

AS PAISAGENS MARÍTIMAS NA PINTURA PORTUGUESA (FINAIS DO SÉCULO XIX- -PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX)

MARIA MANUELA BAPTISTA ASSUNÇÃO*

Resumo: *A representação pictórica da paisagem nos finais do século XIX, meados do século XX, configura-se numa perspetiva inovadora no momento em que os pintores começam a atribuir uma importância específica à pintura realizada na presença da própria paisagem.*

Os fenómenos resultantes de diferente intensidade luminica são percebidos com configurações diferentes dando-nos assim representações díspares da morfologia dos espaços.

Os artistas expressam emoções através das suas representações e na forma como interpretam as paisagens em causa, evidenciando igualmente um conhecimento mais estruturado da morfologia dos espaços e dos fenómenos atmosféricos.

Este artigo pretende mostrar as mudanças ocorridas na representação da paisagem marítima, considerando também a inovação de novas correntes pictóricas que refletiam uma nova postura do artista perante a sociedade.

A paisagem marítima humanizada poderá ser também uma fonte de estudo da sociedade.

Palavras-chave: *Paisagem Marítima; Pintura; Representações; Natureza.*

Abstract: *The pictorial representation of the landscape in the late 19th century, mid-20th century, appears in an innovative perspective at a time when the painters begin to assign particular importance to painting held in the presence of the landscape itself.*

The resulting phenomena of different light intensity are understood with different settings giving us different representations of the sites morphology.

The artists express their emotions through its representations and in the way they interpret the observed landscapes, showing also a more structured knowledge of the sites morphology and atmospheric phenomenon.

This paper intended to show the changes that have occurred in the representation of the maritime landscape, considering also the innovation of new pictorial currents that reflected a new attitude of the artist towards society. The humanized maritime landscape might be used as a society source of study.

Keywords: *Maritime Landscape; Painting; Representations; Nature.*

1. INTRODUÇÃO

A importância que as representações pictóricas assumem como testemunhos de uma paisagem marítima é significativa, em particular quando confrontamos diferentes modos de expressão para o mesmo local, subsistindo questões de simbologias. A paisagem define-se, descreve-se ou explica-se a partir das formas, da sua morfologia, em sentido lato, da intervenção humana. A paisagem humanizada não se explica direta e principalmente pelo que se vê, mas sim, sobretudo, por «fatores de civilização»¹.

* Faculdade de Letras da Universidade do Porto. baptista.mariamaneuela@gmail.com.

¹ ASSUNÇÃO, 2008: 10.

Assim, a capacidade de captar e representar, posteriormente permite-nos construir um modelo de paisagem à luz da interpretação que fizemos da mesma.

As manifestações pictóricas permitem observar e aprofundar o nosso conhecimento sobre as mutações da paisagem marítima, sujeitas a diferentes condições climáticas, estações do ano, mas essencialmente pela sua humanização. O mar sempre esteve presente na história da humanidade, de uma forma ou de outra, na pesca, na chegada e partida de navegantes, na ida forçada para a guerra, na busca de novos mundos promissores de trabalho, na espera angustiada dos pescadores, na fruição de um novo pôr-do-sol.

A paisagem marítima é um Património imaterial que podemos considerar como um bem identitário quer pelas suas raízes sempre presentes na história de Portugal, quer num conceito contemporâneo na sua contribuição para um turismo sustentável de paisagem.

Os autores revisitados para este tema, permitiram uma visão de perspetivas interessantes relativamente à representação das paisagens marítimas. São indispensáveis como ponto de partida para um futuro projeto direcionado para a articulação entre a representação pictórica da paisagem marítima e as modificações ambientais.

Referiremos alguns exemplos de pinturas que com uma metodologia de seriação temporal e local, poderão tornar-se numa base de estudo reveladora para a história do ambiente.

Antes de uma incursão pela paisagem marítima em Portugal, pareceu-nos fundamental uma pequena abordagem a alguns exemplos internacionais sobre o tema, que permitam contextualizar a nossa análise.

2. SUCINTO ENQUADRAMENTO DA PAISAGEM MARÍTIMA NA PINTURA INTERNACIONAL

Recuamos um pouco, para um tempo onde a paisagem teve desde logo um papel importante na arte pictórica: um modelo de pintura que buscou na paisagem, marítima ou não, um pano de fundo para a representação de determinadas cenas, através de uma janela aberta, um longínquo mar, ou de um sinuoso rio, iluminados pelo reflexo da luz na água.

A paisagem assumia-se como componente de cenário em segundo plano e, assim segundo as palavras de Anne Cauquelin, crítica de arte e filósofa: «Pela janela pintada sobre a tela ilusionista vemos aquilo que se deve ver – a natureza das coisas mostradas na sua ligação»².

A paisagem marítima assume grande importância na pintura holandesa realizada no século XVII, com a representação do mar e de uma marinha mercante, sinónimo do prestígio alcançado com o comércio marítimo, fonte do poder e riqueza que proporcionou à sua burguesia.

Preferencialmente, estas pinturas que expressam simbólicas viagens, que enalteceram a burguesia com o seu dinamismo comercial, são adquiridas essencialmente por esta classe social, dando-lhe assim uma crescente visibilidade.

² CAUQUELIN, 2008: 64.

A pintura realizada por pintores como Bellevois, entre outros, representa, na maioria, embarcações enfrentando um mar muito alterado, simbolizando os perigos que, na época, os marinheiros passaram e ultrapassaram em busca do próspero comércio oriental.

O artista utilizava tons térreos nas grandes embarcações, com contrastes de sombra e luz, onde uma claridade difusa, um sol pálido surgido por entre nuvens de forte densidade, dava um cunho trágico à pintura, num mar escuro, sombrio e preferencialmente alterado, com um horizonte baixo, onde aquele e o céu se confundiam.

Bellevois, pintor da escola holandesa, já referido, tentava assim representar os efeitos atmosféricos do mar do Norte. Prevalece um certo dramatismo na sua figuração em pinturas como na tela «Galera turca e navio holandês frente à costa, 1660-1665».

O homem já liberto da carga negativa do imaginário que o mar tivera, encara-o como fonte de aventuras de um comércio produtivo onde a colonização e supremacia da Europa se faz sentir em numerosas representações de paisagens marítimas no final do século XVII, destacando-se os navios e os portos de embarque.

Um pouco mais tarde com o Iluminismo, a França e a Inglaterra de diferentes formas, vão através da arte expressar perspectivas de ver e sentir relativamente à paisagem marítima.

Um maior conhecimento científico dos fenómenos da natureza, uma maior abertura da própria sociedade, proporciona uma nova dimensão onde o mar passa a relacionar-se com a ciência, lazer, sociabilização, partida e chegada de população, migração, mas também praia, contemplação e ainda pesca.

Na Inglaterra, William Turner representou a paisagem acreditando que ao fazê-lo devia incidir no que esta tinha de infinito, arrebatador, inacessível e estranho, deixando o homem amedrontado mas também deslumbrado, leia-se, expressando o *sublime* segundo o conceito de Edmund Burke³.

Turner foi influenciado pela obra do pintor francês Claude Lorrain, comovendo-se perante a capacidade que este tinha de criar luz através da pintura, com uma concentração só no efeito dessa luz. As referências de Turner são outras, mas o interesse pelo espaço atmosférico e pelo fenómeno da luz é idêntico ao de Lorrain. A luz pode ser evidenciada pelos fenómenos naturais e pela interatividade que o homem tem com ela.

Nos trabalhos de Turner a natureza parece explodir numa espécie de turbilhão, inundando a tela e envolvendo com um força avassaladora o observador, como acontece na sua pintura intitulada: «O Aguerrido Temeraire rebocado até ao seu último pouso para ser desmanchado».

Turner produziu paisagens de um romantismo extremo caracteristicamente relacionado com a natureza, sempre valorizando os fenómenos que interferiam com as modificações da paisagem natural, privilegiando sempre o seu objetivo de fazer o público participar nelas. Parece evidente que todas as preocupações atmosféricas do século XIX estiveram já presentes nas pinturas de Turner.

³ Segundo o conceito de Edmund Burke, o sublime provoca reações estéticas na qual a sensibilidade se volta para aspetos extraordinários e grandiosos da natureza, considerada um ambiente hostil e misterioso, que desenvolve no indivíduo um sentido de solidão in BOCKEMUHL, 1993: 11.

Também os pintores franceses foram mestres nas representações da natureza. Inovadores na pintura ao «ar livre» no século XIX, permitem aferir as transformações ao longo do tempo, com representações que, atravessando o impressionismo, nos deixaram observar a própria evolução da sociedade.

Os pintores franceses na procura de novas paisagens, e de condições que facilitassem a pintura ao ar livre, saíram de Fontainebleau e dirigiram-se para o sul do país deslumbrando-se com a intensidade da luz mediterrânica. As suas telas revelam a paisagem marítima à luz desse fenómeno. A cor surge em todo o seu esplendor nas suas paisagens, valorizada por essa luz mediterrânica.

Os impressionistas perceberam os efeitos da atmosfera, trabalhando em contacto direto com a natureza. Sabemos pelas suas descrições, que terão sentido algumas dificuldades logísticas ao transformar o espaço ao ar livre no seu próprio atelier, sentindo as diferenças da paisagem com o sol do meio dia no auge da intensidade da luz, em contraste com o amanhecer pálido de luz discreta que permitiu perspectivas diferenciadas da paisagem, com um imediatismo nunca alcançado até então. Houve toda uma vivência experimental neste domínio de vários pintores, de correntes artísticas diferentes, dos quais salientamos apenas como referência: Bonnard, Renoir, Cézanne, Dubuffet, Matisse, Picasso, Gauguin, Braque que no final do século dezanove e as primeiras décadas do vinte, vão percorrer um itinerário que incluiu Saint Paul de Vence, Nice, Antibes, Le Cannet, Saint Tropez, Toulon, Aix-en-Provence, Marselha, L'Éstaque entre outros.

Alguns destes artistas permaneceram vários anos no mesmo local, como por exemplo Matisse que esteve em Marselha em 1912, 1915, 1918; Cézanne em Aix-en-Provence instalando-se aí definitivamente desde 1899, Picasso em Saint Raphael (Cannes) e mais tarde em Antibes entre 1920 e 1931.

Este êxodo de pintores para o sul, atesta toda a potencialidade das paisagens e da luz mediterrânica que lhes permitiu tirar partido, pictóricamente, de toda esta envolvência, concretamente das cores. A sua própria atitude de fascínio pela luz, envolve-os; o mediterrâneo surge como um «vasto laboratório de céu aberto e sem paredes»⁴. Esta corrente inicialmente tão contestada acabou por conquistar um público que a absorveu intensamente.

Apenas duas imagens para expressar o referido relativamente à pintura da paisagem francesa: uma pintura ainda no impressionismo construtivo de Cézanne (fig. 1); e outra de Albert Marquet dentro de uma corrente mais *avant garde* (fig. 2).

⁴ GENDRE, 2013: 15-18.

Figura 1 – «L'Estaque vue du golfe de Marseille», 1883-85, Huile sur toile, 58x72cm, Paul Cézanne, Paris, Musée d'Orsay⁵.

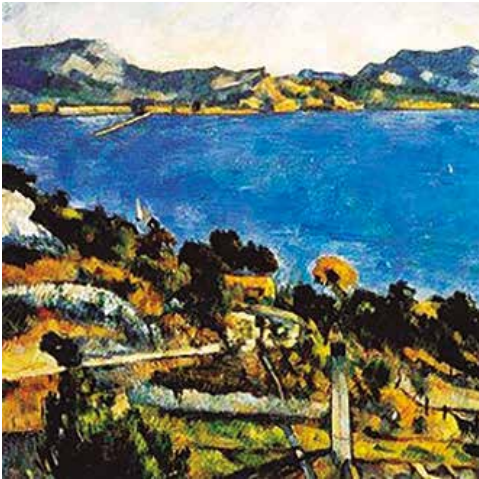


Figura 2 – «Le vieux Port à Marseille», huile sur toile 61x81cm, Albert Marquet, 1917, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou⁶.



Na primeira (fig. 1), o pintor deu primazia à natureza, com algum casario e, em último plano, a montanha que representou em imensas perspetivas, a várias horas do dia e em diversos pontos de localização.

Na segunda (fig. 2), numa liguagem pictórica sintética, o interesse do pintor foi a vida no porto, já com várias personagens no cais, deambulando em função da proximidade dos barcos. Temos uma paisagem marítima humanizada. Os barcos são assinalados de uma forma linear, sem minúcia, numa escala restrita de colorido. Ao longe, uma referência às construções urbanas do porto, diluídas na névoa, numa técnica onde o céu e o casario branco se confundem.

Comparando as duas pinturas, confrontamos um mar com margens luxuriantes de vegetação em contraste com uma natureza já muito humanizada, provavelmente fruto dos cerca de vinte anos passados.

A pintura francesa teve uma forte influência nos pintores portugueses, uma vez que desde os meados do século XIX houve bolseiros em Paris. Essa aprendizagem repercutiu-se na expressão plástica que adotaram no regresso a Portugal, produzindo muitas obras das quais escolhemos alguns exemplos que mostram a diversidade nas representações de paisagens marinhas.

⁵ MATHEY, 2010: 106.

⁶ GENDRE, 2013: 46

3. A PAISAGEM MARÍTIMA NA PINTURA PORTUGUESA

A paisagem marítima em Portugal teve inúmeros representantes, desde a aguarela a várias outras técnicas. Poderíamos referir pintores de norte a sul que representaram a orla marítima portuguesa com muita qualidade uns, outros de uma forma menos conseguida.

Na nossa pesquisa procuramos perspectivas diferentes para a paisagem marítima. Assim consideramos todas as paisagens que englobam para além do mar, o mundo do trabalho relacionado com ele, a pesca, os barcos, a morfologia dos espaços circundantes citadinos ou rurais e o lazer.

Vejamos para Portugal, nos finais século XIX até meados do século XX, alguns exemplos das manifestações pictóricas que representaram com bastante frequência aspetos desta paisagem marítima.

Iniciando na região do norte, referiremos concretamente a zona de Matosinhos e Leça, na versão de António Carneiro, pintor da escola do Porto, que foi sensível à influência do simbolismo.

Figura 3 – «Descarga da sardinha», óleo s/tela, 38x52cm, António Carneiro, 1914, CMM⁷.



Figura 4 – «Rochedos da Boa Nova», óleo s/ tela, 35x91cm, António Carneiro, 1912, CMM⁸.



A sua pintura da chegada dos barcos com a pesca – «Descarga da sardinha» (fig. 3) – é uma representação caracterizada pela presença das gaivotas anunciadoras de peixe e pela agitação que a chegada dos pescadores sempre provoca. Nesta paisagem, para além da azáfama piscatória que a atividade provocava, o pintor mostra, em segundo plano, o casario, sinónimo de porto seguro, a luminosidade fria do mar espelhado espraiaando-se.

Os «Rochedos da Boa Nova» (fig. 4), foi uma das muitas pinturas que António Carneiro fez neste local. Uma mancha de um verde denso do mar separa o céu da terra; um céu manchado confundindo-se com o casario longínquo, vislumbrando-se ao fundo a imagem da capela da Boa Nova. Na imensidão da praia a figuração de duas crianças, filhos do pintor, potenciam uma visão menos descritiva mas mais poética da paisagem. A

⁷ CASTRO, 1997: 121.

⁸ CASTRO, 1997: 13.

empatia de António Carneiro com este local, que está patente em vários registos, teve um carácter mais místico do que naturalista.

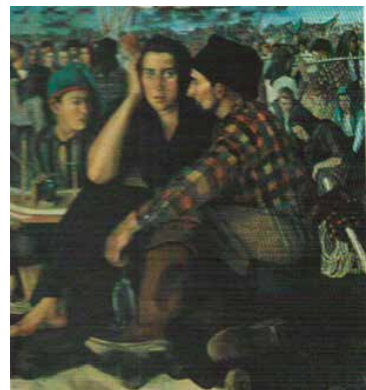
Na visão de António Ramalho – «Praia de Leça» (fig.5) – na mesma praia, vinte anos antes de António Carneiro, os rochedos foram representados com maior relevo, dando mais espaço à praia onde o pescador solitário está de costas voltadas a um mar agitado, característico do norte; o céu é mais uma vez nublado, sem que se vislumbre a luz do sol, confundindo-se com a espuma branca da rebentação. A capela da Boa Nova já está presente nesta imagem, sendo muito elucidativa para este local, como ponto de referência.

Na imagem seguinte, na década de trinta, a paisagem está fortemente alterada pela representação humana na pintura «Gente do mar – Praia de Leça» (fig.6). Na versão de Ayres de Carvalho, o tema que lhe interessa é a representação da família do pescador na praia; o ambiente é criado com uma figuração numerosa, mas o que ressalta é o semblante sombrio da mulher, certamente reflexo da vida de ansiedade e apreensão que o pintor quis evidenciar. Pela postura diríamos que se trata de uma partida, pois não está expresso em nenhum dos personagens a alegria da chegada. De realce também, é a presença do adolescente em primeiro plano que exhibe uma miniatura de um barco, mas a sua atenção está dispersa para o ambiente. Em segundo plano, pescadores e mulheres em movimento e, no fundo, uma representação do mar com alguns barcos, que chega para confirmar a atividade das personagens, igualmente visível em alguns utensílios que discretamente espreitam.

Figura 5 – «Praia em Leça»,
óleo s/ tela 30x50cm. António Ramalho,
1892, Lisboa, CMAG⁹.



Figura 6 – «Gente do mar» óleo s/ tela,
1,20x1,20 cm. Ayres de Carvalho, 1939,
Lisboa, Museu do Chiado¹⁰.



Numa região um pouco a norte, mas não muito distante, pinturas marítimas referentes à Póvoa do Varzim:

⁹ FALCÃO, 2003: 232.

¹⁰ FRANÇA, 1990: 229.

Figura 7 – «A Moliceira» óleo s/ madeira,
 41x55,5cm, Silva Porto, 1881-88,
 Lisboa, CMAG¹¹.



Figura 8 – «Praia de banhos da Póvoa de Varzim»,
 óleo sobre tela, 47,5x 69,5 cm, João Marques
 de Oliveira, 1884, Lisboa, MNAC¹².



«A moliceira» (fig. 7) que observamos na faina da apanha do sargaço, tarefa das mulheres nesta zona, é representada com o mar agitado por detrás e a presença de barcos no horizonte, na visão de Silva Porto. As manchas cromáticas da ondulação assumem a mesma tonalidade do céu, num azul-cinza. Silva Porto, um dos percursores do Naturalismo em Portugal, que tanto privilegiou a paisagem em todas as suas dimensões, foi um pintor que, sendo aluno da Academia Portuense de Belas Artes, fez muita paisagem desta zona nortenha. Aqui pintou em pequenas pinceladas, sem discrepâncias de cor, com a minúcia que o caracterizou, onde todos os tons térreos se conjugam; a figura da moliceira une-se com a própria paisagem integrando-a. Na zona de rebentação percebemos duas figuras e um barco mais ao largo.

Por contraste, a «Praia de banhos Póvoa do Varzim» (fig. 8), de João Marques de Oliveira, é uma representação da praia com carácter de lazer. Esta tela permite caracterizar a sociedade da época que frequentava a praia da Póvoa de Varzim: as barracas estão montadas, muito embora se veja ao fundo duas estruturas em madeira sem os panos. Do lado direito, com destaque vemos vários grupos de senhoras que permitem identificar como pertencendo à burguesia, estilo de vestidos, chapéus e sombrinhas que exibem; para além disso, o facto de estarem instaladas em cadeiras de braços e guarda-sol, realça uma mordomia característica de um estrato social privilegiado. A areia de tonalidades diferentes mostra que o mar está em maré baixa. Outras personagens se movimentam junto ao mar, onde vemos próximo um barco de pequeno porte e outro mais longínquo com vela. A praia tem um aspeto cosmopolita, saudável, de bem-estar que o pintor nos transmite no colorido utilizado. A boia que surge como prevenção colocada num poste permite depreender a segurança que já na época a praia procurava exhibir.

O pintor nesta tela situou-se como espectador ao nível da praia criando, assim, uma postura de proximidade com as personagens que pinta, não havendo distanciamento, ao

¹¹ FALCÃO, 2003: 121.

¹² FRANÇA, 1990: 35.

contrário do que aconteceu com a pintura de António Ramalho, onde o pescador está longínquo.

«À espera dos Barcos» (fig. 9) do mesmo autor – João Marques de Oliveira – no mesmo lugar, é uma tela que representa as mulheres esperando pelos seus familiares vindos da pesca. A postura expectante da mulher, simultaneamente de confiança com o cesto a denunciar a sua função de espera do peixe. Esta imagem faz parte do quotidiano dos pescadores, sendo que a paisagem humana não se alterou muito ao longo do tempo, permanecendo com o mesmo anseio de quem espera os homens do mar.

O pintor utilizou umas tonalidades de ocre e terra fazendo comungar a natureza e as mulheres, onde apenas leves pinceladas azuis nos denunciam a presença do mar. Esta pintura permite-nos ver como dois pintores diferentes em locais próximos mas com diferenças temporais, expressam de forma semelhante a espera dos pescadores. Se observarmos ainda uma terceira pintura de 1950 – «Mulheres na praia» (fig. 10) – de Júlio Resende, encontramos a mesma representação de mulheres na praia numa figuração neo-realista, com alguns vestígios de cubismo, onde a sobriedade dos rostos, com dureza expressa, evidencia a condição expectante das mulheres do mar. A figuração dos barcos e do mar completa uma possível interpretação da tela.

Confrontando esta com as referidas anteriormente, de 1892 e de 1939, percebemos que a técnica pictórica se altera mas a componente sociológica se mantém, assumindo a mesma realidade imutável da espera.

Figura 9 – «À espera dos Barcos» (Póvoa do Varzim), óleo s/tela, 72x98cm, João Marques de Oliveira, 1892, Lisboa, MNAC¹³.



Figura 10 – «Mulheres na praia» óleo sobre tela. 93,5x122,5cm, Júlio Pomar, 1950, Lisboa, CAMJAP¹⁴.



Descendo para sul, vamos encontrar paisagens marítimas na região da Figueira da Foz. A pintura de autoria de Mário Augusto – «Praia da Figueira da Foz» (fig. 11) – com uma representação desta praia tem uma componente descritiva bastante forte. Toldos com

¹³ FRANÇA, 1990: 36.

¹⁴ PEREIRA & COUTINHO, 1998: 203.

configuração diferente à que vimos anteriormente na Póvoa do Varzim. A população é heterogénea, dispersa pelo espaço entre o mar e os toldes, não sendo possível identifica-la.

Ao longe vislumbra-se o arvoredo da serra da Boa Viagem. O mar de uma cor mais intensa confirma que estamos mais a sul. Mário Augusto foi um pintor que organizou visualmente os elementos relacionando-os entre si através das tonalidades utilizadas.

A paisagem marítima da região de Setúbal, na pintura de Silva Porto, – «Na beira-mar» (fig. 12) – assume mais uma das atividades dos pescadores em terra: o trabalho dos pescadores, da queima do alcatrão no casco do barco, focando assim a manutenção que os barcos necessitam para a faina piscatória. O fumo resultante da queima confunde-se com as nuvens. A linha de horizonte é representada muito baixa, o mar assume a luminosidade da atmosfera em contraste com os ocres do barco e o negro do pescador.

Figura 11 – «Praia da Figueira da Foz»,
óleo s/cartão 26,5x34, 8cm, Mário Augusto, 1935,
Lisboa, CMAG¹⁵.

Figura 12 – «Na beira-mar», Setúbal, óleo s/ madeira,
41x55,5cm, Silva Porto, 1892, Lisboa, CMAG¹⁶.



Para terminar, várias imagens da zona de Lisboa, com abordagens díspares: observemos esta outra temática marítima da faina piscatória com Adriano de Sousa Lopes a representar a praia da Caparica com a tela – «Puxando as redes à tardinha» (fig. 13). Os pescadores, figuras diagonais paralelas, denunciam a força exercida no puxar das redes, mas também o sentido da união na tarefa. A areia, o mar, evidenciam a luminosidade muito intensa do final do dia assumindo gradações de ocres e laranja de um pôr-do-sol. Deste modo a pintura expressa sintonia e ritmo na tarefa.

¹⁵ FALCÃO, 2003: 277.

¹⁶ FALCÃO, 2003: 147.

Figura 13 – «Puxando as redes à tardinha» Caparica, 24,5x33cm, Adriano de Sousa Lopes. s/d Lisboa, MNAC¹⁷.

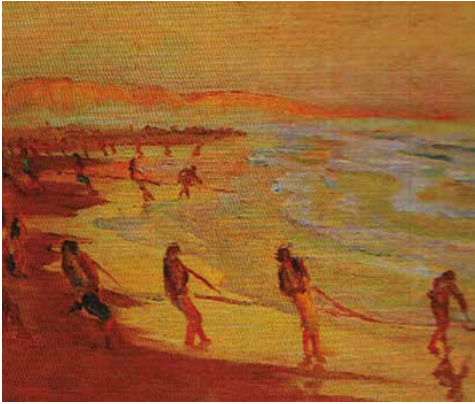


Figura 14 – «Praia das Maças», óleo sobre painel de madeira 69x87cm, José Malhoa, 1918, Lisboa, MNAC¹⁸.



Numa outra perspetiva da paisagem marítima, José Malhoa apresenta a burguesia usufruindo da vista do mar da – «Praia das Maças» (fig. 14) – em 1918, já com uma postura muito mais cosmopolita, alguma cumplicidade revelada por parte das personagens. Um mar representado com maior intensidade de cor, contrastando com o branco muito luminoso do muro que se confunde com a respetiva espuma. Malhoa pinta aqui esta paisagem com a esteira desunida em alguns pontos a permitir a passagem de traços de luz na sombra acolhedora.

Para Cascais temos a pintura de D. Carlos de Bragança, em 1885, que permite ver a evolução da paisagem marítima deste local. A pintura a aguarela «Cidadela e baía de Cascais» (fig. 15) representa o que foi um local que é hoje extremamente turístico e muito descaracterizado. Aliás, sobre a baía de Cascais, D. Carlos de Bragança realizou imensas composições. Com a técnica da aguarela o pintor consegue transmitir a sensação de uma maior transparência do mar.

Esta pintura permite uma análise das modificações ocorridas desde o final do século XIX, na morfologia daquele território. Podendo assim contribuir para o estudo do impacto ambiental que diversas políticas de proteção da orla marítima, entre outras causas, possam ter tido para a paisagem do local.

¹⁷ LAPA & SILVEIRA, 2010: 80.

¹⁸ FRANÇA, 2011: 115.

Figura 15 – «Citadela e baía de Cascais», Aguarela sobre papel, 1,40X1,78cm, D. Carlos de Bragança, 1885, coleção particular¹⁹.



O rei pintor como foi designado pela historiografia muitas vezes, expressou na pintura a aguarela e a pastel principalmente, muito dos seus conhecimentos científicos relativos ao mar, iates e instrumentos náuticos, cenas ligadas à pesca, sendo uma fonte importante e vasta para este tema.

Na impossibilidade compreensível, por razões editoriais, de acrescentar mais imagens, não podemos deixar de focar que são para toda a orla marítima na ordem das centenas: praia, escarpas, portos de maior ou menor importância, chegadas e partidas de navios, migração, guerra, pesca, dunas, com envergadura muito heterogénea. Aqui queremos chamar a atenção para a circunstância de que é possível cartografar toda a orla marítima através da pintura, com diversos pintores, alguns no século XVIII, muitos para o século XIX e para os primeiros sessenta anos do século XX.

Chamamos para esta amostragem alguns pintores, mas há muitos outros que obrigatoriamente terão de fazer parte do estudo²⁰.

4. CONCLUSÃO

Qual o interesse desta temática para os estudos ambientais? Acreditamos que é pertinente o estudo desta temática uma vez que as pinturas permitem ver as diferenças da morfologia do território, como por exemplo o avanço do mar na orla marítima ao longo do tempo, ou a construção de elementos que “avançaram” para zonas de praias.

Um levantamento inicial que realizamos sobre as fontes e historiografia relativamente a este tema, permite levantar a hipótese, que carece de um estudo muito mais aprofundado, de ser possível fazer uma triagem das pinturas existentes, muito dispersas, com interesse para a leitura histórica dos espaços no processo dos estudos ambientais.

¹⁹ SILVA & MONGE, 2007: 123.

²⁰ Lembramos alguns desses nomes: Alberto Sousa, Ricardo Hogan, João Ribeiro Cristino, Sousa Pinto, Artur Loureiro, António Lino, Madalena Cabral, José Lima de Freitas, Miguel Ângelo, Alfredo Keil, Álvaro Perdigão, José Júlio, Almada Negreiros, Noronha da Costa – todos representaram paisagem marítima.

A identificação dos locais representados é em alguns casos possível pelos registos biográficos dos pintores e mesmo narrativas escritas em trocas de correspondência, por exemplo, entre João Marques de Oliveira e Silva Porto da Academia Portuense.

As pinturas aqui referidas no texto, de tipologias diferentes, quer na sua localização temporal, como local, quer nas técnicas pictóricas utilizadas, exemplificaram uma perspetiva do estudo possível.

Parece-nos que se poderá fazer uma leitura do espaço da paisagem marítima que permita analisar a evolução das praias, das atividades piscatórias, do fim de alguns processos ligados à pesca, de forma a entendermos como uma crescente industrialização contribuí também para a degradação de alguns pontos da orla marítima.

Na atualidade temos a noção das agressões a este património, mas será interessante abordar essa perspetiva através da pintura realizada ao longo do tempo.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ASSUNÇÃO, Maria Manuela (2008) – *Da construção do Espaço à Perceção do olhar – A paisagem do Porto na 2.ª metade do século XIX, no Porto*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de Mestrado.
- BOCKEMUHL, Michael (1993) – *J. M. W. Turner, o mundo da luz e da cor*. Colónia: Taschen.
- CASTRO, Laura (1997) – *António Carneiro*. s.l.: Edições Inapa.
- CAUQUELIN, Anne (2008) – *A invenção da Paisagem*. Paris: Arte e Comunicação. Edições 70.
- DELOUCHE, Denise (2011) – *Les Peintres de la Bretagne*. Paris: Éditions Palantines.
- DIAS, João Carvalho, coord. (2012) – *As Idades do Mar*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian.
- FALCÃO, Isabel (2003) – *Pintura Portuguesa Casa – Museu Dr. Anastácio Gonçalves*. Lisboa: IPM, Casa – Museu Dr. Anastácio Gonçalves.
- FRANÇA, José-Augusto (1990) – *A Arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand Editora.
- _____ (2011) – *Seis pintores Rafael, Malhoa, Columbano, Amadeo, Almada, Pedro*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- GENDRE, Armelle (2013) – *L'Atelier hors les murs*. «Dossier de L'Art» n.º 208. Paris : Éditions Faton, p. 15-19.
- JELICOR, Geoffrey (2000) – *El Paisaje del Hombre – La conformacion del Entorno desde la prehistoria nuestros dias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli SA.
- LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (2010) – *Catálogo da Arte Portuguesa do século XIX, MNAC*. Lisboa: Edições Leya.
- MATHEY, François (2010) – *Les Impressionnistes et leur temps*. Paris: Éditions Hazan.
- PEREIRA, Fernando; COUTINHO, Maria Isabel (1998) – *A Arte e o Mar*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian.
- SILVA, Raquel Henriques; MONGE, Maria de Jesus (2007) – *El-Rei Dom Carlos, Pintor 1863-1908*. s. l.: Casa de Massarelos-Caxias: Fundação da Casa de Bragança.

ABREVIATURAS

- CMAG – Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves
- CMM – Camara Municipal de Matosinhos
- CAMJAP – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão
- Fig. – Figura
- MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea
- p. – Página
- s. l. – Sem local

