

*Obras de Carlos Reis no Museu Municipal de Torres Novas Testemunhos da permanência de um gosto**

DIANA GONÇALVES DOS SANTOS **

Abstract – *The Torres Novas’ Local Museum dedicates a part of its exhibitive space to Carlos Reis (1862-1940), establishing a museological core which brings together some of the most important artistic creations of this artist and others not so divulged but also important in the general context of his work since they have some specifications. This article presents the main results of a study made about that artistic creations which must be understood without forgetting the social-cultural context of the “naturalistic taste” which ruled in Portugal by the end of the XIX century and in the beginning of the XX century.*

0. Introdução

O Museu Municipal de Torres Novas tem patente no seu espaço expositivo permanente, talvez o mais completo núcleo museológico do país sobre a pintura de Carlos Reis – pintor ainda desconhecido por muitos, e sobre o qual falta um estudo aprofundado no contexto do que foi o “gosto naturalista” de finais de Oitocentos e inícios de Novecentos em Portugal.

* Este texto resulta da investigação que efectuámos no decurso de um estágio profissional realizado entre Janeiro e Junho de 2004, no Museu Municipal de Torres Novas, no âmbito do programa PRODEP, e cujo tema foi: *Estudo e Dinamização do Núcleo de Pintura de Carlos Reis*. Agradecemos à Professora Maria Leonor Barbosa Soares todo o apoio prestado no decurso do estágio, bem como os preciosos conselhos dados na revisão deste artigo.

** Licenciada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

O desafio a que nos propusemos, no âmbito do estágio realizado nessa instituição, teve como base a abordagem das obras do artista aí existentes, sob o ponto de vista da História da Arte. Assim este artigo tem por fim focar os principais resultados dessa investigação, pretendendo ser mais um contributo para o conhecimento da pintura de Carlos Reis.

1. Carlos Reis (n. 21-02-1863 – m. 26-08-1940) Sobre o Percurso do Artista

Nascido em Torres Novas, no ano em que Édouard Manet apresentou em Paris no *Salon des Refusés* a emblemática obra *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) – uma obra revolucionária cuja técnica viria a ter profunda influência sobre os futuros desenvolvimentos da arte do período contemporâneo – Carlos António Rodrigues dos Reis foi o oitavo e último filho¹ de João Rodrigues dos Reis, cirurgião, e de sua mulher, D. Maria de Jesus Nazaré Reis, manifestando desde cedo uma tendência artística inata.

É em Torres Novas que vive a infância e onde inicia o seu percurso escolar. Ainda adolescente, aos 16 anos, deixa a cidade torrejana, então vila, e parte para Lisboa onde se emprega na Tabacaria Neves no Rossio². Acabaria por nunca perder a ligação às origens, mantendo o contacto com a família e os amigos, tanto através de visitas periódicas como por meio epistolar. Numa entrevista que nos foi amavelmente cedida pelo neto do pintor, colhemos informações mais concretas sobre este aspecto:

*«Não havia portanto uma ligação de todos os dias, de todos os meses, de todos os anos, excepto numa determinada fase da sua vida: antes de casar, quando casou, quando a sua mulher e os filhos iam passar lá férias...»*³

Em Lisboa, no ano da 1.^a Exposição do Grupo do Leão, em 1881, inscreve-se na Escola de Belas Artes, onde frequenta o curso de pintura com alguma dificuldade de natureza económica em consequência do falecimento de seu pai nesse mesmo ano, e do agravamento das condições económico-financeiras da sua família que entretanto se muda para Lisboa em busca de apoio familiar, pensando Carlos Reis por diversas vezes abandonar o curso, o que justificará a demora na sua conclusão (1889). Nesses anos tem como professores os escultores Alberto Nunes (1838-1912) e Simões de Almeida (1844-1926) em Desenho Preparatório, Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) na aula de Modelo Vivo, e na de Pintura, António Silva

¹ CAMPOS, Agostinho de – *O Pintor Carlos Reis e as Modas em Pintura*. Lisboa: Livraria Aillaud e Bertrand, 1923, p.8

² *Idem, ibidem*, p.9.

³ Estas palavras foram proferidas numa entrevista por nós realizada ao Eng. Pedro Reis, neto do pintor Carlos Reis, no dia 3 de Julho de 2004.

Porto (1850-1893) que viria a exercer uma influência determinante nas opções pictóricas de Carlos Reis.

Por intermédio do coronel Novais de Sequeira, parente da sua cunhada Maria Adriana e oficial às ordens do então príncipe real D. Carlos, grande amante das artes, especialmente de pintura, Carlos Reis conhece o futuro rei de Portugal, com o qual inicia uma relação de amizade que durará até ao Regicídio. Entretanto o príncipe real tomando conhecimento das dificuldades do pintor e do seu eminente abandono das Belas-Artes instituiu-lhe, dos seus rendimentos particulares, uma pensão de cinco libras por mês, que se manterá perto de oito anos inclusive aquando da sua estadia em Paris.⁴

Concluído o curso nas Belas Artes de Lisboa Carlos Reis concorre e ganha uma bolsa de estudo como pensionista do estado, partindo em Junho de 1889 para a capital francesa, onde em Março do ano seguinte ingressa nas Beaux-Arts parisienses, recebendo ensinamentos de Bonnat e de J. Blanc, artistas célebres na altura, respectivamente, nas variantes do retrato e da pintura de história. Um ano após ser aceite no *Salon* parisiense com um baixo-relevo intitulado *En Prière* (Em Oração) regressa a Portugal – 1895.

Chegado de França, Carlos Reis tenta a sua sorte no meio artístico português começando por concorrer ao lugar de professor de Pintura de Paisagem deixado vago por morte do mestre Silva Porto. Compete com António Ramalho e Artur Melo, acabando por ganhar o lugar de docente nas Belas Artes.⁵

A par do ensino artístico, Carlos Reis viria a exercer uma significativa acção dinamizadora ao apoiar a criação de inúmeras organizações promotoras das artes. A *Sociedade Silva Porto* foi um dos agrupamentos artísticos que incentivou: fundada no mesmo ano da realização da *Exposição Universal de Paris* (1900) – exposição em que Carlos Reis também participa, chegando mesmo a receber a Medalha de Prata em Pintura⁶ – esta organização constituída no seio da comunidade discente das Belas Artes de Lisboa (principalmente alunos do curso de pintura) tinha essencialmente como fim o fomento da prática da pintura ao ar livre e, nessa perspectiva, organizava saídas de campo para o registo e estudo da paisagem. Como exemplo deste facto veja-se uma pequena notícia por nós recolhida no jornal local *Torrejano* que dá conta de uma *excursão artística* efectuada por alguns membros daquela sociedade a Torres Novas (Figura 1). Outro organismo associativo ligado ao artista seria a *Sociedade Nacional de Belas Artes*: em 1901 Carlos Reis aparece como membro fundador, e nos anos que se seguem ocupará por várias vezes lugares na direcção e mesa do júri de admissão, ao mesmo tempo que participa assiduamente nas expo-

⁴ Cf. a transcrição de uma carta escrita por Carlos Reis, em 14/02/1939, a Gustavo Pinto Lopes que consta em GONÇALVES, Artur e LOPES, Gustavo Pinto – *Ob.cit.*, p.10

⁵ Cf. ARTHUR, Ribeiro – O Concurso de Paysagem para Professor da Escola de Bellas-Artes de Lisboa. In *Arte e Artistas Contemporâneos*. Lisboa: Liv. Férrin, 1898. 2.ª Série, pp.159-165.

⁶ Cf. MANTAS, José Quintanilha – Notícias sobre a Exposição Universal de Paris, 1900. In *Catálogo da Exposição «Portugal 1900» 29 de Junho a 10 de Setembro de 2000*. Museu Calouste Gulbenkian. Galeria de Exposições da Sede. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p.259

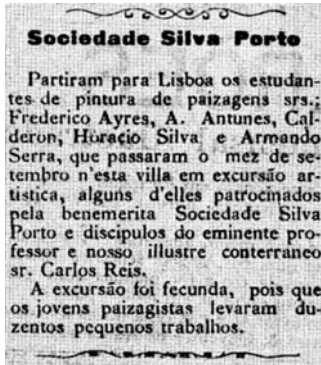


Fig.1 – Notícia sobre a passagem da Sociedade Silva Porto por Torres Novas
 Jornal Torrejano
 Ano 24 – N.º 1: 304
 7 de Outubro de 1909
 Página 3

sições promovidas por esta associação⁷. Neste conjunto de acções de estímulo à produção criativa e protecção das Belas Artes portuguesas, e, directamente relacionada com o culto da natureza praticado pictoricamente por este artista, há também que referir a fundação do *Grupo Ar Livre* (1911)⁸: este na sequência dos ideais artísticos da *Sociedade Silva Porto*⁹ também defendia a prática da pintura ao ar livre, realizando exposições anuais sob a forma de mostra dos trabalhos desenvolvidos.

No contexto da abordagem de uma das mais típicas facetas de Carlos Reis, a de ar-livrista, e ao tratar do seu percurso artístico há que obrigatoriamente referir uma das mais determinantes paragens de eleição do mestre – a Lousã. O artista conhece aquela região cerca de 1913, e o deslumbramento é tal perante a imensidão de motivos paisagísticos ali encontrados que o motiva a mandar construir no local uma casa e um atelier, a que chamou *Quinta da Lagartixa*, frequentando esse espaço por temporadas que alterna com a sua vida em Lisboa.

Com presença assídua nos mais variados certames nacionais e internacionais de artes plásticas, Carlos Reis viria a produzir uma quantidade bastante alargada de obras, facto que explica a dificuldade na tarefa de tentar constituir um inventário o mais completo possível sobre a produção do mestre. Na verdade, nem mesmo o seu afastamento da carreira de docência nas Belas Artes – acontecido em 1933 por força do decreto n.º 16.563 que estabeleceu os *setenta anos de idade como o non plus ultra da actividade oficial do funcionário civil*¹⁰ – viria a travar a sua imparável actividade.

⁷ Cf. TAVARES, Cristina de Sousa Azevedo – *Naturalismo e Naturalismos na Pintura Portuguesa do século XX e a Sociedade Nacional de Belas-Artes*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1999. Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

⁸ Carlos Reis funda o *Grupo Ar Livre* juntamente com António Saúde, Falcão Trigoso e Alves Cardoso, três artistas que anteriormente tinham também fundado a *Sociedade Silva Porto* (1900- 1912) – um agrupamento muito semelhante nos objectivos, também promotor do ensino da pintura de paisagem, que organizava saídas de campo, conduzidas por C. Reis, para os alunos de Belas-Artes, sendo as despesas de deslocação e alojamento suportadas pela própria sociedade. Vd. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. 3.ª Edição. Lisboa: Bertrand Editora, 1990. Volume II. pp. 242-243

⁹ A partir de 1926 passa a intitular-se *Grupo Silva Porto*.

¹⁰ Cf. GONÇALVES, Artur e LOPES, Gustavo Pinto – *Ob. cit.*, p.17.

Depois disso continuará a realizar exposições todos os anos, acompanhado ou não dos seus filhos, também artistas, João Reis e Maria Luísa Reis.

Com uma sensibilidade artística notável, Carlos Reis não seria indiferente às outras artes: amante da música, Bach, Mozart e Beethoven eram os eleitos do artista, já na literatura Luís Camões especificamente com *Os Lusíadas*, Almeida Garrett, Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco constituíam as principais referências. Na pintura, para além de Silva Porto, o mestre nunca esqueceria o génio de Velásquez e a empatia com Sorolla.¹¹

De espírito extremamente positivo, fiel a si próprio até à morte ocorrida em 1940, após doença prolongada, Carlos Reis deixaria um legado notável não só depositado no conjunto da sua obra, mas também no testemunho que deixa às gerações seguintes: a opção pela humildade e simplicidade da postura do criador aliada à sapiência do saber fazer e do amar fazer.

2. O Significado da Obra de Carlos Reis no Contexto da Pintura Portuguesa do seu Tempo

A análise do panorama artístico português das décadas finais do século XIX (período onde se insere o início da carreira de Carlos Reis) deve ser tomada considerando esta época como marcada por uma situação cultural muito específica, determinada pelo prevalecer de um gosto romântico – introduzido sobretudo pela literatura, via Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Júlio Dinis... – sobre a generalidade da produção artística portuguesa, numa altura em que se dão importantes alterações aos cânones artísticos vigentes até então.

De um modo geral, é consensual afirmar que o Portugal oitocentista ficou fora de um tempo europeu esteticamente bem definido, cujo pólo, até à primeira metade do século, oscilava entre Roma e Paris. Os artistas produtores em território nacional viam-se num círculo quase fechado, em que a deficiente articulação com o exterior fazia com que estes se alienassem de possíveis influências modernizantes e inovadoras. Neste contexto, a exceção à regra residiu sobretudo nos exemplos dos artistas portugueses que conseguiram sair do país em busca de uma resposta às suas necessidades intelectuais de aperfeiçoamento e aprofundamento de conhecimentos artísticos – caso de Francisco Metrass em que a escola romana foi decisiva para a sua maturação estética.

Em meados do século, o pólo irradiador da cultura estética ocidental é apontado definitivamente para Paris, um deslocamento que, gradualmente, viria a dar como terminado o longo ciclo de isolamento da arte portuguesa. A partir de 1865 começam-se a atribuir bolsas oficiais pelo estado português para apoio à frequência de artistas nacionais nas Beaux-Arts parisienses, ao mesmo tempo que em Portugal

¹¹ Entrevista com o neto do pintor, já citada.

se começam a produzir obras que embora enquadradas em esquemas românticos são comumente rotuladas de pré-naturalistas¹² – davam-se assim as primeiras descobertas dos prazeres da pintura *en plein air*.

Também em França, e pela mesma altura, surgia a Escola de Barbizon e os seus artistas dedicados por inteiro ao registo da paisagem pela via físico-sensorial: uma opção metodológica que não esquece a importância dos cambiantes atmosféricos da natureza, combinada com algum toque de lirismo ao nível da sua apreensão geral. Pela via pictórica pretendiam captar o *intimo* da paisagem natural, descrevendo-a de forma simples, objectiva e, ao mesmo tempo (resgatando o timbre romântico) fazendo-o de forma a acentuar o que ela tem de emotividade e sentimentalismo. Fazem vingar estes novos princípios promotores de uma renovada percepção da natureza e tratamento da paisagem nomes como Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Camille Corot, Charles-François Daubigny, entre outros. O último nome referido viria a ser um dos principais veículos de transmissão desta opção estética para Portugal, por intermédio do pintor português Silva Porto. Com este movimento, estava consumado o derradeiro momento de início do desenvolvimento da pintura ao ar-livre, sendo o seu ponto alto atingido mais tarde com o impressionismo.

Entre 1870 e 1880 parte para Paris uma geração de pintores portugueses que viriam, anos mais tarde, a agitar o marasmo academicista português agarrado a conservadores conceitos românticos sobre o que deviam ser as regras da produção artística de qualidade. Começando Silva Porto e, passando depois por Marques de Oliveira, Henrique Pousão e Sousa Pinto, refira-se que todos estes contactaram directamente com a nova corrente estética que havia emergido em Barbizon. O regresso em 1879 de alguns destes pensionistas seria decisivo para o início do longo reinado do naturalismo em Portugal, o que explica o facto de ao conjunto destes artistas se chamar a *Primeira Geração Naturalista* portuguesa¹³.

Há que sublinhar o desajuste temporal existente entre o momento de entrada do naturalismo em Portugal e o período do surgimento deste movimento em França. Na verdade, quando Silva Porto chega a Portugal (com aquilo que se considerou como novidade), já em Paris tinha sido anunciado o movimento que revolucionaria a arte ocidental do século XIX: o Impressionismo. Esta situação de *décalage* registada em relação a França poderá justificar-se pelo facto de os pintores portugueses terem ficado embevecidos por si só com a novidade estrondosa que para eles significava o naturalismo desenvolvido por Barbizon, logo, e naturalmente, o que acontecia para além disso não era por eles valorizado – afinal, ainda só estavam

¹² Veja-se por exemplo Cristino da Silva (1829-1877) e a sua obra *A Passagem do Gado*, no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, datada de 1867, que resulta de um estudo ao ar livre, e anuncia já a essência da estética naturalista. Vd. – CATÁLOGO *Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado: Arte Portuguesa. 1850-1950*. Lisboa: I. P. M./Museu do Chiado, 1994, pp. 36-37

¹³ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob. Cit.*, pp. 45-47

a apreender as bases do que estava a gerar um enorme impacto sobre os padrões estéticos digeridos e aceites até então pela cultura artística parisiense. Acima de tudo, a nova pintura de ar-livre observada pelos pensionistas portugueses (via Barbizon) significava um episódio revolucionário para a arte portuguesa oitocentista: era a grande oportunidade de suplantarmos a experiência romântica que tardava em ser ultrapassada.

António Silva Porto, principal anunciador da *boa nova* Naturalista em Portugal, revelar-se-ia determinante, através das várias acções que encetou após o seu regresso de Paris, no processo de aceitação da estética naturalista junto da elite artística e até mesmo da elite social nacional, sendo a sua obra muito apreciada a partir de então, e os seus ideais estéticos seguidos por muitos. Entre tertúlias na cervejaria *Leão de Ouro* e exposições, a acção do grupo de jovens artistas reunidos em seu redor viria a ser decisiva para a mudança do rumo da arte portuguesa, tanto ao nível dos esquemas estéticos, como no âmbito da pedagogia ministrada na Academia de Belas-Artes – a renovação da pintura portuguesa viria por este meio a ser confirmada. Analisando globalmente o conjunto da produção dos elementos que compuseram o Grupo do Leão – Silva Porto, Columbano, Rafael Bordalo Pinheiro, Malhoa, João Vaz, Moura Girão, Henrique Pinto, Rodrigues Vieira, Ribeiro Cristino – concluímos que incide em três principais temáticas pictóricas: a paisagem, os costumes e o retrato; mais do que isto, sobretudo, notamos a essência da transformação operada ao nível dos esquemas de representação – uma representação da realidade sem a preocupação de captar o belo, mas com a intenção de a sentir, de a captar como ela é na sua essência verdadeira.

Esta novidade introduzida nos esquemas de representação anteriormente canonicizados por um conservadorismo romântico gerou algum entusiasmo na mais jovem classe artística portuguesa, desde os estudantes das Belas Artes daquele tempo, aos recém formados artistas que iniciavam a batalha de reconhecimento do seu valor pelas classes abastadas – uma burguesia em ascensão, potencial consumidora da sua arte. Para este fenómeno em muito contribuiu Silva Porto como docente das Belas-Artes de Lisboa, para não falar no facto de este ter conquistado os aplausos da crítica e o respeito dos mestres e alunos.

Em 1881, precisamente no ano da constituição do Grupo do Leão, portanto, em plena apoteose do impacto da novidade naturalista sobre o quadro cultural português, ingressa na Escola de Belas Artes de Lisboa um jovem artista, então com apenas 18 anos, cuja influência no prolongamento da transmissão do legado naturalista às gerações futuras, chegadas até finais da primeira metade do século XX, seria fulcral – o seu nome era Carlos Reis.

Foi ele o primeiro dos pintores da chamada *Segunda Geração Naturalista*: uma geração de artistas aparecidos (no plano dos protagonistas da arte portuguesa) na década de 90 de Oitocentos, que conviveram com os seus antecessores, e prolongaram a sua actividade para além das primeiras décadas do novo século. Juntamente com Carlos Reis é costume incluírem-se neste ciclo, artistas como D. Carlos de Bragança, José Veloso Salgado, Roque Gameiro e Luciano Freire – todos eles com

a sua obra amadurecida antes do final da década de 10 de Novecentos. Fiéis seguidores dos valores naturalistas introduzidos em Portugal pela *Primeira Geração* nos princípios da década de 80 do século XIX, estes artistas tiveram grande projecção nacional, alcançando um grande sucesso público ao conquistar a preferência da elite social investidora no mercado artístico português.

Firme continuador do projecto de Silva Porto, Carlos Reis foi, a seguir ao seu mestre, um dos mais acérrimos defensores da prática naturalista em pintura – facto que assegurou um ciclo estilístico de longo alcance (originando o *fenómeno tardo-naturalista*) que sobreviveria paralelamente aos movimentos de vanguarda surgidos na primeira metade do século XX. Reflectindo o seu grande apreço pelo mestre Silva Porto resgatem-se as palavras que proferiu no discurso em sua homenagem, realizado na sessão solene promovida pelo *Grémio Artístico*:

«(...) Elle rasgou novos horizontes aos seus discípulos e poz em todos os seus trabalhos a nota sentidamente humana do seu grande temperamento.

(...)

Qual dos meus collegas d'escola não recordará com saudade aquellas excursões artísticas, pelas tardes cálidas do estio, quando seguíamos o querido mestre, sustentando nos seus hombros descabidos a pezada bagagem de paizagista, caminhando infatigavel por atalhos e azinhagas, em cata de um motivo que prendesse a sua alma de artista, que melhor vibrasse em unísono com o seu temperamento de colorista ?!

E nós, então, formando circulo em volta do mestre, com os olhos pregados nas taboas em que elle tanto gostava de pintar, assistíamos a um prodígio: – d'esse pedaço de madeira surgia a seara dourada pelo sol mordente de Julho, surgiam as azinhagas marginadas de piteiras, tão características dos arredores de Lisboa, mas tudo tão real, tão simples, de verdade e de emoção, que dir-se-hia que o Mestre não pintava com as cores da sua paleta insubstituível, mas sim com a própria luz, que sobre ella jorrava, porque toda a sua obra é luz; e era a luz que, por sua inspiração, guiava os nossos primeiros passos d'artistas; é a luz que ainda hoje nos illumina; é a luz que brilha como a mais refulgente estrella da arte portugueza! (...)»¹⁴

O conteúdo destas linhas indica já o peso que a experiência de aprendizagem que Carlos Reis recebeu do seu mestre, viria a exercer sobre o seu percurso artístico, sobre as suas opções estéticas, sobre a definição da sua posição e postura como artista no contexto cultural português. A experiência paisagista vivida intensamente pelo artista enquanto aluno de Silva Porto determinou verdadeiramente a escolha do seu caminho artístico, senão leia-se a auto-caracterização que fez para o jornal *A Voz*, em 28 de Abril de 1934, no contexto de uma entrevista que deu sobre a figura de José Malhoa:

«(...) Um pintor que, como eu, ama a sua terra, se deslumbra perante o sol da sua terra, que busca a poesia dos costumes e da alma do povo da sua terra (...)»¹⁵

¹⁴ Discurso do sr. Carlos Reis, na sessão solemne em homenagem à memoria de Silva Porto. 1/06/1897. In *Anuario do Gremio Artístico. Relativo a 1896 – 97*. Lisboa: Typ. Franco-Portuguesa, 1897, pp. 29-30

¹⁵ Cf. SOMBRIO, Carlos – *Os Nossos Pintores. João Reis*. Figueira da Foz: Tip.Popular, 1938, p.10.

Como atrás mencionamos, em todo o seu percurso a prática da defesa de ideais paisagistas traduziu-se numa impressionante actividade dinamizadora e impulsionadora do desenvolvimento das artes plásticas em Portugal. A criação de estruturas deste tipo já em Novecentos, principalmente no que diz respeito à acção dos agrupamentos artísticos divulgadores e praticantes do ar-livrisimo, levou a uma dilatação no tempo da estética naturalista. Embora realizada mais de meio século depois, a obra destes núcleos de artistas é sobretudo o exemplo mais puro e aproximado – pela genuinidade das suas práticas artísticas – à essência do naturalismo emergido em Barbizon.

Apesar de tudo, a documentação da paisagem e dos costumes rurais, tendencialmente abordada por este naturalismo *aportuguesado* e fora de tempo em relação a França, não deve ser entendida como um indicador de ingenuidade ou provincianismo da cultura artística portuguesa, mas sim, e principalmente, como um reflexo de uma mentalidade cultural presa a referências literárias românticas cujo enorme peso sobre os intelectuais deve ser descodificado tendo em conta a força da ideologia liberal promotora da *Regeneração* (assunto recorrente do discurso político e doutrinário liberal, que o movimento republicano irá saber tirar proveito). O diagnóstico do estado da nação será uma atitude corrente efectuada pela elite cultural portuguesa que servirá o republicanismo: sondam-se as causas da decadência, o conhecimento dos recursos, das qualidades e do carácter do país – este último ponto será o principal meio pelo qual a força republicana irá encetar o processo de engrandecimento nacional¹⁶. Este esforço pela elevação de uma consciência nacional far-se-á pela exaltação de valores típicos nacionais decorrentes de um vasto trabalho de indagação de valores culturais identificadores e singulares da nação portuguesa – aqui a novidade que constituiu o naturalismo servirá as medidas propostas.

Para um olhar não especializado é comum que a História da Arte Portuguesa seja, por vezes, ingenuamente lida de acordo com uma estrutura de momentos pontuais estanques, em que o tempo de vida de uma determinada corrente estética termina com o aparecimento de outra que imediatamente a suplanta pela novidade que constitui. Esta é uma situação que se acentua quando entramos no capítulo da arte contemporânea, em que a variedade de opções estéticas surgidas complica ainda mais o entendimento dos vários fenómenos artísticos despoletados.

É precisamente nesta situação que não pode cair a obra de Carlos Reis – ignorar a sua existência sobretudo na primeira metade do século XX é ignorar a história social da arte e da cultura deste período em Portugal. A persistência do naturalismo ao lado da emergência do modernismo, não deve ser ignorada; a convivência destas duas opções estéticas reflecte acima de tudo a formação dos gostos das elites culturais e sociais portuguesas – classes defensoras dos valores naturalistas mas que começavam já a ser confrontadas com a ruptura modernista. Acima de tudo, a leitura e entendimento do lugar da obra de Carlos Reis na História da Arte Portuguesa

¹⁶ Vd. SILVA, Augusto Santos – O Povo Nos Seus Lugares. In *Palavras Para Um País: Estudos Incompletos Sobre o Século XIX Português*. 1.ª Edição. Oeiras: Celta, 1997, pp. 111-129.

deve ser feita fundamentalmente tendo em conta o contexto cultural português em que ela surgiu e amadureceu.

O estado da arte portuguesa de *fim de século* construía-se no seio de uma conjuntura cultural em que a crítica e o público português revelavam uma fraca exigência cultural, sobretudo ao nível das artes plásticas – uma situação em muito devida ao posicionamento periférico do país em relação aos pólos da vanguarda artística europeia¹⁷. O que resultava era um clima em que se registava a ausência de estímulos e incentivos ao aprofundamento de uma pintura que até aí revelava uma boa qualidade técnica: a capacidade imaginativa e evolutiva mantinha-se estacionária.

Nas primeiras décadas do século XX, esta situação pouco favorável ao desenvolvimento da arte produzida em Portugal permanece. E, para o acentuar deste facto irá contribuir a instabilidade política resultante da luta republicana contra a força monárquica que havia de culminar com a implantação da República. Nos salões da *Sociedade Nacional de Belas Artes* o gosto vigente continuava a ser o naturalismo¹⁸. Artistas, crítica, público e mercado de arte rendem-se a esta tendência num ambiente cultural em que os ideais românticos, que teimavam em não desaparecer, apologeticamente de um esclarecimento e exaltação da identidade portuguesa, facilitavam o apego a soluções representativas com referências fortes à paisagem portuguesa e às gentes que a habitam. Uma criação nacional presa a esta corrente cultivadora do apreço pela natureza tipicamente oitocentista, atingiria os meados do século XX com a presença fincada de uma “*Terceira ou Quarta Geração Naturalista*” herdeira, através da aprendizagem com a *Segunda Geração*, dessa postura peculiar perante a observação e o registo da natureza. Contribuindo também para esta situação, a longevidade de alguns artistas de prestígio só podia resultar no prolongamento do naturalismo para além das décadas iniciais do século XX, um século internacionalmente modernista¹⁹.

A este anacronismo registado deverá aliar-se o facto da oposição modernista, surgida na década de 10 do novo século, se ter pouco ou nada feito ouvir²⁰, devido à falta de um argumento justificativo plausível e convincente para a rejeição definitiva do naturalismo por parte das camadas da sociedade portuguesa “consumidoras” de arte. Na verdade, a nova burguesia emergente em Portugal revelava-se bastante conservadora nas suas preferências estéticas demonstrando uma grande escassez de conhecimentos sobre as novidades acontecidas além fronteiras, bem como a falta de um *back-ground* cultural erudito e clássico. Assim, a ausência de referências culturais deste estrato social que se pretendia numa situação de prestígio, justificam a natural reacção de repulsa em relação às correntes artísticas de vanguarda, cuja essência explicativa das suas opções não era decerto compreendida por este grupo de indivíduos desconhecedores das correntes eruditas.

¹⁷ Na altura para além de Paris, surgia Munique.

¹⁸ Vd. TAVARES, Cristina de Sousa Azevedo – *Ob.cit.*.

¹⁹ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *Ob.cit.*, p.360.

²⁰ Cf. Idem, *ibidem*, p.360.

Só a partir de 1921, com a *Questão dos Novos* é que se começam a sentir os efeitos do *cruzamento de gerações*²¹: o impasse entre as opções naturalista e modernista ao nível das preferências de mercado provoca a obrigatoriedade da definição de posições por parte da crítica cultural, dando-se uma bipolarização²² da opinião dos críticos. Davam-se assim as primeiras cedências ao modernismo no que respeita à aceitação da opinião pública de então.

Neste contexto, as palavras de Agostinho de Campos numa palestra que deu sobre a pintura de Carlos Reis feita na sessão de homenagem ao insigne artista (...) aos 22 de Maio de 1923, são explícitas no que diz respeito à ilustração desta situação:

«O mês passado, a mais recente escola de pintura era, como todos sabem, a dos ângulo-curvistas (...). Apresentaram-se os novos inovadores no último “Salão dos Independentes”, de Paris. Foi uma boa precaução terem aparecido em Paris, e não no Cartaxo ou no centro de África, do contrário ainda a esta hora não teríamos dado por eles.

Os ângulo-curvistas descobriram uma verdade que já devia estar descoberta há muito tempo. Descobriram que os ângulos exprimem o azedume e a violência, e as curvas a doçura e a mansuetude. Compreenderam, ao mesmo tempo, que os quadros tem sido desde séculos ou rectangulares, ou quadrados, ou redondos, ou ovais, donde resulta a incapacidade em que a pintura se tem visto até aqui, de exprimir com eficácia certas ideias, sentimentos ou sensações complexas, em que há ao mesmo tempo violência e mansidão, amargor e doçura. E, partindo desta profunda e justa observação, apresentam os seus quadros não já quadrados, ou rectangulares, ou redondos, ou ovais, mas aos bicos, entremeados de secções curvas. Isto dá grande trabalho aos carpinteiros e montadores de telas, mas enriquece o poder expressivo da pintura, que é o principal.

(...)

Não desdenhemos, pois, dos ângulo-curvistas, por serem parisienses da Arménia ou da Coreia, e esperemos que, ao envés da profecia de Mauclair, eles vão muito longe e cheguem cá a Portugal, onde serão utilíssimos para pintarem a nossa conhecida e acreditada saudade, que é um sentimento bonitinho, mas muito complexo: é doce e amarga ao mesmo tempo, e portanto, se a pintarem em quadros aos bicos e às curvas, ficará muito parecida.»

Mais adiante, continua:

«Agora estamos no século XX e temos muitos pintores e muita pintura, mas pouca fé, ideais incertos e contraditórios, instabilidade em tudo, ânsia de novidade e impotência para assentar outros fundamentos espirituais à Arte, num mundo e num tempo em que as próprias bases da política, da ciência, da filosofia, da moral até, estremecem e oscilam. A Arte então, órfã de incitamentos religiosos e de alicerces intelectuais, refugiou-se em si mesma, adorou-se a si mesma, alheou-se muita vez do próprio assunto, e muita vez caiu no delirante narcisismo técnico.»²³

Ao longo de quase toda a primeira metade do século XX, a par da não aceitação dos valores estéticos modernistas, dominou no seio das classes sociais com responsabilidade no plano cultural português, a defesa dos valores oitocentistas mate-

²¹ Vd. Idem, *ibidem*, pp. 313-318.

²² Cf. TAVARES, Cristina de Sousa Azevedo – *Ob.cit.*,p.97-101.

²³ CAMPOS, Agostinho de – *Ob.cit.*,pp. 13-14 e16

rializados nas obras dos mestres naturalistas ainda vivos, só com a morte destes artistas é que se assinalaria a extinção da permanência desse gosto. Deste modo, é necessário que a obra de Carlos Reis seja descodificada através da sua contextualização neste tempo, se assim não for a compreensão do seu lugar na história da arte portuguesa estará incompleta.

Na década de 30 – período em que se dá o desaparecimento dos últimos grandes mestres naturalistas – com a criação do Secretariado de Propaganda Nacional (S.P.N.) e a acção da *política do espírito*²⁴ levada a cabo por António Ferro, fomenta-se uma nova acção renovadora das artes plásticas portuguesas: para as *Exposições de Arte Moderna* do S.P.N. já não eram convidados artistas tardo-naturalistas, ficando estes deste modo fora do circuito oficial, em detrimento da escolha de artistas com uma produção artística de valores estéticos mais *modernos*. Seria este o princípio do fim do longo ciclo do naturalismo português.

3. Obras de Carlos Reis no Museu Municipal de Torres Novas

Assinalando a ligação existente entre Carlos Reis e a cidade torrejana – sua cidade berço – o Museu Municipal de Torres Novas dedica parte do seu espaço expositivo ao mestre naturalista, tendo constituído um núcleo de pintura que reúne algumas das obras mais significativas da vasta produção do artista, e outras não tão divulgadas mas importantes pelas especificidades que apresentam no contexto geral da sua obra.

Constituído em 1993, na sequência da realização da exposição *Carlos Reis e a Atemporalidade de uma Pintura Portuguesa*, organizada pela Câmara Municipal de Torres Novas, este núcleo é composto por vinte e seis obras do artista, treze pertença do Museu Municipal, e outras treze pertença do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

Seis das treze obras que são propriedade municipal foram recentemente doadas à instituição – 2002 – provindo do espólio de Carlos Azevedo Mendes²⁵. Relativamente às obras pertencentes ao Museu do Chiado, elas estão patentes em regime de depósito museológico. De uma maneira geral, o núcleo constitui-se por vinte e quatro óleos e dois desenhos a carvão.

Em exposição estão vinte e três obras da autoria de Carlos Reis que constituem a amostra dos três géneros de pintura que mais e melhor identificam a obra do artista: a paisagem, os costumes e o retrato. O visitante poderá apreciar nove obras cuja temática é centrada nos costumes, nove paisagens, quatro retratos e um carvão.

²⁴ Vd. ROSAS, Fernando – O Estado Novo nos Anos 30. In *História de Portugal* (Direcção de José Mattoso). Lisboa: Editorial Estampa, 1994. Volume 7, pp. 291-295.

²⁵ Carlos Azevedo Mendes (1888-1962), figura ilustre torrejana, foi advogado e antigo autarca da cidade. Sobre o espólio existe um artigo essencialmente descritivo das peças doadas ao museu: Vd. CASTRO, Cláudia Plácido de – O Espólio do Dr. Carlos Azevedo Mendes no Museu Municipal. In *Nova Augusta. Revista de Cultura*. N.º 15. Torres Novas: Câmara Municipal de Torres Novas, 2003.

O circuito expositivo do núcleo inicia-se com quatro obras singulares pelo seu formato e função original, bem como pelo facto de datarem de uma época em que as opções estéticas de Carlos Reis estavam ainda numa fase de maturação: 1886, ano em que ainda estudante nas Belas-Artes de Lisboa, participa na Exposição Anual do Grupo do Leão (1881-1888). Estas obras, que anteriormente ocupavam o lugar das bandeiras das portas da sala de jantar da casa da família Azevedo Mendes em Torres Novas²⁶, são óleos sobre madeira, e representam, duas delas, paisagens marinhas, e as outras, cenas de interior de ambiente burguês. Nos quatro casos, devido à imediatez de execução que se presente ter acontecido – sendo as obras mais do que ideias cuidadosamente pensadas, registos sumários das acções e das formas – verifica-se a opção pela rejeição da demora em pormenores. A terceira dimensão é sugerida de forma sintética, correspondendo assim à simplista representação geral da composição. A pincelada é solta e despreocupada, como num breve registo com intenções de apontamento rápido e instantâneo.

Relativamente às paisagens, elas denunciam já a força depositada por Carlos Reis nos efeitos da luz sobre a composição: numa a luminosidade do nascer do sol dilatada pelos reflexos na água e no céu são o centro de interesse, noutra assumem destaque efeitos luminosos de múltiplos reflexos num espelho de água.

Quanto às cenas de interior destacamos a obra que representa um *Sarau* (Figura 2 – MMTN, N.º Inv.3268).



Fig. 2 – Bandeira de Porta – Sarau
Assinado e Datado
Carlos Reis, 1886
Óleo sobre Madeira
50,5 x 110,5 cm
MMTN, N.º Inv.3268

Da esquerda para a direita, encontramos em primeiro plano duas figuras – uma feminina tocando piano vertical, de perfil, e outra masculina, de frente, cantando de pé – junto destas, e num plano mais recuado percebem-se quatro figuras que de pé assistem mais de perto ao recital. No extremo direito da composição, foram colocados estrategicamente três elementos decorativos: mais próxima do espectador, uma pele de leopardo no chão, depois uma mesinha de pernas altas de linhas sinuosas, sobre a qual assenta um grande *cache-pot*, e em plano mais recuado, uma consola cujo alçado se completa por um espelho de forma oval. Já quase a diluírem-se no fundo, nos planos mais recuados da composição, foram representadas figuras que

²⁶ Cf. Idem, *ibidem*, p. 24

parecem estar sentadas, e que são percepcionadas meramente como simples vultos dada a sua acentuada indefinição formal. O fundo é claro, possibilitando o efeito de recorte da figura mais escura. Esta figura apresenta grande planificação, aspecto que é facilitado pela pose frontal e pelo preto uniforme do casaco e calças. A composição divide-se em dois núcleos principais, colocados estrategicamente à esquerda e à direita: respectivamente, o primeiro núcleo corresponde aquele composto pelas figuras que estão junto piano, e o segundo é relativo aos elementos decorativos: pele de leopardo – mesa com *cache-pot* – consola. Esta divisão por núcleos resulta no equilíbrio da composição, cujo centro poderá considerar-se como marcado pelo ponto onde foi representado um leque vermelho. De uma forma geral, o que marca esta obra é o esboçado geral da cena, negando-se a descrição.

Notamos algumas afinidades entre esta pequena obra e alguns trabalhos de Columbano: o seu esquema compositivo pode ter sofrido alguma influência de obras como *Soirée Chez Lui* ou *Concerto de Amadores*²⁷ ou ainda *Soirée en Famille* ou *O Sarau*²⁸ – uma situação que não é totalmente estranha, pois sabemos que Carlos Reis, embora mais novo seis anos que Columbano, era próximo ao artista, conhecendo assim muito possivelmente a sua obra. À data da feitura desta obra – 1886 – Carlos Reis conhecia-o certamente: neste ano participa na exposição do Grupo do Leão, do qual Columbano fazia parte desde o início. Esta proximidade é confirmada pelo facto de sabermos que em Paris (1889-1895) «foi camarada de toda a confiança de Columbano»²⁹.

Continuando a abordagem genérica do conjunto das obras constituintes do núcleo de pintura de Carlos Reis do Museu Municipal de Torres Novas, passemos agora às obras ar-livristas.



Fig. 3 – Quinta da Lagartixa
Assinado, Não Datado
Carlos Reis
Óleo sobre Madeira
40 x 53 cm
MMTN, N.º Inv. 202

²⁷ Veja-se mais concretamente o estudo para esta obra: *Estudo para o Óleo Concerto de Amadores* (1882) – Museu Nacional de Arte Contemporânea. Vd. CATÁLOGO *Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado. Arte Portuguesa. 1850-1950*. Lisboa: I. P. M. / Museu do Chiado, 1994. p. 125. Estampa 69.

²⁸ *O Sarau* ou *Soirée en Famille* (1880) – Coleção Agostinho Fernandes. Vd. MACEDO, Diogo de – Columbano. Lisboa: Realizações Artis, 1952. Estampa VII.

²⁹ MACEDO, Diogo de – *Carlos Reis – Um Paisagista*. Coleção *Museum*. N.º3. Lisboa: Grupo de Amigos do Museu de Arte Contemporânea, 1947, p.4. Este facto foi-nos também confirmado, em entrevista já citada, pelo seu neto que nos deu conta da existência de correspondência trocada entre os dois artistas naquele período.

Quinta da Lagartixa (Figura 3 – MMTN, N.º Inv.202), *Outono* (MNAC, N.º Inv.235), *Vale de Colares* (Figura 4 – MNAC, N.º Inv.234) são algumas obras que representando paisagens nos apresentam fortes sinais de uma pintura de grande espontaneidade realizada ao ar-livre – e logo, *Alla Prima* – que transpõe momentos efémeros da natureza para a superfície pictórica. Sobre madeira, e de pequena dimensão (a suficiente para se tornar prática nas deslocações ao campo), estes óleos são verdadeiras *expressões da luz e do sentimento da paisagem*³⁰. De um modo geral, no registo destas atmosferas campestres impera a aplicação de manchas de cor não havendo espaço para o contorno, a marcação dos volumes é feita pela aplicação da cor em variações quase infinitas. O tipo de pincelada é predominantemente curta e rápida e, devido à pouca diluição dos pigmentos aplicados, existem aspectos em que o empastamento é notório – sentimos os movimentos da pincelada, o que faz com que haja alguma sinceridade expressiva. Nestas paisagens, a luz (por meio da cor) desempenha o papel principal. Por exemplo, em *Quinta da Lagartixa* a intensidade das cores é evidente, e para transmitir a luminosidade ofuscante tão característica a um dia solarengo e quente de Verão, o artista aplica uma gama de cores de fortes tonalidades.

Ainda sobre a cor, Armando de Lucena, discípulo de Carlos Reis, ao falar da sua experiência de aprendizagem com o mestre, indicou que este tinha um *processo muito seu na mistura das tintas*:

«(...)Recomendava aos seus discípulos: «na procura do tom apropriado (...) e para que a cor fique mais fresca e bela, não devem as tintas ser misturadas demoradamente, porque, assim, se tornam mais fracas na sua vibração, tornando-se, ao mesmo tempo, um tanto confusas e inexpressivas. Devem, de preferência, aplicar-se mal embrulhadas (...)»³¹



Fig. 4 –
Vale de Colares
Assinado, Não Datado
Carlos Reis
Óleo sobre Madeira
37,5 x 59,5 cm
MNAC, N.º Inv. 234

Era precisamente na vibração das cores que Carlos Reis procurava concentrar a essência da expressão visual das suas obras – a comprovar este facto, veja-se por exemplo a variedade de tonalidades de verde que aplica em *Vale de Colares* e *Outono*,

³⁰ Idem, *ibidem*, p.8

³¹ LUCENA, Armando de – Carlos Reis na Pintura, na Aula, na Sociedade. In *Nova Augusta- Revista de Cultura*. N.º 2. Torres Novas: Câmara Municipal de Torres Novas, 1963, p.13

duas obras em que sentimos a consciência que o artista tinha dos diferentes tipos de luz produzidos pelas diferentes estações e pelas diferentes atmosferas e climas.

O virtuosismo técnico comprovado nestas paisagens irá contagiar também as obras cuja temática se centra no registo dos géneros e costumes populares, e em que por vezes também aspectos paisagísticos surgem como cenário das acções – como exemplo desta situação destacamos no núcleo museológico em causa as obras *Raios de Sol Ardente* (MNAC, N.º Inv.1704) e *No Caminho da Fonte* (Figura 5 – MNAC, N.º Inv.1605).



Fig. 5 – No Caminho da Fonte
Óleo sobre Tela
Assinado, Não Datado
Carlos Reis
190 x 110 cm
MNAC, N.º Inv. 1605



Fig. 6 – A Talha Vidrada
Óleo sobre Tela
Assinado, Não Datado
Carlos Reis
152 x 97, 5 cm
MMTN, N.º Inv. 198

Respondendo ao gosto burguês por uma *portugalidade* rústica e provinciana, Carlos Reis produz obras em que, através dos mais variados aspectos representados, se comprova um grande perfeccionismo técnico, verificado na destreza de execução ao nível do desenho, na fluidez da pincelada, na qualidade da representação de pormenores (como a transparência de tecidos e vidros, brilho dos metais e vidrados,...), em suma, no impressionante tratamento lumínico e cromático da superfície pictórica – vejam-se as obras *Asas* (MNAC, N.º Inv.765), *Talha Vidrada* (Fig.6– MMTN, N.º Inv.198), *Saúde ao Noivos* (MNAC, N.º Inv.2281), *O Primeiro Filho* (MNAC, N.º Inv.2283) todas expostas no museu torrejano.

Sobre o retrato, nos cinco exemplos existentes no núcleo sobre este género, conseguimos perceber as três vias de representação que Carlos Reis optou por tomar para a representação das várias personagens que se lhe depararam por todo o seu percurso artístico. Sempre com grande fidelidade ao aspecto do retratado, esta tripla via de representação apresenta: 1) esquemas em que se introduz algum requinte de tipo “aristocrático”, bem ao agrado da burguesia ascendente, principal compradora das suas obras – caso do *Retrato de Piedade Valdez* (Figura 7 – MNAC, N.º Inv.1836) patente neste museu; 2) esquemas em que o pendor psicológico é mais acentuado, apesar de ele ser transversal às três variantes (pois a captação do temperamento ou espírito das personagens é sempre indicado) – *Retrato de Gustavo Pinto Lopes* (Figura 8 – MMTN, N.º Inv.201) e *Retrato de Carlos Azevedo Mendes* (MMTN, N.º Inv.3269); e 3) esquemas de um tipo mais expressivo, em que a intensidade da representação é conseguida por intermédio de artifícios compositivos que o artista produz por meio de engenhosos jogos de luz, de cor, e de formas – *Retrato do Actor Chaby Pinheiro* (MNAC, N.º Inv.764), *Retrato do Escultor Alberto Nunes* (Figura 9 – MNAC, N.º Inv.1343).



Fig. 7 – Retrato de Piedade Valdez
Assinado e Datado
Carlos Reis, 1916
Óleo sobre Tela
85 x 69 cm
MNAC, N.º Inv. 1836

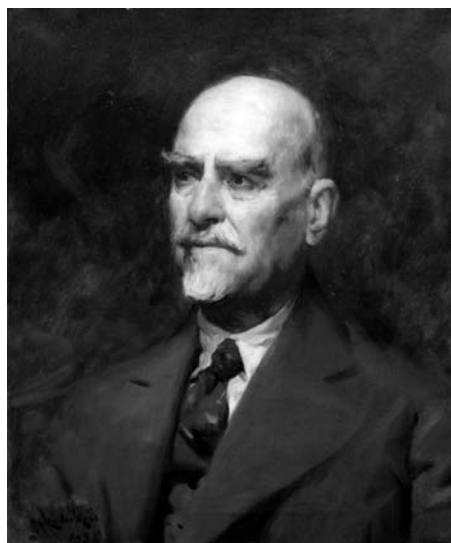


Fig. 8 – Retrato de Gustavo Pinto Lopes
Assinado e Datado
Carlos Reis, 1936
Óleo sobre Tela
64, 5 x 64 cm
MMTN, N.º Inv. 201

Especialmente na análise desta última obra notámos algumas afinidades ao nível da composição com a obra de Veloso Salgado (1864-1945) *Retrato do Escultor Teixeira Lopes, no seu atelier em Paris*, datada de 1889 (Figura 10). Na obra de Carlos Reis, é representada ao centro da composição uma figura, a três quartos com torção para a direita, sentada num sofá, de perna traçada, concentrada na leitura de um

livro. O título desta obra identifica-nos a personagem retratada: é o escultor Alberto Nunes (1838 – 1912), professor de Carlos Reis nas Belas Artes de Lisboa em Desenho Preparatório. O espaço representado parece-nos ser o seu atelier – há papéis pelo chão, mesas com pilhas de livros amontoados, encostadas à parede que temos como fundo, e que por sua vez se vê preenchida por quadros que maioritariamente se percebe serem retratos. À esquerda temos uma banquetta com o que parece ser um pequeno estudo para uma escultura, sobre um fundo escuro e neutro, que parece ser uma cortina. A mancha sobrepõe-se à evidência do desenho, parecendo a obra ter sido de execução imediata (*Alla Prima*). A pincelada é curta e rápida, sem demoras nos pormenores, e denuncia alguma gestualidade na sua aplicação. Há recurso a empastamentos, dando-se por este modo a noção da densidade dos volumes das formas. O que se revela surpreendente é a incrível semelhança entre o esquema de representação do espaço na obra de Carlos Reis, e o esquema de representação do espaço na obra de Veloso Salgado – as estruturas compositivas de ambas as obras são muito aproximadas. Contudo, enquanto não se determinar com exactidão a data da obra de Carlos Reis não podemos partir para a formulação de hipóteses sobre qual a origem da afinidade existente entre as duas obras destes dois artistas contemporâneos. Fica no entanto a observação deste interessante aspecto.



Fig. 9 – Retrato do Escultor Alberto Nunes
Assinado, Não Datado
Carlos Reis
Óleo sobre Madeira
29,5 x 20 cm
MNAC, N.º Inv. 1343



Fig. 10 – Retrato do Escultor Teixeira Lopes, no seu atelier em Paris, Rue Denfert Rocheraux
José Maria Veloso Salgado
1889
Casa-Museu Teixeira Lopes, V. N. de Gaia
Fonte: CATÁLOGO Portugal 1900,
Fundação Calouste Gulbenkian

Outro dado singular é relativo a um carvão, existente na reserva do museu, intitulado *O Velho* (Figura 11 – MMTN, N.º Inv.203). Verificámos que esta peça, assinada e não datada, se liga ao episódio da decoração do Salão de Baile do Hotel do Buçaco – obra que Carlos Reis terminou em 1907³². Integrandose na ambiência estética do edifício, o friso decorativo produzido pelo artista, de timbre medievalizante, pontua-se por inúmeras personagens – jograis, bobos e donzelas... – que animam o espaço de uma floresta misteriosa e comunicam ao mesmo tempo com o observador. Entre as várias figuras há um lenhador que no decurso do seu trajecto pela floresta dirige o olhar para fora da tela – é precisamente esta figura o nosso centro de interesse. Constatámos que *O Velho* se trata muito possivelmente de um estudo para a figura do *Lenhador* (Figura 12), já que formalmente existem grandes semelhanças entre o rosto de *O Velho*, e o rosto da figura do lenhador.



Fig.11 – O Velho
Desenho a Carvão
Assinado, Não Datado
Carlos Reis
MMTN, N.º Inv. 203



Figura 12 – Lenhador
Friso do Salão de Baile – Palace-Hotel do Buçaco
Óleo sobre Tela
c. 1907
Carlos Reis
Fonte: Sandra Leandro – Pinturas Palacianas:
Historicismo, Fantasia e Encenação. In *Monumentos -
Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*. N.º 20.

O desenho a carvão capta um aspecto de uma figura masculina. Um busto de um homem envelhecido e quebrado, talvez pelo duro trabalho de toda uma vida, é apresentado de tronco descoberto, a três quartos, com torção para a direita, o mesmo acontecendo com a cabeça que apresenta longas barbas e cabelos despenteados. A figura apresenta o braço à esquerda dobrado e levantado parecendo segurar numa vara, e o outro, à direita também dobrado, mas caído, apenas se percebendo parte dele devido ao corte definido pelo enquadramento escolhido. O rosto

³² Cf. LEANDRO, Sandra – Pinturas Palacianas: Historicismo, Fantasia e Encenação. In *Monumentos - Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*. N.º 20. Lisboa: D.G.E.M.N., 2004, p.120

da figura é o centro de interesse – ele é meticulosamente tratado por meio do trabalho de modelado das suas formas, sendo realçado em detrimento das restantes áreas da figura, menos cuidadas nos pormenores anatómicos, simplistas e depuradas no recurso à mancha e à linha. A modelação do rosto é notoriamente um trabalho naturalista. A expressão da figura reside sobretudo nas vincadas rugas do rosto e no olhar. Este olhar lateral sugere alguma fugacidade da pose – como que simulando o instante fotográfico – um aspecto reforçado pela espontaneidade do desenho que em pormenores do cabelo, das barbas, e também em alguns pontos de marcação dos volumes anatómicos se tornam indicadores do dinamismo da figura.

A hipótese que levantamos poderá então fazer com que se lance uma data aproximada para o carvão, bem como contribuir para o entendimento do seu significado – o contexto da realização do desenho fica assim mais esclarecido, constituindo por isto um valor acrescido para a peça museológica.

Em suma, esta pequena amostra da vasta obra de Carlos Reis torna possível colher elementos fundamentais para o entendimento do valor da sua obra. A tríplice visão temática que constitui a essência do conjunto da obra do artista está bem representada. Há produtos ar-livristas, visões românticas da vida rural em que cenas de costumes são representadas segundo uma expressão realista, e retratos de três variantes: o de requinte aristocrático, o de feição psicológica e o de tipo expressivo.

Considerações Finais

O núcleo de pintura de Carlos Reis do museu torrejano, apesar de constituir apenas uma ínfima parte da obra total do pintor, torna claro o entendimento da tônica principal da opção estética do artista em causa. Paisagem, retrato, costumes – três opções, três vias de expressão, três variantes temáticas de um gosto naturalista que permaneceu no tempo, chegando além das primeiras décadas do século XX, coabitando com a eclosão de tendências artísticas que tentaram destabilizar a ordem estética aceite pacificamente por uma elite burguesa pouco receptiva a *modernismos*.

Acima de tudo, esta amostra é significativa para a compreensão da produção pictórica do artista na sua globalidade e, para além disso, nomeadamente ela representa uma contribuição para a compreensão do Naturalismo em Portugal. Um estudo mais profundo sobre o que significou a obra de Carlos Reis no contexto da pintura portuguesa de transição de Oitocentos para Novecentos, irá decerto colaborar no enriquecimento do conhecimento desse fenómeno estético.

Deste modo, o presente estudo – apesar de se limitar ao núcleo do pintor existente no museu torrejano – ao avançar com algumas observações e novidades que consideramos pertinentes para a valorização de parte desse acervo, pretendeu sobretudo contribuir para o conhecimento da figura e obra pictórica de Carlos Reis.

Bibliografia

- *Anuário do Grémio Artístico (Relativo a 1896-97)*. Lisboa: Typ. Franco-Portuguesa, 1897.
- ARTHUR, Ribeiro – «O Concurso de Paisagem para Professor da Escola de Bellas-Artes de Lisboa». In *Arte e Artistas Contemporâneos*. Lisboa: Liv. Férrin, 1898. 2.^a Série.
- «Ainda o Concurso de Paisagem». In *Arte e Artistas Contemporâneos*. Lisboa: Liv. Férrin, 1898.2.^a Série.
- AZEVEDO, Fernando de – «Le Sens de le Paysage dans la Peinture Portugaise du XIX Siècle». In *Actes du Colloque le XIX Siècle au Portugal. Histoire-Société Culture-Art 1987*. Paris : Fundação Calouste Gulbenkian, CCP, 1988.
- CAMPOS, Agostinho de – *O Pintor Carlos Reis e as Modas em Pintura*. Lisboa: Livrarias Aillard e Bertrand, 1925.
- CASTRO, Cláudia Plácido de – «O Espólio do Dr. Carlos Azevedo Mendes no Museu Municipal». In *Revista Nova Augusta*. N.º 15. Torres Novas: Câmara Municipal de Torres Novas, 2003.
- CATÁLOGO «*Exposition Universelle de 1900- Catalogue Illustré Officiel de L'Exposition Décennale des Beaux-Arts. 1889 à 1900*». Paris : Ludovic Baschet Éditeur, s/d.
- CATÁLOGO «*Grande Exposição dos Artistas Portugueses*». Porto: Imprensa Portuguesa, 1935.
- CATÁLOGO «*Soleil et Ombres. L'Art Portugais du XIX.ème Siècle*» Musée du Petit Palais. 20 Octobre 1987 – 7 Janvier 1988. Paris: Musées, 1987.
- CATÁLOGO *Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado: Arte Portuguesa. 1850-1950*. Lisboa: I. P. M. /Museu do Chiado, 1994.
- CATÁLOGO *Museu Nacional Soares dos Reis: Pintura Portuguesa. 1850-1950*. 2.^a Edição. Ministério da Cultura –I.P.M. –M.N.S.R., 2001.
- COSTA, Lucília Verdelho da Costa – «Carlos Reis e o Naturalismo do século XIX». In *Revista Nova Augusta*. N.º 5. Torres Novas: Câmara Municipal de Torres Novas, 1991.
- FRANÇA, José Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. 3.^a Edição. Lisboa: Bertrand Editora, 1990. Volume II.
- *O Retrato na Arte Portuguesa*. «Estudos de Arte». Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- GONÇALVES, António Manuel – «Carlos Reis. Director de Museus». In *Revista Nova Augusta*. N.º 2 (1.^aSérie). Torres Novas: Câmara Municipal de Torres Novas, 1963.
- GONÇALVES, Artur e LOPES, Gustavo Pinto – *Carlos Reis*. Torres Novas: Litografia Nacional, 1942.
- LEANDRO, Sandra – «Pinturas Palacianas: Historicismo, Fantasia e Encenação». In *Revista Monumentos – Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*. N.º 20. Lisboa: D.G.E.M.N., 2004.
- MACEDO, Diogo de – *Carlos Reis – Um Paisagista*. Coleção *Museum*. N.º3. Lisboa: Grupo de Amigos do Museu de Arte Contemporânea, 1947.
- MATIAS, Maria Margarida Marques – *Colecção Anastácio Gonçalves – Catálogo de Pintura. Cerâmica. Mobiliário*. Lisboa: 1984.
- PAMPLONA, Fernando de – *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*. 2.^a Edição. Barcelos: Livraria Civilização, 1988.

- SAMPAIO, Albino Forjaz de (direcção de) – *Pintura Portuguesa – Carlos Reis*. Collecção Patrícia. Lisboa: Diário de Notícias, 1931.
- SILVA, Raquel Henriques da – «Percurso da Modernidade». In *História das Artes Plásticas*. Sínteses da Cultura Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Europália 91, 1991.
- TAVARES, Cristina de Sousa Azevedo – *A Evolução da Pintura Naturalista na Sociedade Nacional de Belas Artes de 1901 a 1945*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1983. Dissertação de Mestrado.
- *Naturalismo e Naturalismos na Pintura Portuguesa do século XX e a Sociedade Nacional de Belas-Artes*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1999. Dissertação de Doutoramento.