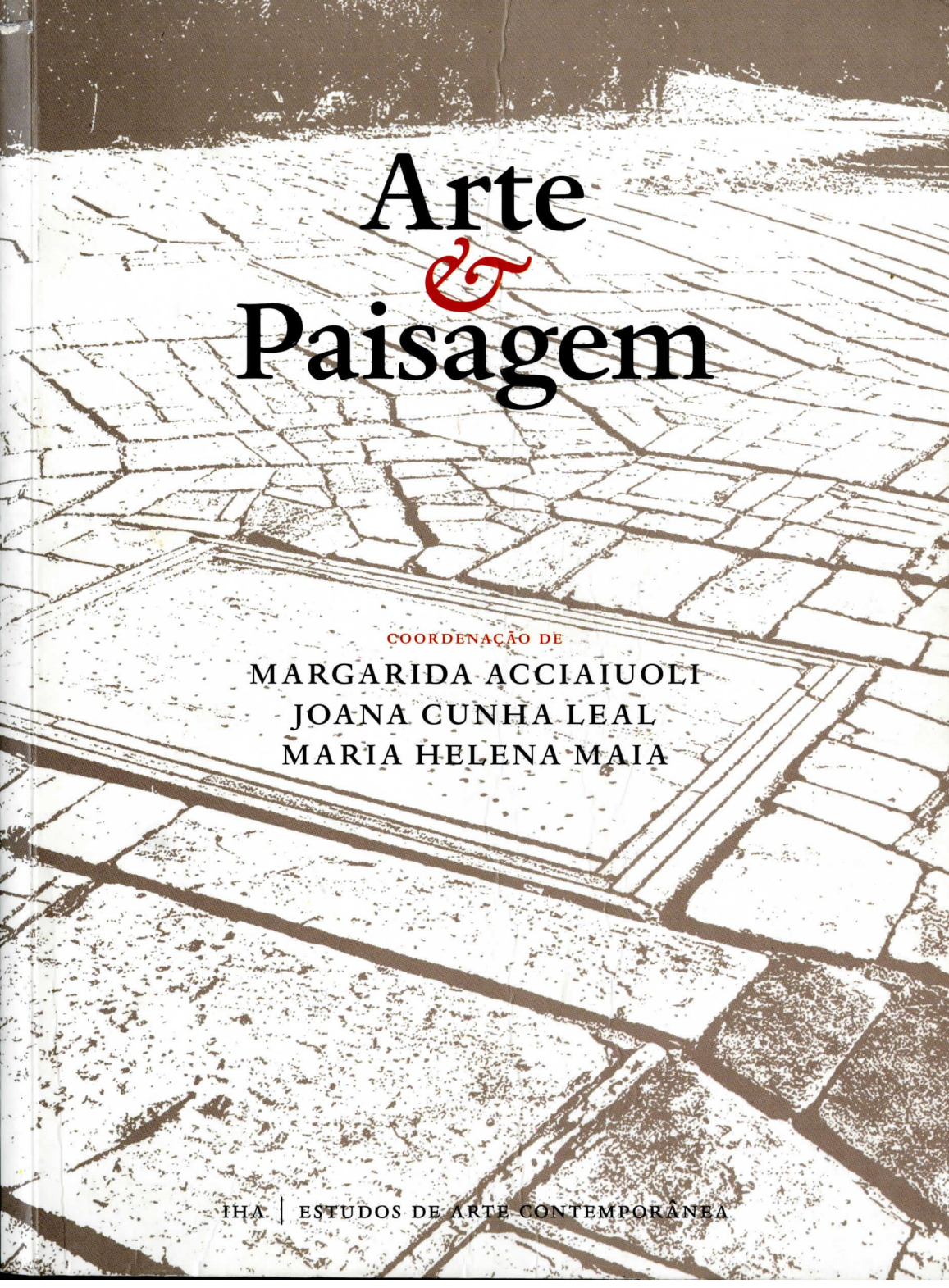


An aerial photograph of a terraced landscape, possibly a hillside, showing a grid-like pattern of terraces. The terraces are filled with vegetation, and the overall color palette is dominated by earthy tones of brown, tan, and green. The perspective is from a high angle, looking down at the landscape.

Arte & Paisagem

COORDENAÇÃO DE

MARGARIDA ACCIAIUOLI
JOANA CUNHA LEAL
MARIA HELENA MAIA

Arte & Paisagem

coordenação de

MARGARIDA ACCIAIUOLI

JOANA CUNHA LEAL

MARIA HELENA MAIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE
ESTUDOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA

2006

© Autores e IHA/Estudos de Arte Contemporânea
Orientação gráfica: Olímpio Ferreira
Impressão e acabamentos: Cromotipo, Artes Gráficas

ISBN 978-989-95291-0-9
DEPÓSITO LEGAL 256776/07

SUMÁRIO

- 7 Prefácio
9 MARGARIDA ACCIAIUOLI, *Arte e Paisagem*

Parte I

REVISITAÇÕES

- 37 VICTORIA SOTO CABA
Capricho y Paisaje
49 RAMÓN RODRIGUEZ LLERA
Paisajes Regulares y Irregulares
83 JOANA CUNHA LEAL
A Paisagem Cartográfica de Lisboa nos Séculos XVIII e XIX
99 MANUEL VILLAVERDE
*A Avenida da Liberdade nas décadas de 1880 e 1890:
entre a «realidade» e as representações*
115 ISRAEL GUARDA
*A Paisagem Urbana em Lisboa nas décadas de 1940 e 1950:
Continuidade e Mudança*
129 PAULO BAPTISTA
*A Arte da Natureza.
A Paisagem na Obra Fotográfica da Casa Biel*

Parte II

CONSTRUÇÕES

- 149 DARÍO ÁLVAREZ
Un Paisaje Metafísico Moderno

- 173 LUÍS SANTIAGO BAPTISTA
*Paisagem arquitectónica como Ideologia: Rem Koolhaas
e a interiorização da realidade metropolitana*
- 189 NIEVES FERNÁNDEZ VILLALOBOS
Alison & Peter Smithson: Paisajes Domésticos Futuristas
- 207 IVAN RINCÓN BORREGO
Paisajes Inventados en la Arquitectura de Sverre Fehn
- 221 RODRIGO ALMONACID CANSECO
Arne Jacobsen: Paisaje Horizontal, Paisaje Diagonal
- 237 SARA PEREZ BARREIRO
Arquitectura y Paisaje Cinematográfico

Parte III

PROJECCÕES

- 253 LUÍS HENRIQUES
*Paisagens Críticas, Crise da Paisagem:
sobre duas séries fotográficas contemporâneas*
- 265 MARIANA PINTO DOS SANTOS
Paisagens Urbanas em Jorge Colombo
- 275 CATARINA ROSENDO
Uma Ideia de Paisagem através da Obra de Alberto Carneiro
- 289 CARLOS MESQUITA
*The Passing, entre a contemplação da paisagem e a ascese
em memória de Wynne Lee Viola*
- 297 FÁTIMA SALES
A Transformação da Natureza na Arte
- 309 JOSEFINA GONZÁLEZ CUBERO
Vanguardias: Arquitectura y Naturaleza en el Cine
- 321 MANUELA BARROS
Dança: Cartografias do Corpo

PREFÁCIO

O Grupo de Estudos de Arte Contemporânea é uma Unidade de Investigação apoiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia que tem como objectivo desenvolver e divulgar trabalhos realizados nessa área. Criada em 2000 dentro do quadro do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, esta Unidade de Investigação organiza-se em torno de três linhas programáticas que desenvolvem projectos em estreita articulação com as teses de mestrado e de doutoramento orientadas por professores que integram o Grupo. Fazem parte da Unidade os Professores Margarida Acciaiuoli, Pedro Vieira de Almeida, Maria Helena Maia, Ramón Rodríguez Llera, Victoria Soto Caba, Sílvia Chicó, Graça Briz, Manuela Barros e Joana Cunha Leal, constituindo uma equipa de trabalho que tem contado com a colaboração activa do arquitecto Darío Álvarez e de muitos outros investigadores que foram sendo enquadrados nos projectos. Conferências, colóquios abertos ao público e, principalmente, seminários temáticos têm contribuído para divulgar a sua actividade até hoje — e dentro dela ocupam importante lugar as investigações que no seu âmbito se têm realizado e que em breve estarão integralmente disponíveis numa linha autónoma de edições programada para o efeito. Paralelamente uma base de dados iconográfica tem vindo a ser construída e disponibilizada em suporte electrónico, de modo a facilitar a consulta de grande parte da investigação produzida.

Publica-se agora, em devido tempo, o volume que contém as comunicações apresentadas no Colóquio Internacional ARTE E PAISAGEM — outra se seguindo sobre o mesmo tema que assegura assim a divulgação das pesquisas a que esta Unidade de Investigação se dedica. O presente volume reúne textos assinados por Margarida Acciaiuoli, Victória Soto Caba, Ramón Rodri-

guez Llera, Joana Cunha Leal, Manuel Villaverde Cabral, Israel Guarda, Paulo Baptista, Darío Álvarez, Luís Santiago Baptista, Nieves Fernández Villalobos, Ivan Rincon Borrego, Rodrigo Almonacid Canseco, Sara Perez Barreiro, Luís Henriques, Mariana Pinto dos Santos, Catarina Rosendo, Carlos Mesquita, Fátima Sales, Josefina González Cubero e Manuela Barros.

Pareceu indicado dar a estes textos uma sequência lógica correspondente aos domínios e temas particulares que abordam. A estruturação do livro em três partes responde a essa preocupação, e insiste com boas razões no facto de que uma arrumação renovada pode trazer uma nova luz às comunicações apresentadas.

Sem ter a pretensão de considerar que o tema proposto foi esgotado, a comissão organizadora pensa todavia que os textos reunidos, cobrindo, como cobrem, uma vasta abordagem do assunto, podem contribuir para abrir perspectivas que desenterrem as raízes da própria ideia de Paisagem, enquadrando sem constrangimentos as figuras que sustentam a história da sua representação.

A COMISSÃO ORGANIZADORA

ARTE E PAISAGEM

MARGARIDA ACCIAIUOLI

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa

Uma das mais consagradas formas de debate, e porventura a que regista maior consenso na sua definição, é aquela que se designa sob o nome de colóquio. Trata-se, na verdade, da construção de um espaço relevante, onde a pretexto de um tema se confrontam perspectivas, se trocam informações, e se renovam afectos. Este meio, que por razões várias tem vindo a perder relevância pública, veicula bem o postulado de que a investigação se faz em colaboração e de que sem ela pouco se avança. Talvez tenha sido por isso que se converteu na forma clássica de tratamento das grandes questões, adequando-se menos à discussão de factos mediata ou imediatamente demonstráveis. Seja como for, nenhuma forma poderia configurar melhor os problemas que se levantam à volta da arte e da paisagem do que um colóquio sobre o tema.

Não compete à Unidade de Investigação que organiza o colóquio reconhecer a pertinência do assunto; serão as intervenções que vão julgar a iniciativa que se abre agora e se revela no domínio público. O colóquio limita-se a confrontar o que cada um de nós sabe. Mas não é irrelevante expor publicamente as conclusões a que muitos chegaram no isolamento das suas investigações. O simples facto de certas questões serem postas e ouvidas por todos pode conferir à iniciativa um poder de irradiação que confirma a sua pertinência. Ainda assim, importa ressaltar que a ideia de fazer da paisagem a força centralizadora do debate, sem limitá-la ou controlá-la por outras enunciações possíveis e mais atractivas, não só permitiu fixar um programa aberto e variado como conseguiu quebrar as vedações que tradicionalmente cercam o espaço de intervenção de algumas disciplinas. Os colóquios, por definição, baseiam-se na pluralidade de enfoques, na diversidade de perspectivas e nas contribuições

mútuas. E, por conseguinte, a instauração de um enunciado perspectivado, em vez de ser uma contribuição para o debate, representaria o fim dele.

Todavia dizer que um tema perspectivado é perigoso não é a melhor maneira de introduzir os trabalhos. A paisagem, que, ao longo de séculos, não passou de um conceito ou de um ideal tornou-se um facto da mais premente realidade. Sabemos como as sociedades contemporâneas lhe dão um lugar central nos seus discursos e com que esforços e gastos se aplicam em preservá-la. Acontece que tanto a lógica que domina essas acções como os vocábulos que a traduzem estão corroídos pela erosão. A ideia, axiomática no pensamento e na arte do século XIX, de uma concordância entre o homem e o seu quadro de existência, com vista à probabilidade de um espelhamento de emoções ou de um entendimento que muitos encararam como identificação, parece já não convir à nossa sensibilidade pós-moderna.

Para a grande maioria das pessoas da minha geração, a paisagem passou da figura exacta do que havia de imutável num mundo em mudança para uma espécie de extensão desimpedida de terreno, onde, por compulsivos assaltos, se inscreveu sem regra a necessidade primária de espaço livre, numa tentativa de conquista de silêncio e de «ar puro», ainda que ao preço da sua destruição. Para os mais novos, formados na televisão e nos jogos de computador, ela é tão irreal como as virtualidades em que forjam as suas brincadeiras. Muitos são os que nela não vêem mais do que a continuação de um fundo que se habituaram a manipular com ajuda de comandos e consolas. Discute-se hoje, principalmente em França, algumas teorias relativas à explicação desta mudança que tem sido vista como uma revolução total no campo da percepção do que nos rodeia. Mas a mutação da estrutura interna dos seres humanos parece não se verificar com a mesma rapidez nem provavelmente se fará da mesma maneira. Na questão fundamental das nossas relações com a paisagem são realmente visíveis mudanças de perspectiva profundas; e em termos psicológicos ou sociológicos há realmente um fosso de anos-luz entre a sensibilidade de Oitocentos e a peculiar atitude dos nossos tempos. Hoje, a paisagem tornou-se num vasto campo de intervenção de especialistas que nos oferecem visões reveladoras dando vida aos nossos piores receios. Os alertas para a sua destruição crescente, com denúncias expressivas sobre montanhas esventradas, vales cheios de lixeiras, rios petrificados de resíduos e de dejectos, para não falar já das chamadas de atenção

para as extensões de floresta ardida, esses alertas, dizia, apesar de pungentes, convocam intervenções que parecem ritualizar o seu desaparecimento com uma espécie de desvelo póstumo. Mesmo nas cidades, o jogo incessante de destruição e reconstrução de prédios e ruas, tem gerado uma forma indefinida de violência que mina as nossas referências e desvaloriza o sentido daquilo que organiza as nossas relações com o espaço¹. E, de um modo geral, é impressionante a nossa incapacidade para reagir a estas situações.

Mas o fenómeno, na medida em que dele é possível ter alguma visão coerente, tem raízes mais fundas. Não há modelo histórico ou sociológico até hoje proposto que não dê conta de certos aspectos casuais do problema, a começar pelas responsabilidades que são atribuídas à industrialização, à pressão demográfica, à especulação fundiária, ao descontrolo urbanístico e, até, em certos casos, à influência que tiveram certas elucubrações de poetas e artistas que produziram quadros proféticos de catástrofes a que as sociedades se habituaram muito antes das experimentarem e absorverem como naturais ou previsíveis. Na verdade não faltam na cultura Ocidental imagens de catástrofes nem fantasias de destruições apocalípticas que mudariam radicalmente o aspecto das nossas paisagens. Mas com raras excepções, penso que ninguém previu que acabaríamos por conseguir viver nelas.

Todavia, falar assim da paisagem, é empregar a palavra da mais genérica maneira. O molde intelectual e as convenções artísticas que acompanharam o nascimento do termo e que influenciaram tanto o desenho dos jardins quanto a construção de modelos de representação que a pintura fixou graças à instauração da perspectiva, ajudam-nos a centrar a questão e a compreender melhor o fenómeno².

Podemos entrar no espírito da época que sob pressões diversas chegou a uma nova maneira de ordenar o mundo e a realidade. As dimensões do acontecimento são indiscutíveis e ainda hoje somos influenciados pelas consequências desta «domesticação» que se operou pela «picturalização» da natureza instituindo modelos de visão, de percepção e de deleite. Mas não temos maneira de saber como foram sentidas essas alterações no próprio tempo em

1. Ver Alain Berthoz, Roland Recht, *Les espaces de l'homme — symposium annuel*, Paris, Odile Jacob, Collège de France, 2005.

2. Sobre este assunto, ver Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Éditions PUF, 2000.

que aconteceram. O mais remoto horizonte que nos é possível alcançar historicamente, refracta a luz que dele nos chega. E mesmo que certas teses defendam que «a observação das paisagens serviu primeiro para fazer a guerra»³, orientando-nos na direcção do que representou a organização do campo de batalha, quando, a partir de um ponto mais alto, se começou a desenhar o movimento das tropas em função do movimento do terreno numa apropriação lata que a cartografia depois precisaria, mesmo que essas teses, dizíamos, façam desse instinto guerreiro o próprio olhar do tempo e ganhem cada vez mais expressão no quadro da devastação em que vivemos, o que vale a pena reter é a singularidade, a novidade assombrosa da ideia de paisagem⁴. A História da Arte ensina-nos que a emergência da paisagem na pintura é um facto único na experiência estética da Natureza e que em nenhum outro momento surgiu alguma vez uma noção semelhante. E não há dúvida de que a qualidade abrupta da «janela» de Alberti no século XV e a extensão dela a toda a dimensão da tela, que o século XIX irá propor e praticar, moldaram de facto a nossa sensibilidade nas suas raízes mais profundas e contribuíram para que o nosso olhar perante a natureza nunca mais fosse o mesmo.

É possível que esta confiança no olhar, a estruturação do que a vista alcança a partir de um ponto ideal, fosse já por si só uma maneira de cegueira perante tudo o que se deixava de lado. É possível que a revolta da «Escola de Barbizon», na ruptura que protagonizou com o Salon francês e com a cidade de Paris, devesse ter sido compreendida como um aviso sobre a fragilidade da paisagem já ameaçada por progressos vários antes mesmo de se instituir como tema ou género artístico oficial admitido na Academia. Ainda hoje não dispomos senão de análises parcelares e faltam-nos estudos empenhados sobre esta história que possam dar continuidade a alguns trabalhos⁵. Sabemos alguma coisa sobre o modo como se instituiu a pintura de paisagem e como foi praticada em alguns países da Europa através de publicações que recentemente

3. Yves Lacoste, *La géographie, ça sert d'abord à faire la guerre*, Paris, Éditions La Découverte, 1985.

4. Ver Augustin Berque, *Cinq propos pour une théorie du paysage*, Seyssel, Éditions Champ-Vallon, 1995. Do mesmo autor ver também *Ecumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, col. Mappemonde, 2006.

5. Sobretudo ao trabalho de S. J. Daniels e D. Cosgrove, *The iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

acompanharam importantes exposições⁶ e que em grande parte são devedoras da obra pioneira de Kenneth Clark⁷. Começamos a compreender um pouco melhor o modo como as sociedades organizaram os seus espaços e as relações que elas mantêm com o território⁸, em grande parte devido a importantes trabalhos de geógrafos. Mas as conclusões a que chegamos continuam a ser conjunturais⁹.

A relutância da História da Arte para se centrar no tema ou mesmo o aprofundar, a não ser num ou dois capítulos que habitualmente lhe dedica, é deveras surpreendente. No momento em que a preservação da Natureza se tornou numa palavra de ordem, no momento em que Convenções Internacionais nos obrigam a compromissos, parece insólito não termos uma história da paisagem, principalmente em Portugal que muito precisaria dela para entender o que esteve em jogo ao longo dos dois últimos séculos. E, no entanto, a situação é essa¹⁰. Na realidade, a inexistência entre nós de estudos centrados nesta matéria tem contribuído para que se continue a contornar a questão atribuindo ao Romantismo e ao Naturalismo uma atenção à Natureza, por assim dizer, «incumprida», e, por conseguinte, apenas responsável por um fraco legado que determinou os caminhos ínvios do nosso Modernismo. Mas na grande maioria dos casos esse tipo de abordagens tem-se limitado a constatar esses factos, deixando de fora a análise das consequências desse incumprimento que acabou por tomar a forma de uma «ausência» geradora¹¹.

O que na verdade importa saber é como foi que essa «ausência» teve o poder de se reproduzir a si própria. Não está fora de questão considerar que possam ter existido razões diversas que a justifiquem. Julgo, porém, que se quiser-

6. Ver *Romanticism and the School of Nature. Nineteenth-Century Drawings and Paintings from the Karen B. Cohen Collection*, Metropolitan Museum of Art, New York, 2000; Ver também *Constable to Delacroix. British Art and the French Romantics*, London, Tate Britain, 2003.

7. Kenneth Clark, *A paisagem na arte*, tradução de Rijo de Almeida, Lisboa, Ulisseia, 1965.

8. Sobre este assunto, ver D. Mitchell, *Cultural Geography*, Oxford, Blackwell, 2000.

9. Apesar de tudo muito se avançou desde o Colóquio que se realizou em França, em 1982, e que marcou o início de uma nova abordagem do tema. Ver *Actas do Colóquio Mort du paysage?*, Seyssel, Éditions Champ-Vallon, 1982.

10. A excepção é o estudo de Agostinho Araújo, *Experiência da Natureza e sensibilidade pré-romântica em Portugal*, Dissertação de doutoramento, Porto, 1991, 2 vols.

11. Sobre este assunto, ver Eduardo Lourenço, «Romantismo e tempo e tempo do nosso Romantismo», in *Actas do Colóquio Estética do Romantismo em Portugal*, Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário, Lisboa, Grémio Literário, 1974, pp. 106-109.

mos saber em que termos é que o nosso Romantismo ou o nosso Naturalismo se desviou desse centro fundamental em que se transformou a Natureza, teremos de analisar não só a força desse desvio, como também o que, de modo problemático mas duradouro, a ele nos parece ligar ainda hoje.

O começo que a historiografia assinala relativamente a uma atenção, por assim dizer, mais centrada na Natureza, encontra no ano de 1844 a sua justificação, quando, um grupo de jovens pintores, ainda estudantes da Academia de Belas Artes de Lisboa, se revolta contra os resultados de um concurso de pintura histórica e abandona as aulas reclamando reformas nos programas e métodos de ensino, de modo a que lhe fosse possível pintar do natural¹².

Não foi muito mais do que uma agitação estudantil, uma erupção de mal-estar contra um ensino fossilizado de uma Escola recente. Não foi uma revolta que implicasse uma acção fora da Academia, nem representou imediatamente uma alteração dos seus métodos. Actualizou um impulso tendendo para o estudo do natural, e por isso mesmo saldou-se numa tentativa de substituir a cópia de velhas estampas por modelo vivo. Foi uma maneira de chamar a atenção para novas necessidades — ou, mais precisamente, de tornar essas necessidades mais próximas da realidade, onde se podia assinalar quotidianamente mudanças que apenas se referiam a si mesmas. Sem quer fugir à questão, poderíamos dizer que o que marca as iniciais motivações dos nossos pintores pela Natureza assinala também um primeiro desvio dela, uma vez que ela (a Natureza) serviu mais de pretexto de acção reformadora do que centro de atenção exclusiva. Podemos interpretar essa atitude como uma apêndice informe pelo modelo da natureza ou como uma tentativa pragmática de mudar o ensino fazendo com que a aprendizagem se desse fora do *atelier*. Porém, seja qual for a via interpretativa adoptada, o resultado pouco muda, continuando aquela data a marcar o começo de uma história com as suas exigências debilitantes e a sua ineficácia.

Com a tentativa bem lograda de Almeida Garrett de incentivar os pintores nacionais a pintar as paisagens do país que paralelamente ele descobria nas *Viagens* pela nossa terra, e que pintores estrangeiros iam fixando no seus

costumes e pitoresco, como acontecia com Roquemont, e com a tentativa quase conseguida de Tomás de Anunciação (1818-1879) e de Cristino da Silva (1829-1877) de acompanharem essa aventura, ainda que por vias diferentes, a paisagem entrou de facto na pintura portuguesa. O resultado não podia deixar de ser o que foi: Anunciação, que procurara o modelo na natureza tendo como mestre «apenas a sua própria experiência»¹³, transformaria o lugar central dela num impreciso horizonte, animando-o de figuras e gados, e fixar-se-ia como pintor animalista; Cristino, que considerava Anunciação seu mestre, esforçar-se-ia por aplicar uma técnica incipiente de uma maneira mais eficaz e mais

sensível, e gastou nisso o tempo e a vida até morrer louco. A natureza não é para brincadeiras e o papel de Anunciação e da sua revolução tranquila¹⁴, num gosto de ar livre que o seu emprego de desenhador no Museu de História Natural da Ajuda proporcionou, tal como a luta desesperada de Cristino que pintou emocionadamente a alegoria deste espírito novo nos *Cinco pintores em Sintra* em 1855, fazem parte integrante deste primeiro embate com a natureza, tornando-se um e outro na «boa consciência» da história da nossa pintura de paisagem. A meio da década de 1860, depois de Anunciação ter ascendido ao professorado da disciplina de paisagem na Academia, Leonel Marques Pereira (1828-1892), António José Patrício (1827-1858) e José Rodrigues (1828-1887),



ROQUEMONT, *O Pároco da Aldeia pedindo o Folar* (ca. 1840)

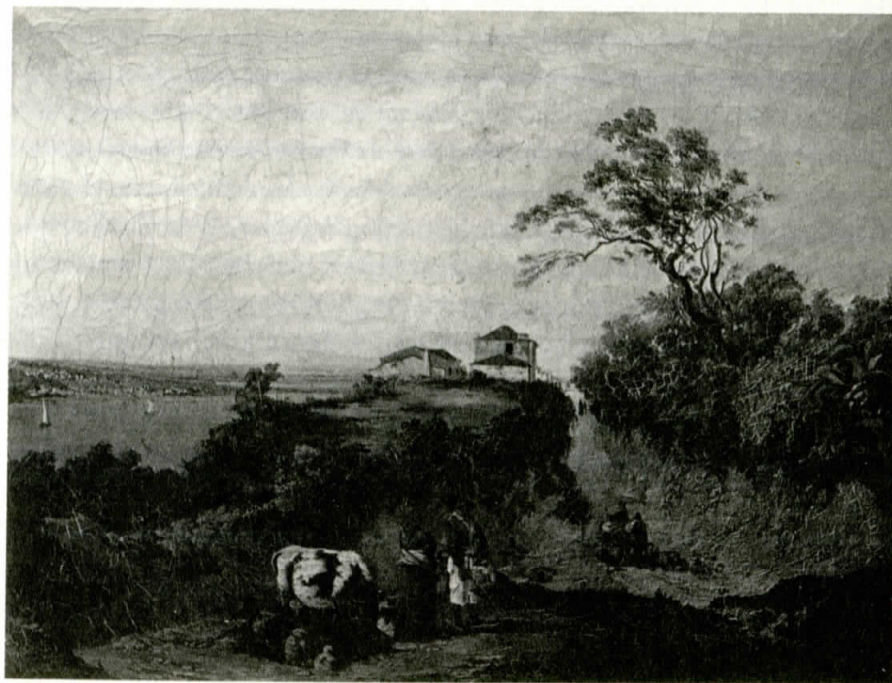


LEONEL MARQUES PEREIRA, *Festa Aldeã*

12. Para um aprofundamento desta questão, ver Maria Helena Lisboa, *O Ensino Artístico nas Academias*, dissertação de doutoramento apresentada na FCSH/UNL, Lisboa, 2005..

13. José-Augusto França, «Anunciação, Cristino e a paisagem», *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand, 1966, vol. 1, p. 259.

14. José-Augusto França, *idem*, p. 260. Ver também do mesmo autor, «Os pintores da hora romântica», *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 3ª ed., 1993, pp. 223-225

CRISTINO DA SILVA, *Cinco Artistas em Sintra* (1855)TOMÁS DA ANUNCIAÇÃO, *Paisagem da Amora*

exprimiam a convicção de que a paisagem era um fundo onde se podiam inscrever cenas e costumes aplicando-se cada um deles a fixá-las em telas muito elogiadas pelo público. Como seria de esperar essa tradução da paisagem em «feiras» e «festas aldeãs», que mais se aproximavam do bilhete postal do que da imaginação da pintura, ligava-se facilmente ao que se retinha do mundo de Camilo e de Júlio Dinis já em voga, e em breve sobreviveria à nova inspiração do Naturalismo que de França chegaria tarde pela mão de Silva Porto. A chave do problema continuava a estar no que essa atenção à Natureza pedia. Mas a falta de instrumentos para a olhar e a pouca convicção que nessa adesão se colocava, brotavam directamente do Romantismo.

Decretando a Natureza como modelo, mas não tendo mestres que os ensinassem a tratá-la, considerando que o que nela acontecia era o que nela aparecia, os pintores do Romantismo tinham permitido, ainda que involuntariamente, que a paisagem fosse entendida como um cenário. Com a perda de vigor de certos credos que tinham estado na origem da criação do «Grupo do Leão» em 1880, assistiríamos a um declinar simultâneo da paisagem e da pintura visando a construção de uma outra coisa que era já a encarnação do nacionalismo ou da ideologia.

De resto, o modo como, paralelamente, se evocava e trabalhava o passado, com as pesquisas históricas de Alexandre Herculano, que revalorizaram o gótico na sua tradução nacional «manuelina» ou do tempo de D. Manuel, e que deram cenários de novelas e de romances igualmente históricos, antes do neo-românico se fazer substituir como outro cenário ou se contrapor como programa, faziam com que o país se olhasse pela primeira vez no presente, actualizando a sua histórica existência. Todas estas evocações nacionais, que foram comuns a Herculano e a Garrett, e que a literatura e o teatro vivificaram, tiveram porém a sua expressão mais consagrada na campanha de obras do Palácio da Pena de D. Fernando. Na verdade ao acertar-se-lhe um plano definitivo, este seria fixado não apenas em harmonia com o «estilo árabe ou manuelino» da sua primitiva traça, mas também, e principalmente, com o lugar, numa integração paisagística e geográfica que se tornou, com razão, na obra mais emblemática do nosso Romantismo. Assim, e sem o desejar, a arquitectura resgatava o que a pintura e a literatura não tinham sido capazes de entender, ou seja, a imanência da Natureza. Porque ela imagina de modo mais pleno do que qualquer outra



Palácio da Pena (1839-1849-1885),
BARÃO VON ESCHWEGE

arte, porque ela afirma o lugar central da obra no sítio para que foi pensada, a verdade é que essa «ópera da Pena», como já lhe chamaram, acabou por ser literalmente o encontro do Romantismo com a paisagem.

Talvez fosse obrigatório aprofundar as nossas dificuldades com a Natureza a partir desta questão. Mas o que interessa agora acentuar é que

apesar dessas dificuldades serem constantemente referidas e estarem historicamente situadas, há como que uma crença activa que as contraria e que se constrói como um mito, dando-nos uma imagem idealizada do Romantismo como se este não tivesse já idealizado suficientemente a Natureza e tudo o que dela na paisagem se descortinava.

Se procurarmos o que ressalta do eixo organizador da História, verificamos que no nosso Romantismo existem diferentes elementos e tempos que são transpostos como um todo nesse modo de o encarar. De facto, o que sempre se sublinha é que a narrativa histórica desenterrou épocas passadas dando ao país um sentido de nação, «corpo moral» gerador de um «espírito público»¹⁵; que a literatura mostrou costumes em lugares ligando o passado ao presente; que a pintura iluminou esse viver como pôde; e que a arquitectura retomou e interpretou as formas estilísticas em que se pensava que a nação melhor se traduziria. Cada um de nós poderá sempre evocar os exemplos que melhor convierem ao que pretende demonstrar. De *Camões* (1825) e *D. Branca* (1828) até às *Viagens na Minha Terra* (1844) de Garrett, ou seja, de uma atenção ao passado nacional à valorização da cultura popular, fonte inspiradora da nova literatura, passando pelas recolhas do *Romanceiro* (1840) e do *Novo Romanceiro* (1843, 1851), até chegar à pintura de costumes e à pintura de História, é todo um projecto de refundação da nação que o Romantismo leva realmente a cabo, acompanhado, de perto, pelas pesquisas históricas, no mesmo propósito de que a reconstituição

15. Ver José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 3ª ed., 1993, p. 97.

do passado deveria fornecer lições morais e patrióticas para o presente. Nesta espécie de historicismo¹⁶ em que o Romantismo nacional se traduziu, e de que a historiografia foi o exemplo mais destacado, inscreve-se a valorização de temas da actualidade que o próprio Herculano iniciara com o *Pároco da Aldeia* e que o teatro reflectiu com Mendes Leal, Gomes de Amorim, Silva Albuquerque e, sobretudo, com Ernesto Biester, depois de o próprio Garrett com as *Viagens na Minha Terra* — lhes ter dado expressão estética. Mas foi só nos anos de 1860, com Júlio Dinis, que esta tendência para os temas da actualidade, que começaram a ter relevo a partir de 1850, receberam um tratamento romanesco mais conseguido. Não nos surpreende assim que os pintores da primeira geração do Romantismo, marcados como estavam por um ensino oficial em que a pintura de paisagem estava separada do contacto com a natureza, e antes de poderem ser confrontados com uma realidade que só nos anos de 1860 o romance trazia, a essa mesma natureza tivessem sido alheios. De resto, como já foi apontado por José-Augusto França, o jovem Anunciação, com a sua timidez, encarregou-se de reduzir a revolução que encabeçara a proporções convenientes «a ponto de não se comprometer demasiado diante do lirismo da natureza»¹⁷.

Se a isto acrescentarmos o facto de a própria literatura ter declinado o vector dramático que os tempos pediam, impondo distâncias ao grande espectro das convulsões românticas, ao ponto de Eça de Queirós, em 1871, poder defender que «a nossa literatura dramática é o Frei Luís de Sousa» e que «sentimentos, estudos, caracteres desenhados, costumes postos em relevo, tipos analisados, estudos sociais caracterizados numa acção, a natureza, a realidade, o estudo da vida — isso encontra-se ainda menos num espectáculo dramático do que numa corrida de toiros»¹⁸, se levarmos isso em consideração, teremos um corpo de referências que explicam o que acontecia na pintura.

Todavia, esta aposta contra os perigos da sensibilidade, seus excessos e desvarios, nada tinha de natural ou de auto-evidente. Se nos detivermos para

16. Ver Fernando Catroga «Romantismo, literatura e história», in *História de Portugal*, direcção de José Mattoso, coordenação de Luís Reis Torgal e João Roque, Lisboa, Editorial Estampa, vol. 5, pp. 545-581.

17. Ver José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 3ª ed, 1993, p. 223.

18. Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, *As Farpas*, coordenação de Maria Filomena Mónica, S. João do Estoril, Principia, 2004, p. 304.

observar o que alicerçou e alimentou essa realidade verificaremos que apesar de Garrett ter definido em 1828 a musa romântica como «beldade misteriosa», ele esforçava-se por se manter afastado dela e do seu universo, dos quais de resto desconfiava. Formado no quadro mental do Iluminismo, ele teria necessariamente que imprimir ao romantismo português «uma responsabilidade de organização, de regeneração construtiva»¹⁹ que não podia deixar de funcionar como entrave a outras posições mais livres. Esta situação pode explicar que na crítica feita à exposição da Academia em 1843, Garrett elogiasse com o mesmo empenho as telas de Roquemont e o *Eneas* de Mestre Fonseca, pólos opostos de uma situação estética que nas cenas de costumes se começara a definir e que na Pintura de História finalmente se concluía com saber e mestria. De resto, tal como Herculano, recusava o nome de «romântico», e são conhecidos os ódios de Herculano contra Byron, contra «o seu lado diabólico e desesperado que não devia abalar o novo edifício social feito de precaução e razão»²⁰.

Se a historiografia nos dá conta de que as referências recebidas de certos autores alemães nos permitem afirmar que elas tiveram, de facto, penetração em Portugal, não é menos significativo que elas se tenham esgotado numa experiência bastante restrita, o mesmo acontecendo com as referências inglesas. Abominado Byron, ignorando Novalis, Hofmann, Kleist, é todo um lado nocturno da poesia que fica de fora do Romantismo nacional, como várias vezes se tem assinalado²¹. E se a isto acrescentarmos a constatação de que «a Natureza há muito tinha deixado de ter cultores em Portugal», esquecidos como estavam Bernadim Ribeiro e Rodrigues Lobo, «na abstracção de jogos verbais que os substituíam»²²; se tivermos em atenção que antes dos anos de 1860 de Júlio Dinis não eram os vates do *Trovador* e do *Novo trovador* que entenderiam essa necessidade da Natureza e das suas paisagens, rapidamente verificaremos que a racionalidade suplantava a sensibilidade e que os nossos pintores

não estavam, por assim dizer, intimados a investir a sua fé num mergulho sem condições na Natureza que lhes permitisse, como preconizava Theodore Rousseau, «ouvir as vozes das árvores». É evidente que há uma desmesura nesta fórmula de Rousseau. Em vez de «árvores» nesta proposição, poderíamos ler rios, mares, montanhas, ou seja, qualquer outra coisa que consumisse o espírito por inteiro com a mesma exigência sem resto. Seja como for, nunca poderíamos encontrar esta determinação na pintura portuguesa do Romantismo.

Se lermos com atenção José-Augusto França rapidamente nos compenetraremos de que o culto da natureza nesse tempo é, sob certos aspectos, uma simples ficção. É-nos dado a entender que a crosta do interesse pela pintura de paisagem cobria profundas fossas de academismo; que a pintura de costumes mascarava um alheamento dos lugares; que a literatura imaginava não apenas as histórias mas também os locais onde elas se desenrolavam; e que a arquitectura, declinando gramáticas estilísticas, traduzia o gótico em «manuelino», inventando formas que na década de 90 de outro modo se concretizariam no modelo da «casa portuguesa» numa estilização «neo-românica».

Quem queira começar a aprofundar esta situação poderá verificar que, se a descoberta de um espaço natural se ajustava a uma necessidade da pintura portuguesa, chegada nos anos de 1850 a um ponto em que, a paisagem, naturalmente povoada, se impunha como regra de um novo gosto, era no entanto no Teatro, e nos cenários, que esse encontro melhor se dava e se esclarecia, com o campo a entrar com a sua verdade nas pinturas que os panos exibiam e cujo ar romântico «ultrapassava o que os pintores nacionais eram capazes nessa altura de fazer ou sentir, traduzindo uma nova sensibilidade da natureza ou sugestões arquitectónicas que seriam tomadas à letra»²³, nos anos 50 e 60 e recriados pelos anos 80 fora. Não sem razão, Eça de Queirós, em 1871, ao interrogar-se para que servia o Teatro de S. Carlos, podia responder que «o que em S. Carlos é verdadeiramente belo são os trabalhos dos senhores Rambois e Cinatti», acrescentando mesmo que «o S. Carlos, tem por única glória ter sido a ocasião de se manifestarem os dois grandes artistas»²⁴.

19. José-Augusto França, «A cultura romântica. Fontes, referências e contradições», *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 3ª ed., 1993, pp. 93-108.

20. Idem, p. 96.

21. Sobre este assunto, ver Jorge de Sena «Para uma definição periodológica do Romantismo», in *Actas do Colóquio Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário, Grémio Literário, 1974, pp. 65-77.

22. José-Augusto França, «Os pintores da hora romântica», *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 3ª ed., 1993, p. 223.

23. José-Augusto França, «O Teatro Nacional», *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 3ª ed., 1993, p. 223.

24. Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, *As Farpas*, coordenação de Maria Filomena Mónica, S. João do Estoril, Principia, 2004, p. 309.

De resto, por esta mesma altura, Anunciação continuava a pintar os seus animais, animados agora pelos exemplos estrangeiros, cujos quadros ele pudera finalmente apreciar, em Paris, em 1867; e dentro de uma geração mais nova, pese embora as importantes pesquisas de Pousão, apenas Alfredo de Andrade procurou renovar o gosto da paisagem, realizando a sua pintura no Norte de Itália, o que lhe permitiu fixar de outra maneira as coordenadas do entendimento espacial e psicológico que imprimiu aos restauros que o tornaram célebre.

E se nos detivermos na literatura o panorama não é muito diferente. Depois do delírio de um Camilo, aquele que nos aparece nos finais da década de 60 como o romancista capaz de traduzir a nossa paisagem e os costumes que nela se desenrolam é um jovem professor de medicina da Faculdade do Porto, que utilizará o pseudónimo de Júlio Dinis, pessoa tímida e frágil, e que por razões de saúde se vê obrigado a curas esparsas de doente no campo, que de resto mal conhecia. Talvez por isso se tenha sentido mais livre para aplicar certos esquemas teatrais que lhe agradavam e que correspondiam afinal à sua primeira vocação de dramaturgo. E não foi certamente por acaso que os seus romances rurais foram adaptados ao teatro²⁵. Se é verdade que obras como *A Morgadinha dos Canaviais* (1861), *As Pupilas do Senhor Reitor* (1866) e *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1871) marcam um regresso à terra, e se é indiscutível que a atmosfera envolvente e o seu tempo lento, deram a estes romances o seu destino popular, não é menos verdade que o seu contacto com essa realidade não foi suficiente para marcar profundamente o seu espírito. O próprio Eça, em 1871, escrevendo nas *Farpas* sobre as obras de Júlio Dinis, notava que «as aldeias são verdadeiras mas são poéticas» e que «parece que nunca um sol sincero e largo lhe descobriu a forte realidade»²⁶.

É verdade, como também sublinhou, que ele estudava a realidade, que a perseguia, e até a amava. Acontece que «quando a desenha é com a pena toda molhada no ideal [...] de modo que, copiava de longe, com receio, retocando os contornos duros, e dando o pálido desbotado do sentimento sobre as cores forte e salientes»²⁷.

25. Ver António José Saraiva, Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 8ª ed., corrigida e actualizada, 1975.

26. Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, op. cit., p. 182.

27. Idem, p. 182-183.

Sabemos que Eça não é a referência certa para evocar a maneira como os nossos pintores sentiam a paisagem. A sua observação de que «nenhuma ideia, nenhum ensino, pode sair das perspectivas de um bosque ou de um rebanho que pasta»²⁸, é suficiente para nos elucidar sobre o que ele pensava da questão. E muito embora, no que se refere a esta prática, advertisse que «longe de nós desdenharmos a paisagem», afirmando mesmo que lhe atribuía uma certa importância, «uma influência», «um valor crítico», a verdade é que logo esclarecia que este valor era «inferior ao estudo da figura humana e da sua acção e paixão», uma vez que «estudar as atitudes de uma árvore, ou o verde macio e húmido de uma relva, é um trabalho de menor inteligência, de menor crítica, de menor ciência», concluindo, logicamente, que «Paisagistas, pintores de animais, interpretadores do clássico sentimentalismo da lua e dos poentes, temo-los nós. O que nos falta é um pintor de costumes e um interpretador da realidade humana»²⁹.

Cinco anos depois, Ramalho Ortigão, voltando à mesma questão, resumia a situação desta forma: «Faltam-nos, primeiro que tudo, a maneira, o processo, a prática do *atelier* e também as continuadas digressões artísticas, as frequentes viagens, as longas convivências do campo e a filosofia da Natureza»³⁰; e, no mesmo ano, Luciano Cordeiro interrogando os seus compatriotas, perguntava consternado: «Porque voltais sistematicamente as costas ao vosso país?»³¹.

Em suma, as técnicas e o conteúdo substantivo da paisagem eram objecto de um vigoroso debate mesmo depois da polémica do Realismo. O que não se discutia era o modo como essa tradução se fazia, o que conduziria necessariamente a maiores ambiguidades. Quando, finalmente, em 1879, Silva Porto, «o paisagista verdadeiro», como lhe chamou Ramalho, entra em cena, levando a pintura de paisagem a um estado mais pleno, mais vigoroso e harmonioso, segundo as suas possibilidades e o ideal que tinha ao seu alcance, «o bucolismo algo comovido»³² que deixava transparecer nas suas telas não foi suficiente para garantir a tão almejada «renascença» da pintura e da paisagem. Apesar

28. Idem, p. 448.

29. Idem, p. 449.

30. Citado por José-Augusto França, em «Ramalho, Fialho e a Crítica Naturalista», *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Bertrand, 1966, vol. 2, p. 96.

31. Luciano Cordeiro, *Da Arte Nacional*, Lisboa, 1876, p. 19.

32. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XIX*, vol. 2, p. 31.

de livremente desenvolvida, e até alargada em dimensões que a mão do pintor não controlava, ela saldar-se-ia por «uma honesta falta de imaginação diante do motivo»³³ que se agravava na recomposição final em *atelier*. Ou seja, onde a pintura florescia, a paisagem surgia debilitante contra as esperanças de todos.

Seja qual for o aspecto em que nos detenhamos, encontramos sempre a mesma situação neste confronto com a Natureza: uma dificuldade insuperável, uma imensidão intransponível, que parece vencer pintores e romancistas. Pouco importa que o Romantismo ou o Naturalismo tivessem feito da paisagem o motivo das suas representações. O que conta é este sentimento de inapetência para o real, para a transcendência, que a Natureza representaria. Não admira, por conseguinte, que tenha sido precisamente *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós, a marcar realisticamente esse mergulho, com a figura de Jacinto a instalar-se no seu solar do Douro e a proclamar as delícias do «ar puro do campo» que abria o apetite e que parecia acordar-se à generosidade das gentes que Malhoa se encarregaria de pintar, naquilo que já foi visto como uma verdadeira «odisseia rústica nacional».

Torna-se inevitável reconhecer que o culto da paisagem se transformou, naturalmente, no elogio do campo, da sua vida saudável, por contraste à vida na cidade, aliás também durante muito tempo idealizada. Tudo isto parece ser evidente quando paramos para reflectir. Todavia vale a pena lembrar de que se trata de uma constatação distanciada e que, por isso mesmo, ela está muito menos próxima da nossa imaginação do que as efabulações que sustentam a ideia de ter existido um momento em que a paisagem teria sido realmente vivida e sentida, e que se distinguiria do nosso actual modo de a encarar.

Em parte, o século XIX é responsável por este nosso distorcido olhar. Podemos extrair das suas próprias produções literárias e picturais, uma antologia de imagens orgulhosas e compassivas para com a paisagem e para quem lá vivia. Estudando a situação do campesinato em Portugal na segunda metade do século XIX, Irene Maria Vasques³⁴, sublinha que em 1862, o *Arquivo Pitoresco*, pela mão de Vilhena Barbosa, descreve assim os costumes rurais do Minho: «Quase tudo ali parece tocado de um raio de graça e poesia. Aqueles prados

33. Idem, p. 30.

34. Irene Maria Vasques, «O Campesinato», in *História de Portugal*, Coordenação de Luís Reis Torgal e João Roque, Lisboa, Editorial Estampa, vol. 5, pp. 479-482.

sempre vicejantes; os bosques frondosos debruando os rios e vestindo as colinas; tantos rios de ameníssimas margens [...]. Nos trabalhos rurais, no seio da família, e nas festas populares aquela boa gente vive vida patriarcal. Ide procurá-la quando mais ocupada andar nas lides da lavoira. Vereis famílias inteiras e diferentes, associadas no trabalho, auxiliando-se mutuamente. Vereis crianças, adultos, velhos, nas fadigas mais penosas [...] sempre alegres e satisfeitos, gracejando e cantando sem cessar.» Todavia, como mostra a autora, se passarmos a outra descrição que se reporta ao ano de 1868, assinada por Rebelo da Silva, imediatamente verificamos que aquela primeira imagem fica como que liquidada nas suas raízes. Escrevia ele que «as populações rurais em Portugal são em geral pouco robustas, e em muitas localidades doentes, fracas e apáticas. [...] O povo vive e trabalha, mas seria mais exacto dizer que, em bastantes partes apenas vegeta, débil para os esforços físicos, e com pouca energia para dar à indústria e agricultura o impulso de que ambas carecem»³⁵. No fim do século, Malhoa encarregar-se-ia de contrariar estas evidências, trazendo para o plano da pintura a mais fantástica de todas as imagens positivas que a literatura ou a novela haviam até então produzido, ao ponto de as substituir no imaginário de uma sociedade ou de uma burguesia que já não tinha tempo para ler Júlio Dinis.

Mas o que verdadeiramente importa é que olhemos para as imagens que vingaram não como um conjunto simbólico de referências, mas como a maneira que idilicamente se fixou e para qual nos habituámos a olhar. O que se torna necessário verificar é a origem e a razão desta espécie de cegueira que define a nossa relação com a paisagem e que hoje nos obriga a uma redefinição de procedimentos, e ao uso de termos vagos como o de «reordenamento do território». Penso, porém, que se realmente quisermos encontrar essa respos-



JOSÉ MALHOA, *Promessas* (1933)

35. Idem, p. 480.

ta, há que procurá-la na longa e abstracta representação da natureza que a literatura e a pintura fixaram e na recriação de um conjunto de referências que o Estado Novo depois actualizou.

É verdade que nos faltam perspetivações históricas sobre o modo como era vivido o espaço e sobre as inúmeras dificuldades que os pintores deveriam ter experimentado quando tomaram por modelo a Natureza. Mas penso que existiu qualquer coisa semelhante a uma obsessão na simples ideia de se pretender produzir uma pintura radicada em Portugal e nas suas paisagens. Claro que a falta de mestres, o vazio de referências, bem como a sensação de que a pintura e tudo raiava o absurdo, eram uma realidade. Ramalho Ortigão e, mais tarde, Mariano Pina, são os cronistas que nos falam desta frustração. Principalmente Ramalho, que acreditava na «renascença» da pintura nacional e pensava que uma maior atenção à nossa paisagem seria o caminho para a concretizar. Mas, por outro lado, como podia um intelectual, por mais esforçado que fosse, imaginar os destinos da pintura ou incarnar aquela espécie de energia que seria necessária a um pintor para sair do seu *atelier* e enfrentar o ar livre no campo, sabendo que tinha sempre à sua frente a luz forte e intransponível do sol? Visitando a Holanda em 1883, e no momento em que teve ocasião de pôr à prova a sua estética naturalista, dando-lhe uma base histórica que a obra dos pintores holandeses podia facilmente confirmar, Ramalho concluía que tal fórmula «era talvez a verdadeira» e que «reproduzir exactamente sem o mínimo comentário, sem a mínima atenuação os aspectos exteriores das coisas» era o caminho necessário à arte³⁶. Mas à questão de saber se bastaria essa reprodução fiel da natureza, ele não tem uma opinião tão nítida e definida, embora no próprio livro sobre a Holanda nos apareça a definição de arte como «uma espontânea manifestação da sensibilidade» — o que, como já foi avançado por José-Augusto França, deixa pensar numa abertura para além dum naturalismo estrito. De qualquer modo, ele repudiava «a mórbida reclusão auto-fágica da libertina fantasia» (que seria a dos românticos), contra a qual advogava que devia intervir a «ordem», poupando os artistas a exprimirem-se e colocando a tónica na expressão da natureza³⁷.

36. Ramalho Ortigão, *A Holanda*, Lisboa, Livraria António Maria Pereira, 1894, p. 334-338.

37. José-Augusto França, «Ramalho, Fialho e a crítica naturalista», in *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Bertrand, 1966, vol. 2, pps. 93-108.

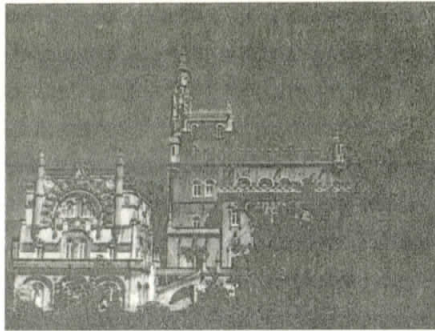
Só Batalha Reis compreendeu realmente o que a pintura de paisagem e a Escola de Barbizon podiam significar. Em termos genéricos mas exactos via no seu programa «uma das manifestações de novas forças que iniciavam uma reforma moral com larga influência em toda a vida humana»³⁸, integrando nas suas observações o elemento mais problemático de todas as referências a essa Escola. É que, se no movimento de Barbizon estava a «preferência pela vida simples», como ele escrevia, «este movimento supunha (porém) experiência de civilização»³⁹ — realidade que, na altura, em Portugal, dificilmente se podia encontrar.

Com efeito, o colapso dos anos 90, com o Ultimatum e a banca rota, a corrida aos bancos, as falências de empresas e os estrondosos escândalos financeiros, tinha deixado o país sepultado num amontoado de projectos e de energias. Em vão a geração nova esperara por esse momento acreditando que seria possível começar tudo de novo a partir de escombros. Mas apesar da oportunidade para o que se chamava «vida nova»⁴⁰, e apesar de as coisas terem mudado, a geração de 90 não conseguiu impor o credo novo. Os *dandys* que encontramos no mundo de Eça, atravessam a cidade como fantasmas sem emprego. E, de resto, Lisboa, outrora pacata no Romantismo, crescia alvorecida, tornando-se numa prisão. Porque, embora o país tivesse entrado novamente numa fase de rotativismo político, o desenvolvimento económico não se verificava. Com poucas fábricas não havia indústria nem desenvolvimento nem cidade. O tema do regresso à terra, de tão vital importância para o entendimento da paisagem não se iria encontrar, uma vez mais, associado a uma maneira nova de olhar a Natureza. De modo que esse regresso à terra não podia ser uma fuga à cidade e à industrialização que mal existia. Era apenas e quase exclusivamente o não viver nela. Expressões como «Portugal é Lisboa» ou «a cidade é Lisboa e o resto é paisagem» são indicadores semânticos dessa tendência. Sem crescimento continuado não houve também uma adequação progressiva da cidade a um desenvolvimento que moldasse lentamente o gosto e as vidas. E daqui resultou a experiência de um novo desvio: o afastamento

38. J. Batalha Reis, *Revista de Portugal*, Lisboa, 1892, citado por José-Augusto França, «Ramalho, Fialho e a crítica naturalista», in *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Bertrand, 1966, vol. 2, pp. 93-108.

39. Idem.

40. Ver Rui Ramos, «A “vida nova”», in *História de Portugal*, direcção de José Mattoso, coordenação de Rui Ramos, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, pp. 125-172.



Palácio-Hotel do Buçaco (1888-1907), LUIGI MANINI

da arquitectura da paisagem onde ela se deveria integrar.

O «afetivo manicómio de prédios», denunciado por Ramalho⁴¹, onde cada casa manifestava a sua especial mania, julgando-se uma chinesa, outra suíça, outra gótica e outra normanda, é uma realidade do final do século XIX. Uma vez a paisagem é apenas o lugar dessa profusão demente, onde cada homem deixava

a sua marca nesta imensidão indiferente. Noutras, a paisagem é o cenário onde se elevam arquitecturas que melhor se situariam nos palcos, como acontecia com o Palácio do Buçaco de Luiz Manini, um cenógrafo italiano que viera trabalhar para o Teatro de S. Carlos e que sucedeu à equipa Cinatti-Rambois.

Mas não é preciso recorrer à arquitectura para suspeitar que em grande medida essas construções correspondiam a uma realização de desejos radicados num sistema de valores a que a paisagem era alheia. Todavia, talvez importe sublinhar que a conjugação da imaginação com a crescente opacidade das referências comuns, tinha necessariamente que dar origem a fulgurações imprevistas. Isto naturalmente desencadeou reacções peculiares de que a «casa portuguesa» é apenas uma expressão. Penso, todavia, que são essas reacções que condensam a significação do que era o entendimento da paisagem na transição de um século para outro, num país que, assumindo a compreensão simbólica ou alusiva das coisas, interpretou os alertas de uma quebra de harmonia nas nossas cidades e vilas como uma metáfora de Raul Lino⁴².

Tentando resumir o que foi dito, poderíamos sintetizar as questões desta maneira: no bucolismo romântico é tão falsa a fuga da cidade como o culto da natureza. O que exige maior atenção é o modo como o culto da natureza tendeu a tornar-se no elogio do campo. O animalismo de Anunciação provou que o campo era habitado; Cristino precisou dos seus amigos pintores para

fazer a homenagem a um espírito novo; Silva Porto transformou os motivos que o seu próprio tempo achava feios em elementos de inspiração crescente que fixou com uma qualidade sobretudo documental; e Malhoa precisou «de chamar gente, de tocar buzina ou de tanger o sino de socorro para que se (completasse) a expressão do sítio pela concomitante fisionomia do habitante»⁴³. A paisagem tornou-se então definitivamente «género e anedota». Em suma, quase um panorama.

E se formos para a literatura, a realidade é a mesma. Não parece haver em Garrett uma descrição de paisagem sentida; Camilo e Júlio Dinis dramatizam ou poetizam cenários; e Eça quando se trata do campo, põe Jacinto a louvar o ar que respira.

Vinte anos depois, o cinema português, que aproveitava as peças de teatro e os romances do século XIX como enredo, acabaria por desempenhar um papel soberano e quase magicamente validado por ter continuado a fortalecer as imagens e os valores do século de Oitocentos. Películas como *A Rosa do Adro* (1919); *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1920); *Amor de Perdição* (1921); *A Morgadinha de Vale Flor* ou *As Pupilas do Senhor Reitor* (1922), confirmam este horizonte na sua mudez. Quando o cinema se torna sonoro, o primeiro filme português a ser rodado põe em cena *A Severa* (1931) pelas mãos hábeis de Leitão de Barros, que aproveita o romance de Júlio Dinis, que, de resto, já tinha sido adaptado ao teatro em 1901. A diferença de registos, a marcação do tempo, o movimento, as regras de composição e os cenários que esta nova arte pedia eram agora a figura nova da velha ordem da autoridade da pintura.

Tudo isto não passa, evidentemente, de sinais de superfície, correspondências que podemos descobrir ou observações que podiam ser introduzidas em nota de roda pé. A plena aposta só iria aparecer pelos anos 30 fora pela mão de António Ferro. A sua «política do espírito»⁴⁴ revia-se nessa tradição do regresso à terra e ao estudo dos costumes. Mas, ao mesmo tempo, emergiam na sua acção certos laivos de cosmopolitismo. Confiando na possibilidade de a pintura nacional ganhar novo viço, Ferro pensou que encontraria nela e na sua modernização, os alicerces onde assentar a inevitabilidade da associação

41. Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1906, vol. 2, pp. 197-198.

42. Ver a denúncia feita por Raul Lino, in *A Nossa Casa. Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*, Lisboa, Tipografia do Anuário Comercial, s/d, p. 16.

43. Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa*, Porto, Imprensa Portuguesa, vol. 2, p. 225-226.

44. Ver Margarida Acciaiuoli, «António Ferro: espírito e bom gosto», *Os Anos 40 em Portugal. Restauração e Celebração*, dissertação de doutoramento FCSH/UNL, 1991.

que fazia entre país e paisagem. Mas a verdade é que modernizado embora o registo, a estrutura naturalista que alimentara a imagem do país na representação de paisagens e costumes em Oitocentos, continuava a espreitar a pintura nacional. Não tendo sido possível um avanço significativo nas pesquisas formais consagradas, e mantendo-se o gosto pelos mesmos temas, os artistas continuaram presos à descrição que um renovado pitoresco alimentava sem cessar. O que na verdade se alterou foi o ponto de vista sobre esse pitoresco. Em vez da idealização romântica dos costumes, em lugar do trabalho mais ou menos centrado *sur le motif*, aparecia agora a vontade de perspectivar tudo de longe, isto é, aparecia o desejo de cinematografar. Era o magazinar da raça e do país, como António Ferro anos antes havia visionado, com a poderosa utilização das grandes panorâmicas.

Todos estes esforços de encenação, encontram-se documentados na revista *Panorama*, órgão oficial do SPN/SNI, lançado em 1941, que retomava a designação de um periódico que, nos anos de 1830, se subintitulava de «Conhecimentos Úteis». Não é difícil extrair ilações dessa escolha que se sobrepôs a outras ideias sobre a designação que a revista deveria tomar, nem será decisivo sublinhar as afinidades que o título *Panorama* tinha com a imagem que o próprio regime definiu para a cultura, como algo que deveria ser «a fachada da nacionalidade», ou seja, o que se vê de fora. O que é importante, é sublinhar a própria vocação da revista, como repositório do grande espectáculo em que tudo se transformaria, dando a todos os níveis panorâmicas das acções realizadas, com destaque para as inaugurações dos seus «salões de arte moderna», das entregas dos seus prémios, das recepções e conferências, do sucesso das festas e marchas populares, dos desfiles históricos de Leitão de Barros, das comédias cinematográficas, do «teatro de Povo» e do «Verde Gaio». Também foram merecedoras de atenção as campanhas do «Bom gosto» e da «Aldeia mais portuguesa de Portugal» seguindo-se os concursos das Estações floridas, que se destinavam a estimular a ornamentação das Estações de Caminhos-de-Ferro. Mas também aí se incluíam imagens de um fomento que a si próprio se designava de «harmonioso e equilibrado», com o registo das inaugurações de novas obras públicas, entre hospitais, escolas, bairros sociais e barragens. Em suma: tratava-se da encenação da grandeza reencontrada do império e da reconstrução da História, cujo verdadeiro fio condutor o nacionalismo do Es-

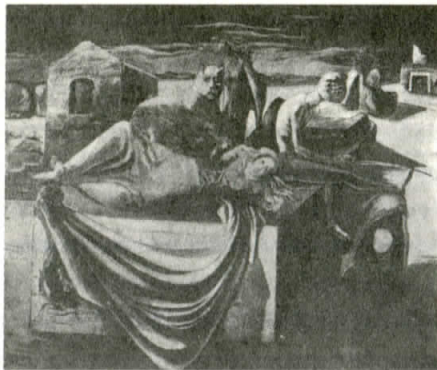
tado Novo se permitia restaurar, após o que dizia ter sido o «século de trevas» do liberalismo e de Oliveira Martins.

E depois há a *Casa Panorama*, lançada pela revista do mesmo nome que se contrapõe à *Casa Eva* e se situa no encaminhamento da *Casa Portuguesa*. Criada quase 20 anos depois desta última, esta proposta ao mesmo tempo frenética e mirífica, cheia de atracção pelo pitoresco, conduz-nos ao coração do problema. A aparente intemporalidade do modelo e as suas tendências nacionalistas, dificilmente refreadas, ligam-se directamente à «política do espírito» de António Ferro. Desde cedo, com efeito, que ele colocara como grande missão «elevant o espírito da gente portuguesa no conhecimento do que realmente é e vale, como grupo étnico, como meio cultural, como força de produção, como capacidade civilizadora»⁴⁵.

O seu organismo deveria «repor constantemente as coisas no terreno nacional, referi-las sempre à nação», na longa tradição de uma impossível mediação entre o que se sabe e o que se vê. De facto — é evidente — as coisas em breve atingiriam proporções absurdas à força desta insistência e bastaria centrarmo-nos nas iniciativas que foram levadas a cabo para sentirmos ainda ao vivo o vazio que a pouco e pouco minava a visão idílica do país de António Ferro. Nelas descobriríamos que as panorâmicas alimentavam fantasias que anunciavam catástrofes próximas. A maior parte das coisas que desde então aconteceram têm as suas origens concretas nas tensões que se viveram na sociedade portuguesa dos anos 40 e 50, e num conjunto de atitudes que, retrospectivamente, consideramos com excessiva facilidade serem invenção e modelo exclusivos da «política do espírito» do Estado Novo.

Mas qualquer que seja a razão que se encontre para explicar os mecanismos que nos predispueram para a realidade actual, uma coisa é certa: o prolongado elogio da paisagem, mesmo com os seus desvios românticos, naturalistas e estado-novistas, não foi suficiente para a preservar. Com as suas aparências de serenidade e brilho, a pintura portuguesa fixou e prolongou durante mais de um século uma realidade que era um cenário que ninguém sentia, apesar de muitos afirmarem que se reviam nela. Foi preciso aparecerem os primeiros

45. António Ferro, discurso proferido durante a inauguração do SPN. Ver *Diário de Notícias*, Lisboa, 27 de Outubro de 1933.

ANTÓNIO DACOSTA, *Amor Jacente* (1940)ANTÓNIO PEDRO, *Rapto na Paisagem Povoada* (1946)

impulsos surrealistas para que se levasse o fingimento a um ponto limite sob a aparência de uma imaginária representação. Se se observar com cuidado as imagens do fingimento de toda a acção que estão presentes na pintura surrealista desde as primeiras telas de António Dacosta, do tempo de *Amor Jacente*, até chegar ao *Rapto na Paisagem Povoada* de António Pedro, ver-se-á que, finalmente, num universo de violência a que não faltava um certo lirismo, se ligavam intimamente as figuras à terra onde elas se enraizavam como árvores. O horror que a crítica via nesses monstros dum lirismo que não convinha à medida nacional do tempo, onde «a mulher com cabeça de aquário», podia ter «mão de raiz» ou «mão de pau», eram apenas, creio eu, os sintomas dum desconforto que sentia a liberdade individual capaz de produzir verdadeiras paisagens porque retiradas do seu próprio universo. A imaginação e a sensibilidade

de cruzavam, assim, definitivamente, a «autenticidade emocional» do pintor com a «insinceridade expressiva» da pintura. Num texto intitulado «Postfácio a uma actuação colectiva», publicado no catálogo da 1ª exposição do Grupo Surrealista de Lisboa, António Pedro, tecendo considerações sobre essa aventura, escrevia que toda a experiência surrealista era antes de mais «um esforço para a conquista da liberdade individual» destinando-se «a quem se queira nu e não aspire apenas à substituição de um modelo por outro modelo, de uma regra por outra regra [...]». Se era verdade que «o sarro de todas as coisas

acumulado não pode limpar-se senão abrindo a válvula daquele automatismo inicial», que na altura era visto como «a única porta libertadora», não é menos verdade que «proclamando a onipotência do desejo e abrindo a fronteira das restrições convencionais», eles sabiam-se capazes de incarnar a própria paisagem, e, «quase sem querer, o seu mundo particular estendia-se, como num alargamento de raízes, até ao que há de comum e de recalcado em todos os outros homens», tornando-se-lhes indispensável uma intervenção colectiva. Mas, possivelmente, nem sequer António Pedro conseguiu imaginar a verdadeira medida da libertação que finalmente ali se cumpria.

O que é realmente certo é que a atenção que devotamos hoje à Natureza reflecte em numerosos pontos, a cultura de onde brotou e se estabilizou. A pintura, a arquitectura, a literatura, floresceram de costas voltadas para a paisagem que paralelamente louvavam e canonizavam. Foi a forma e o sentido dessa canonização que nos importou examinar. Mas a pergunta, mantém-se: porque é que a atenção à natureza e as práticas picturais dela derivadas, que em Portugal se prolongaram por mais de um século, se mostram tão frágeis contra o actual despaisamento? De facto, essa atenção teria sido um culto ou será mais realista identificarmos na pintura do Romantismo e do Naturalismo, cuja estética se prolongou pelo século XX fora, uma espécie de alheamento dessa mesma natureza que a paisagem desvendava, apreendida como foi, fora de qualquer desmesura, encantamento ou convulsão, e que exactamente por isso não foi capaz de estabelecer os laços que hoje nos deveriam ligar a ela?

Não vejo como se possa passar por cima destas questões. Uma história da paisagem em Portugal, uma análise da sua situação hoje, que não tente trazer para o seu centro as modalidades em que se verificou esse entendimento, da pintura à literatura e da arquitectura ao urbanismo, não pode deixar de ser infrutífera.

Mas há um segundo aspecto a considerar. A problemática não é só complexa e de difícil tratamento. Ela também nos compromete. De certa forma, a paisagem tornou-se num objecto político, no sentido em que encontrou um lugar nos princípios gerais que geram a acção dos governos. Numerosos países adoptaram políticas a fim de proteger, gerir ou criar paisagens. E a ideia fez o seu caminho internacionalmente. Desde 2000 que existe uma «Convenção Europeia da Paisagem» e ela é o exemplo mais cabal desse compromisso. Entre

nós, a situação, desprovida de análise e de cuidados sérios, mereceu recentemente uma publicação que aspira a vencer e a contornar as dificuldades banais do vocabulário. Trata-se de uma publicação oficial, organizada por entradas dispostas alfabeticamente, onde um «Vocabulário de termos e conceitos do ordenamento do território» (2005) explica, entre outras coisas, o que significa território, reordenamento e paisagem. Não tenho a certeza de que esse esforço seja suficiente para nos motivar a trabalhar nestes assuntos. Mas a sua publicação não é circunstancial e urge promover estudos mais aprofundados sobre estas matérias. Se as deixarmos de fora do âmbito das nossas disciplinas e áreas de investigação, ver-nos-emos impossibilitados de poder empreender seriamente uma análise da história da nossa paisagem e do que ela representou ao longo dos últimos dois séculos, mesmo desconfiando, como eu própria desconfio, que nunca gostámos verdadeiramente dela.

LISBOA, 29 DE SETEMBRO DE 2006

PARTE I

Revisitações

VICTORIA SOTO CABA *Capricho y Paisaje*

RAMÓN RODRIGUEZ LLERA *Paisajes Regulares y Irregulares*

JOANA CUNHA LEAL *A Paisagem Cartográfica de Lisboa nos Séculos XVIII e XIX*

MANUEL VILLAVERDE *A Avenida da Liberdade nas décadas de 1880 e 1890: entre a «realidade» e as representações*

ISRAEL GUARDA *A Paisagem Urbana em Lisboa nas décadas de 1940 e 1950: Continuidade e Mudança*

PAULO BAPTISTA *A Arte da Natureza. A Paisagem na Obra Fotográfica da Casa Biel*