. TAVARES, Cristina de Sousa Azevedo Tavares – *A Evolução da Pintura Naturalista na Sociedade Nacional de Belas Artes de 1901 a 1945*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Volume III. Universidade Nova de Lisboa: Lisboa, 1983.

incorpora. Para ter artistas que prestem é preciso ter público que os solicite»²⁰

A persistência do naturalismo ao lado da emergência do modernismo não deve ser ignorada: a simultaneidade destas opções reflecte acima de tudo o gosto estético das elites daqueles tempos.

Considerações Finais

Luz e cor: duas componentes essenciais da pintura, que na produção de Carlos Reis constituem os veículos principais de transmissão ao espectador do sentimento que o impacto da observação da paisagem gerou no íntimo do artista.

A paisagem em Carlos Reis, à semelhança do seu venerado mestre Silva Porto, é a síntese do que as impressões lumínicas e cromáticas da Natureza provocaram no seu génio – elas são por isso fragmentos do que constituiu o culto e o cultivo da paisagem no seu percurso artístico.

Carlos Reis é um naturalista admirável que deverá ser resgatado. Por vezes esquecido injustamente nalguns manuais da especialidade, a menção das suas particularidades técnicas, do seu papel como *activista* do ar-livrismo, entre outros factos, só contribui para uma História da Arte Portuguesa mais sólida, mais completa, e logo, mais rica...

²⁰ Excerto de um artigo escrito a propósito da primeira exposição do Grémio Artístico, à qual começou por apontar que aquela constituía o *sintoma* do estado em que se encontrava o ensino artístico em Portugal daquele tempo. Cf. ORTIGÃO, Ramalho – «Arte Nacional e a Exposição do Grémio Artístico». In *Arte Portuguesa*. Coleção «Obras Completas de Ramalho Ortigão». Tomo 3. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1947.