

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Portella

Oitocentos

TOMO III

Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal

2ª Edição

Rio de Janeiro
CEFET/RJ
2014



2014

Realização da Publicação

CEFET/RJ

UFRRJ

Museu da República/RJ

Organização

Arthur Valle

Camila Dazzi

Isabel Portella

Projeto Gráfico

Camila Dazzi

Revisão e Editoração

Smirna Cavalheiro/ComTexto

Editoras

CEFET/RJ

DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no III Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

700
O39

Oitocentos - Tomo III : Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2ª.
Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores).- Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014. II.
600 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-010-5

1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Portugal. 4. Arte – História. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel. IV. Título.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7068-010-5



9 788570 680105

7. Uma Via Original no Naturalismo Português:

Henrique Pousão (1859–1884)

Carlos Silveira¹

U pintor Henrique Pousão foi um artista singular na arte portuguesa do século XIX, que na sua breve carreira descobriu uma via original na pintura do naturalismo, triunfante nas academias do Porto e de Lisboa no último quartel de Oitocentos. Hoje parece-nos claro que a sua pesquisa ampliou as possibilidades de um estilo que se normalizara na descrição e no inventário de temas ruralistas, abrindo-o a valores plásticos autónomos e a um cosmopolitismo que desenvolveu no contexto internacional.

Pensionista do Estado português no estrangeiro a partir de 1880, na classe de paisagem, nos três anos seguintes Pousão absorve com rara sensibilidade os estímulos dos locais onde estudou, em Paris, Roma, Nápoles e na ilha de Capri, reinventando com originalidade os modelos da paisagem e da pintura de costumes. É um percurso fulgurante que será interrompido com a sua morte precoce, sem poder terminar o terceiro ano de estudos no estrangeiro².

¹ Universidade Nova de Lisboa.

² Este texto deve muito a uma obra publicada anteriormente, SILVEIRA, Carlos. **Henrique Pousão**. Col. Pintores Portugueses, n. 5. Matosinhos: QuidNovi, 2010, assim como a um artigo em linha, SILVEIRA, Carlos. Liberto da Academia e perseguindo a luz: o percurso fulgurante de Henrique Pousão. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/pousao_cs.htm Acesso em: 12 ago. 2012. Para uma análise global da obra de Pousão e sua recepção historiográfica vejam-se as obras fundamentais: FRANÇA, José-Augusto. **A arte em Portugal no século XIX**. 3. ed. v. 2. Lisboa: Bertrand, 1990 (1967), p. 37-45; TEIXEIRA, José (org.). **Henrique Pousão 1859-1884**: No primeiro centenário da sua morte. Catálogo de exposição. Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 1984; RODRIGUES, António. **Henrique Pousão**. Col. Pintura Portuguesa do Século XIX. Lisboa: Edições Inapa, 1998; ALMEIDA, Bernardo Pinto de. **Henrique Pousão**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999; SILVA, Vítor et al. **Esperando o Sucesso. Impasse académico e modernismo de Henrique Pousão**. Catálogo de exposição. Porto: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Soares dos Reis, 2009; MATOS, Lúcia Almeida et al. **Diário de um estudante de Belas-Artes**: Henrique Pousão (1859-1884). Roteiro de exposição. Porto: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Soares dos Reis, 2009; SILVA, Vítor. **Henrique Pousão**: Infância, Experiência e História do Desenho. Col. Equações de Arquitectura, n. 19. Porto: Dafne Editora, 2011.

O jovem Pousão surge numa época particularmente entusiasmante na pintura portuguesa, e a narrativa histórica tem sublinhado certamente o magistério de António Silva Porto (1850-1893) como professor de paisagem na Academia de Belas-Artes de Lisboa, desde 1879³. Nos anos seguintes as exposições anuais do Grupo do Leão divulgam com grande sucesso a nova estética, inspirada na escola francesa de Barbizon. Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) irá retratar em 1885 esse grupo pioneiro de artistas e críticos, no grande quadro *O Grupo do Leão* (Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, Lisboa), colocando o “divino mestre” no centro de uma “ceia” de discípulos da nova pintura.

Silva Porto foi de facto o primeiro a tirar o melhor partido de uma acertada política de bolsas de estudo no estrangeiro, instituída pelo Estado nas academias portuguesas a partir de 1865, equivalentes ao “prémio de viagem à Europa” da Academia brasileira. Mas o que importa compreender, no caso que analisamos, é que o primeiro impacto da nova pintura deu-se realmente no Porto, nas exposições trienais da Academia Portuense das Belas-Artes, com as remessas de dois bolseiros em Paris, João Marques de Oliveira (1853-1927) e Silva Porto, tendo este enviado 10 obras à exposição de 1878.

Um dos alunos da Academia mais atentos aos envios do estrangeiro foi Henrique Pousão, que procurava ultrapassar as lições dos seus mestres académicos. Nascido em Vila Viçosa, no Alentejo, Pousão começou a estudar na Academia Portuense aos 13 anos, alcançando em todos os anos as mais altas classificações. Teve uma formação sólida e diversificada, completando em sete anos os quatro cursos principais, de desenho histórico, escultura, arquitectura e pintura histórica.

No último ano de estudos, as paisagens que Silva Porto remete de França são-lhe uma grande revelação, transmitindo uma paleta de cores mais clara, que registrava trechos de uma natureza simples e autêntica. Pousão decidiu logo

³ Para o surgimento do naturalismo e do Grupo do Leão na arte portuguesa veja-se FRANÇA, José-Augusto. **A arte em Portugal no século XIX**. 3. ed. v. 2. Lisboa: Bertrand, 1990, p. 23 ss. Obra em dois volumes, com primeira edição de 1967, é ainda hoje referência incontornável na bibliografia sobre o período, sobretudo no campo da sociologia da arte. Para um enquadramento internacional do naturalismo português e análise da “ideologia pictórica” do grupo de Silva Porto, ver o ensaio mais recente de SILVA, Raquel Henriques da. *Silva Porto e a pintura naturalista*. LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (org.). **Arte portuguesa do século XIX: 1850-1910**. v. 1. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado/ Leya, 2010, p. LI-LXIII.

executar cópias de duas pinturas influenciadas pelo paisagismo de Charles-François Daubigny (1817-1878), com quem Silva Porto convivera diretamente em Auvers-sur-Oise, perto de Paris. Uma delas encontra-se na coleção da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, em Lisboa. Pousão copiou igualmente uma pintura de costumes que Silva Porto realizou na conhecida ilha italiana de Capri, com um modelo feminino ao ar livre sob uma intensa luz mediterrânica⁴. O impacto destas obras foi profundo no jovem artista, então com 19 anos, e Pousão poderá ter decidido nessa altura concorrer a pensionista de paisagem no estrangeiro, quando Silva Porto regressasse de França, concurso que ganha em 1880. Marques de Oliveira fora outro catalisador, sobretudo na preparação para as provas, saindo com ele para pintar ao ar livre aspectos rústicos do Porto.

Em Setembro desse ano Pousão parte para Paris na companhia do colega José Júlio de Sousa Pinto (1856-1939), que ganha na Academia Portuense o concurso de pintura histórica e terá uma apreciável fortuna crítica em França. Ambos conseguem ingressar na exigente Escola Nacional de Belas-Artes de Paris, e entram como discípulos no atelier do famoso Alexandre Cabanel (1823-1889), o pintor favorito de Napoleão III, que tinha um largo escol de discípulos premiados.

É aí que o estudante conhece o pintor brasileiro Rodolfo Amoedo (1857-1941), bolseiro de pintura histórica da Academia Imperial de Belas-Artes brasileira. Nesses anos Rodolfo realiza quadros bíblicos e desenvolve as célebres pinturas indianistas, suscitadas pela história colonial do Brasil, integrando nus inspirados na pintura de Cabanel. Adquiriu uma qualidade oficinal apreciável, que lhe permitiu ser aceito ano após ano no Salão de Paris, até ao regresso ao Brasil em 1887.

Os dois estudantes foram amigos próximos e Amoedo realizou um retrato a lápis do português antes deste partir para Itália, oferecendo-o com uma dedicatória: “Ao amigo H. Pousão/lembrança de nossas boas relações em Paris”. Pousão, por seu lado, captou com expressão o perfil concentrado do jovem Rodolfo, num desenho datado de “Paris 1881”, que guardou para si. São desenhos raros que enriquecem a iconografia dos dois artistas, pertencentes a um álbum reunido pela família de Pousão, hoje na posse de um colecionador particular de Lisboa⁵.

⁴ Ver reprodução fotográfica (p.b.) em TEIXEIRA, José, op. cit., p. 125. À data da publicação (1984) pertencia a uma coleção particular de Lisboa. A pintura que lhe serviu de modelo, *Um traje de Capri* (1877), pertence à coleção do Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto (n. inv. 113).

⁵ Rodolfo Amoedo só foi identificado recentemente, SILVEIRA, Carlos, op. cit., p. 47.

Pousão aperfeiçoou o seu *métier* em academias realizadas nos ateliês de Cabanel e de Adolphe Yvon (1817-1893), apresentando-as periodicamente nos concursos da Escola. Mas tinha de colher ideias para o quadro de paisagem a enviar até ao final do ano à Academia Portuense. O entusiasmo foi tal que o artista expôs-se demasiado ao clima rigoroso do inverno parisiense e contraiu uma bronquite aguda, numa saída que fez aos arredores da cidade para pintar um efeito de neve⁶. No verão desse ano é obrigado pelo médico a fazer uma estada nas termas de La Bourboule, no departamento do Puy-de-Dôme, e é na aldeia vizinha de Saint-Sauves que realiza uma série importante de três pinturas, que foram o seu primeiro envio como estudante de paisagem.

São obras que não têm paralelo na pintura portuguesa da época e que revelam uma pesquisa plástica consistente, centrada no experimentalismo da composição e no valor expressivo das cores e da luz. O estilo inédito destas pinturas indica que Pousão respondia a estímulos proporcionados na sua estada parisiense, e a historiografia tem apontado influências de Pissaro, sobretudo de Corot⁷.

Em *Aldeia de Saint-Sauves* (Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto) Pousão ensaia um equilíbrio complexo: tudo é submetido à presença sólida das arquiteturas e ao ritmo sincopado das suas linhas ortogonais, que dialogam com o vazio do campo em primeiro plano e seus ocres luminosos. As manchas verdes das árvores, os peões, diluem-se na harmonia do conjunto e sublinham as marcações verticais dos edifícios, com ênfase na icónica torre central.

Desenvolvendo também um tema de costumes, em *Velha a dobar* (MNSR, Porto), Pousão transmite nesta obra dois aspectos que distinguem a sua pintura: o sensível realismo e empatia com que capta a fisionomia do modelo e a pesquisa formal em torno da luz. A figura da idosa é um visível pretexto para o pintor estudá-la sob o efeito de uma intensa luz vertical, que recorta o modelo e intensifica as

⁶ Manuel Maria Rodrigues, que o visitou em Paris com o escultor Soares dos Reis, situa nesse momento o início da doença crónica do artista, num obituário fundamental que escreveu em 1884 para a revista *O Occidente*: “Trabalhava e trabalhava com um afan extraordinario. Esse facto e as asperezas do primeiro inverno que passou n’aquella cidade, originaram-lhe os germens da doença fatal que o devia aniquilar para sempre. Sinto o coração confranger-se-me ainda, quando me recordo que ao abraçar-o em Paris na primavera de 1881, senti o doloroso pressentimento da ruina que a doença cavava n’aquella organização já abalada pelos primeiros estragos de uma bronchite aguda” (RODRIGUES, Manoel M. Henrique Pouzão. **O Occidente**, Lisboa, a. 7, v. 7, n. 183, p. 99, 1º maio 1884).

⁷ FRANÇA, José-Augusto, op. cit., p. 40; RODRIGUES, António, op. cit., p. 38 e 62.

cores do seu vestuário, com destaque para o chapéu de palha, de notável presença lumínica.

Na terceira pintura aí concluída, *Paisagem – Saint-Sauves*, observa-se um esquematismo da composição e um sentido decorativo que são radicalmente alheios ao naturalismo descritivo que se generalizava em Portugal. É uma paisagem compacta e quase planificada, dividida em áreas bem definidas. De grande efeito são os contrastes de um céu crepuscular, modelado em azuis e rosas, e o todo executado numa pincelada texturada e evanescente, que já não descreve directamente a natureza, mas sintetiza-a. Seria uma hipótese de via já pós-impressionista que o estudante decidiu não continuar.

Pousão experimentava com rapidez modelos apreendidos na estada parisiense, revelando notáveis progressos e capacidade técnica, assim como uma aptidão para integrar outras estéticas em sua própria pesquisa pessoal. Porém, a sua frágil saúde não melhora: ainda não recuperado da forte bronquite, o médico aconselha-o a não passar o segundo inverno na capital francesa. O seu destino é revelado numa carta que escreve ao pintor portuense Marques de Oliveira: “Como deve saber, vou deixar daqui a alguns dias Paris com destino a Roma. Fui obrigado pela saúde a tomar essa resolução, porque de contrário já não desejava fazer esta viagem e deixar esta linda cidade que ri sempre...”⁸.

Nunca mais voltará à capital francesa. Chega a Roma a 27 de Dezembro de 1881 e integra-se logo na vida artística da cidade, inscrevendo-se no *Circolo Artistico Internazionale*. A escola de arte era um lugar privilegiado de encontro dos artistas italianos e estrangeiros em Roma, onde podiam exercitar a prática continuada do desenho a partir de modelos profissionais. Era também um espaço de convívio e sociabilidade, com frequentes saraus musicais e sorteios de obras de arte. Uma vez mais, a língua aproxima-o dos artistas brasileiros e é nessa academia que Pousão conhece os irmãos Rodolfo (1852-1931) e Henrique Bernardelli (1857-1936), também sócios do Círculo. Rodolfo assinalará com simpatia a presença de Pousão em Roma, numa carta de Janeiro de 1882 ao secretário da academia brasileira: “Temos um companheiro novo, é um pensionado português paisagista de

⁸ Apud TEIXEIRA, José, op. cit., p. 38.

grande merecimento, vem de Paris, onde não pode ficar por causa do clima, parece um bom rapaz”⁹.

Existe uma fotografia da época que regista Henrique Pousão num grupo de artistas, anteriormente identificada com Paris¹⁰, mas que tudo indica ter sido tirada em Roma com amigos do *Circolo Artistico* [Figura 7.1]. Pousão é o primeiro da direita, sorrindo com um ar sereno, e o artista do mandolim, ao centro, será Henrique Bernardelli. Em cima, à esquerda, o homem de chapéu comprido e nariz postiço poderá ser o seu irmão mais velho, o escultor Rodolfo Bernardelli. Os retratos que se conhecem dos dois artistas brasileiros assim o parecem indicar¹¹.

A Academia Portuense dá-lhe uma independência que permite evitar a frequência da Academia oficial romana (como fizeram os Bernardelli) e autoriza-o a alugar um ateliê próprio, onde Pousão trabalhava durante o dia. No Círculo Artístico, como informou no relatório do segundo ano de estudos, “durante a noite desenhava academias pelo modelo vivo e fazia costumes a aguarela ou à pena”¹². A ambiência particular da associação motivam-no a entrar pela pintura de costumes, a partir dos modelos femininos que posavam para os artistas com trajes dos arredores de Roma, de Nápoles ou da Calábria.

Foi uma verdadeira moda da pintura académica oitocentista, que interessou Pousão não tanto pela descrição pitoresca do traje, mas mais como um tema de investigação formal, como em *Napolitana* (MNSR, Porto). A pose casual e o anonimato do seu rosto indiciam essa intenção. Muito à sua maneira, submete o modelo a uma intensa luz vertical, que abre os tons e os planifica, sobretudo o branco e o negro. Aqui é a mancha que constrói a figura e não desenho, e o fundo em tons de rosa e ocre não tem qualquer profundidade, é um facto pictórico em si. Pousão ensaiava aqui, empiricamente, valores que Édouard Manet (1832-1883) anunciara na pintura ocidental quinze anos antes. Este era um tema popular para os artistas que estudavam em Itália e que cativou também Silva Porto, em *Pequena*

⁹ DAZZI, Camila (org.). Rodolpho Bernardelli: Cartas a Maximiano Mafra, entre 1878 e 1885. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: http://dezenovevinte.net/documentos/cartas_rodolfobernardelli.htm Acesso em: 12 dez. 2010. Para a identidade do *Circolo Artistico Internazionale* e a prática de pintura de modelo italiano SILVA, Vítor et al., op. cit., p. 18 ss.

¹⁰ TEIXEIRA, José, op. cit., p. 16.

¹¹ SILVEIRA, Carlos, op. cit., p. 49-50. Agradeço à Prof.^a Camila Dazzi a sugestão de identificação dos dois artistas brasileiros.

¹² TEIXEIRA, José, op. cit., p. 39.

fiandeira napolitana (MNAC-Museu do Chiado, Lisboa) e, de uma forma mais sentimental, Rodolfo Amoedo na conhecida pintura *Amuada* (Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro).

Apesar de ser um pensionista da classe de paisagem, em Roma a sua pintura de ateliê e de modelo ganha grande expressão, influenciado pelo ambiente artístico que encontra na cidade. O exercício continuado do modelo italiano inspira-o a pintar um quadro para concorrer ao Salão de Paris desse ano, onde foi admitido.

Em *Cecilia* [Figura 7.2], o modelo italiano é interpretado por Pousão com profunda originalidade, fundindo-o com uma pintura de temática religiosa tradicional em Itália. Porém, é uma obra que difere subtilmente da pintura italiana contemporânea, que explorava um aberto sentimentalismo de cariz social. Pousão pinta-nos um retrato sensível de uma rapariga do povo num traje típico da Calábria, uma das muitas que vendiam flores na vizinha *Piazza di Spagna* e serviam de modelo aos artistas. Em lugar de uma religiosa, vemos a rapariga ajoelhada no interior solene de uma igreja romana, interrompendo por um momento a leitura do seu livro de oração e fitando o observador. Encenado como um instantâneo fotográfico, todos os pormenores são pintados com minúcia e cuidadosamente dispostos, apelando a uma relação íntima com o observador. A pintura é centrada na individualidade do modelo, sublinhada no título da obra, que se expõe na frontalidade do seu olhar melancólico.

Pousão está nitidamente interessado em questionar o cliché do modelo regionalista italiano e em explorar a sua individualidade, encenando-a num jogo de cumplicidade com o observador. Como que a justificar à Academia um dos seus quadros seguintes, o estudante escreveu no seu relatório:

Pude alugar um ateliê e por isso resolvi não frequentar a Academia de Belas-Artes, já por ser bem secundária à de Paris, mas por me parecer também inconveniente habituar-me completamente a não fazer que uma figura académica, quero dizer a imaginação preocupada só com a parte plástica esquecendo ou desprezando a outra que é tão importante como esta. Fiz então entre muitos outros pequenos e grandes estudos o quadro intitulado *Esperando o Sucesso* (...) ¹³.

¹³ Este relatório que Pousão escreveu à Academia, já referido na nota 11, é o seu escrito mais relevante, datado de 27 fevereiro 1883. Está transcrito na totalidade em TEIXEIRA, José, op. cit., p. 39-40.

É uma crítica evidente do academismo, e dos seus processos de repetição do desenho e de apuro técnico, que esqueciam o lado criativo e imaginativo dos artistas. E *Esperando o Sucesso* é, sem dúvida, o seu original manifesto.

O tema tradicional do modelo no ateliê do artista é reinventado por Pousão de forma extremamente pessoal: numa pintura cheia de humor, todos os pormenores aludem à prática oficial académica, interpelada pela irreverência do rapaz, que se senta no banco do artista e exhibe divertido uma garatuja feita por si. É um modelo *ciociaro*, com o traje e as sandálias típicas da região a sudeste de Roma, identificado recentemente por Vítor Silva¹⁴. Os instrumentos da pintura estão cuidadosamente dispostos no ateliê, aludindo à prática oficial do estudante português, e reiteram a sua ausência, colocando o pintor na posição de observador. O quadro tem sido interpretado como uma autorrepresentação do jovem Pousão, e das suas ambições por interposto modelo infantil. O artista sugeriu subtilmente essa ideia, ao desenhar com humor uma autocaricatura por cima da sua assinatura, no canto superior esquerdo do quadro.

Paralelamente aos grandes quadros de ateliê, há outra linha de investigação plástica que o pintor desenvolve em Roma e que importa analisar. São vistas urbanas ou da arquitetura da grande cidade, executadas em pequenas tábuas de madeira, como se constituíssem “impressões de viagem”. É visível o seu interesse no exercício pictural, numa pincelada que se constrói pela mancha de cor, que se vai sobrepondo à descrição do motivo. Na verdade, esses originais estudos urbanos são uma das suas marcas distintivas na pintura portuguesa. O seu olhar detém-se em vistas habituais da urbe romana, que o motiva a afirmar a presença sólida das arquitecturas, interessa-lhe por vezes encontrar nos edifícios um denso jogo formal, onde linha, cor, e os volumes são sublinhados pelo olhar construtivo do pintor, exercício que é explícito em *Entrada de casa rústica – Roma*. Noutros exemplos opta por fixar-se em pormenores de modo a investigar a sua materialidade, e experimentar sobreposições de manchas ou incidências da luz nas superfícies, como observamos em *Fachada de casa soterrada* (MNSR, Porto). É uma experimentação

¹⁴ SILVA, Vítor et al., op. cit., p. 97 ss. É o catálogo de uma exposição comissariada pelo autor em 2009 no Museu Nacional de Soares dos Reis, que confirmou a importância autorreferencial de *Esperando o sucesso* na obra de Pousão.

plástica que Pousão, neste último exemplo, leva radicalmente ao limite da verosimilhança do motivo.

Surge também nesta fase uma obra invulgar no seu percurso, retratando uma misteriosa mulher que posa com um traje contemporâneo, intitulada *Senhora vestida de preto* (MNSR, Porto). A intimidade que sugere distingue-se das anteriores pinturas de modelo, e, à semelhança dos pequenos estudos citadinos, o retrato serve-lhe como suporte de uma invenção plástica sofisticada, que se autonomiza do modelo e lhe confere um grande poder gráfico.

Chegado o verão de 1882 Pousão decide partir para a ilha de Capri, no golfo de Nápoles. O seu plano era pintar na ilha as paisagens que devia enviar como provas de pensionista para a Academia do Porto. Apesar de um pouco doente, pinta logo à chegada uma série de estudos que se desenvolvem como variações sobre um tema, reduzindo a paleta a tons de ocre e de branco e captando alçados de grande presença vertical. Interessa-lhe traduzir os efeitos de uma luz aberta e mediterrânica sobre as superfícies estáveis da arquitetura de Capri. Num dos melhores estudos da série, *Rua de Capri* (MNSR, Porto), um jorro de luz em primeiro plano introduz a presença concreta de um portão verde, que fecha o ponto de fuga do olhar, enquanto de cima uma luz filtrada faz-se sombra nos alçados laterais das habitações.

Como é evidente, Pousão prossegue as pesquisas romanas ensaiando uma singular poética do fragmento, que interroga o espaço clássico de representação da paisagem. Com um olhar analítico e quase fotográfico, o pintor seleciona detalhes que lhe servem como pretexto para uma pesquisa formal sobre a luz. Pode ser um motivo tão trivial como um lance de escadas de uma habitação, em *Muro e escadas* (MNSR, Porto), onde o pintor regista a presença corpórea da luz e da sombra nos degraus de uma habitação caída, criando uma notável filigrana de manchas lilases e azul cinza que dialogam com o azul profundo do céu meridional.

No mês de Agosto o pintor decide mudar-se para Anacapri, a segunda cidade da ilha. Situada 275 metros acima do nível do mar, nas suas cercanias podia gozar de uma paisagem selvagem e rochosa, com excelentes vistas sobre toda a ilha de Capri. Hospeda-se no popular *Albergo Paradiso*, pousada fundada em 1865 e já muito conhecida entre a comunidade artística, sobretudo de pintores alemães que aí se alojavam regularmente.

Procurando ideias para os grandes quadros de paisagem que planejava realizar, Pousão vai explorar a pé as alturas da região de Anacapri, debaixo do sol abrasador da região mediterrânica. Estava bem equipado para essas jornadas, sem dúvida: assim nos aparece numa rara fotografia tirada nesse ano (Col. particular, Lisboa), em que se faz fotografar como um pintor paisagista viajante, no meio de um canavial, usando umas botas altas que na época Pissarro ou Monet também utilizavam nas suas jornadas. Em Caprile, perto de Anacapri, Pousão encontra finalmente um motivo que está na origem de um dos seus quadros mais célebres, *As casas brancas de Caprile* [Figura 7.3]. É uma visão da natureza em estado de graça, onde uma luz aberta, plena e total, escalda os alçados caiados e luminosos das habitações, intensificando as cores e as sombras da paisagem. A fiada de piteiras que se prolonga até ao primeiro plano, em palpitante realismo, transmite o seu permanente amor pelo detalhe, servido num notável virtuosismo técnico. A sensibilidade mediterrânica de Pousão é aqui condensada na perfeição, transmitindo uma poética em que homem, arquitetura e uma natureza generosa coexistem em harmonia, fazendo desta paisagem uma obra-prima da pintura portuguesa.

As colinas rochosas de Anacapri (que inspiraram a Debussy um prelúdio em 1910) motivaram a segunda grande paisagem pintada no verão de 1882, que intitulou *Antes do sol (nos rochedos de Caprile)* (MNSR, Porto). Nas suas jornadas, Pousão via os camponeses que percorreriam uma região inóspita e acidentada, em escadarias que remontavam ao tempo dos Fenícios. Para intensificar o efeito de vertigem, decidiu inverter o formato tradicional da paisagem, dispendo-a verticalmente. Uma série de linhas diagonais seguidas pelas rochas estrutura a imagem e imprime-lhe movimento, e é nítido o seu empenho em sugerir os efeitos da luz matinal sobre os rochedos, servidos em sensíveis tons de azul turquesa, assim como os riscos das suas arestas, executados com o cabo do pincel. Aparentemente, Pousão não se limitava a compor essas paisagens em ateliê, a partir dos pequenos estudos que realizava; mesmo estes quadros de apreciáveis dimensões eram terminados frente ao motivo, em confronto directo com a natureza¹⁵.

¹⁵ Tendo iniciado as pinturas em Agosto, o fim do verão comprometeu-lhe a prática do ar livre, como o próprio revelou no relatório à Academia Portuense: “Infelizmente tive a fatalidade de não poder completar as duas paisagens já enviadas [...] porque começaram as grandes tempestades fazendo mudar completamente o haspeto dos câmpos” (apud TEIXEIRA, José, op. cit., p. 39).

Passado o inverno na capital italiana, para enviar o relatório do segundo ano de estudos e a remessa de quadros, Pousão regressa a Anacapri no verão de 1883, alojando-se novamente no *Albergo Paradiso*. A sua saúde, porém, não registava grandes melhorias, como revelou numa carta ao seu cunhado: “Ultimamente encontro-me de novo na bela ilha de Capri aonde estou gozando de um ar puro, mas o tempo ainda se não pôs completamente como a minha saúde parece requerer, mas breve será. Espero fazer aqui os meus trabalhos a enviar este ano à Academia e ao Salon de Paris, mas espero saúde também”¹⁶.

Capri é escolhida definitivamente como a sua base principal de trabalho e ateliê ao ar livre. Na verdade, a ilha já era o que o crítico brasileiro França Júnior qualificava como o “ponto predilecto dos paisagistas europeus”¹⁷. Entre as estadas mais conhecidas destacam-se a de John Singer Sargent, em 1878, e a do impressionista Pierre-Auguste Renoir, em 1881. Vimos que Silva Porto por lá passara em 1877. Nesse verão de 1883, Pousão trabalha muito provavelmente na companhia de Henrique Bernardelli, hipótese de uma colaboração artística mútua que Luciano Migliaccio e Camila Dazzi trouxeram recentemente para o debate historiográfico¹⁸.

Seu colega no *Circolo Artistico* romano, Bernardelli tinha contactos no meio artístico de Nápoles, que visitou diversas vezes. Nesse verão realizou em Capri um conjunto de pinturas apresentadas na sua primeira exposição individual no

¹⁶ Apud LOPES, Francisco Fernandes. **Cartas de Henrique Pousão e excertos de outras cartas e escritos que se lhe referem**. Lisboa: Portugalia, 1959, p. 75.

¹⁷ A propósito de uma exposição de Bernardelli no Rio de Janeiro, em 1886, da qual escreveu uma notável crítica publicada no jornal *O Paiz* a 8 Novembro 1886, SILVA, Raquel Barroso (org.). França Júnior: crônicas sobre arte no jornal *O Paiz* (1885-1887). **19&20**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 2, abr./jun. 2012. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/francajr_paiz.htm Acesso em: 12 ago. 2012.

¹⁸ Veja-se MIGLIACCIO, Luciano. Notas para um inventário de obras de arte portuguesas em coleções brasileiras. In: **II Congresso Internacional de História da Arte 2001. Portugal: Encruzilhada de culturas, das artes e das sensibilidades**. Actas. Coord. Maria Luísa Garcia Fernandes, José Carlos Meneses Rodrigues e José Manuel Tedim. Coimbra: Livraria Almedina, 2004, p. 999-1000; DAZZI, Camila. **Relações Brasil-Itália na arte do segundo oitocentos**: estudo sobre Henrique Bernardelli (1880 a 1890). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas (orient. Luciano Migliaccio). Campinas, SP, 2006; DAZZI, Camila. Revendo Henrique Bernardelli. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/biografia_hbernardelli.htm Acesso em: 3 jan. 2011.

Rio de Janeiro, em 1886, no edifício da Imprensa Nacional¹⁹. Nessa mostra, expôs pelo menos cinco pinturas de costumes e paisagens da ilha, e uma delas (nº cat. 13), intitulada *Casas brancas*, parece registar um motivo semelhante à pintura de Pousão que analisámos.

A actividade de Pousão e Bernardelli em Capri é um importante intercâmbio cultural luso-brasileiro completamente por estudar, limitado no caso brasileiro pela actual dispersão dos quadros apresentados em 1886. Algumas apreciações críticas indiciam que houve uma produtiva relação artística entre os dois: Camila Dazzi, que descobriu documentos relevantes, chamou a atenção para a apreciação de Luciano Migliaccio, de que existe na obra de ambos pontos em comum, como a “renovação da gama cromática revitalizada pela abordagem ao ar livre”²⁰. Vanda Arantes do Vale, por seu lado, registrou numa paisagem do Museu Mariano Procópio “certo encaminhamento para o realismo no uso de tonalidades mais claras e ricas”²¹, como, aliás, observara na época França Júnior. É imperioso aprofundar a pesquisa de modo a compreender a exacta dimensão deste episódio raro na pintura portuguesa e brasileira, que se reinventavam nesses anos de 1880 na descoberta da paisagem de Itália.

No segundo verão em Capri Pousão prosseguiu os seus estudos de arquitecturas, mas há uma evolução que convém sublinhar: consolida-se a tendência para maior geometrização das formas, visível na ortogonalidade de algumas composições, e as pinceladas tornam-se mais densas e matéricas, jogando com valores de opacidade da tinta. A obra que melhor revela o grau de sofisticação que a pintura do artista pôde atingir na segunda estada chama-se *Janela das persianas azuis*. O equilíbrio perfeito entre cheios e vazios, entre realismo e simplificação atinge nesta pintura uma síntese sublime, um dos cumes da arte original de Pousão.

¹⁹ Ver documento digitalizado (em linha): Catálogo dos quadros de Henrique Bernardelli e Nicolao Facchinetti, expostos na Imprensa Nacional em 1886. Contribuição de Camila Dazzi, fotos de Arthur Gomes Valle. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/catalogos/catalogo_hb1886.htm Acesso em: 3 jan. 2011.

²⁰ Apud DAZZI, Camila. Revendo Henrique Bernardelli, op. cit.

²¹ VALE, Vanda Arantes do. A pintura brasileira do século XIX – Museu Mariano Procópio. **19&20**, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, maio 2006. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/artistas/mprocopio.htm> Acesso em: 3 jan. 2011.

Duas das últimas pinturas revelam também direcções promissoras para a sua obra, onde se acentuam os efeitos plásticos da luminosidade do Sul, com as propriedades expressivas da cor a autonomizarem-se como puro valor lumínico.

Em *Paisagem – Anacapri* [Figura 7.4] repare-se que o artista retoma a mesma estrutura compositiva de *As casas brancas de Capri*, mas existem notáveis diferenças: já não se trata de estabelecer dois motivos que intercalam o olhar entre o fundo e o primeiro plano, mas ensaiar uma vista que se precipita para fora da ilha, e se detém na massa compacta do mar, de um azul profundo. É uma paisagem tranquila e silenciosa, uma natureza em estado puro e deserta de presença humana: só entrevemos a sombra de uma árvore à esquerda. O efeito da luz mediterrânica é radicalizado, fundindo e uniformizando os diferentes planos da composição, numa síntese que permite entender até onde a sua visão particular da natureza o poderia levar.

Em *Mulher da água – Capri* (MNSR, Porto), o quadro de maiores dimensões que pintou, a presença sólida, estrutural, da arquitectura na paisagem da ilha é plenamente afirmada, descendendo dos pequenos estudos de arquiteturas que temos analisado. É uma pintura importante porque aponta para caminhos futuros, com uma sofisticação compositiva centrada na volumetria dos edifícios, suavizada em primeiro plano pela figura da rapariga que introduz uma nota regionalista.

As últimas obras de Capri, onde se inclui também a *Rapariga deitada num tronco de árvore* (MNSR, Porto), têm diferentes fases de acabamento porque, na urgência de as terminar, Pousão trabalhava nelas ao mesmo tempo. Fatalmente, não conseguiu concluí-las devido à sua doença pulmonar, em rápido progresso durante o verão de 1883 na ilha. Reconhecendo finalmente que o seu estado de saúde era insustentável, Pousão regressa em Setembro a Portugal. Acabará por morrer de tuberculose na terra natal, Vila Viçosa, a 25 de Março de 1884. Tinha 25 anos.

Cumpridas fora de Portugal, as pesquisas de Pousão acertavam-se de facto com as tendências internacionais luministas que, sob o influxo do impressionismo, procuravam revitalizar a pintura de ar livre e superar plasticamente os impasses do naturalismo. Nas obras de Capri afirma-se uma pintura plenamente mediterrânica, centrada na presença estrutural da arquitectura na paisagem e nos valores da cor pura e da luz aberta da ilha. Pousão estava consciente do salto qualitativo das últimas pinturas e tentou assegurar a exclusividade das suas descobertas, como

revela um curioso testemunho italiano: antes de partir da ilha, o artista deixara os quadros no *Albergo Paradiso*, à guarda do dono, Nicola Farace. É ele mesmo que informará a Academia Portuense, que “o Sr. Pousão lhe havia prometido voltar na próxima estação e lhe havia recomendado muito que não deixasse entrar ninguém no quarto onde havia deixado dependurados os três quadros, principalmente artistas pintores”²².

²² Apud MATOS, Lúcia Almeida, op. cit., p. 30. Estes três quadros são de facto os que referi por último e não pinturas desconhecidas do artista, como supus erradamente em 2010, SILVEIRA, Carlos, op. cit., p. 81.



Figura 7.1 - Henrique Pousão num grupo de artistas, c. 1882-1883.



Figura 7.2 - Henrique Pousão, *Cecilia*, 1882.



Figura 7.3 - Henrique Pousão, *As casas brancas de Capri*, 1882.



Figura 7.4 - Henrique Pousão, *Paisagem – Anacapri*, c. 1883.