

A crítica de arte de Ramalho Ortigão e a pintura oitocentista portuguesa

The art criticism of Ramalho Ortigão and nineteenth-century Portuguese painting

MARIA DO CARMO COUTO DA SILVA

*Pós-doutoranda em História da Arte pela FAU/USP**

Post-Doctorate in Art History from FAU / USP*

RESUMO O escritor português José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915) nos deixou muitos textos sobre arte, como aqueles reunidos no livro *A arte portuguesa*, objeto de nosso estudo. Figura de especial importância para a compreensão da crítica de arte portuguesa do século XIX, seus textos são fundamentais para o estudo das relações artísticas entre Portugal e Brasil.

PALAVRAS-CHAVE pintura portuguesa, século XIX, José Duarte Ramalho Ortigão, crítica de arte portuguesa.

ABSTRACT The Portuguese writer José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915) left us many texts about art, such as those collected in the book *The Portuguese Art*, object of our study. Figure of particular importance for understanding Portuguese art criticism of the nineteenth century, his texts are fundamental to the study of the artistic relations between Portugal and Brazil.

KEYWORDS Portuguese painting, 19th century, José Duarte Ramalho Ortigão, Portuguese art criticism

* Bolsista da FAPESP / FAPESP scholarship researcher — Grant 2011/09112-0, São Paulo Research Foundation (FAPESP).

The Portuguese writer José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915) left many texts about art as part of his legacy to us, such as those collected in the book *The Portuguese Art*. Figure of particular importance for understanding his country's nineteenth century scenario, his texts are fundamental to the study of the artistic relations between Portugal and Brazil in this same century.

Ramalho Ortigão was, for instance, one of the first critics in our country to comment on the piece Malhoa, in a text published at *Gazeta de Notícias* (Gazette News), in 1880, regarding the exhibit of the painting in Lisbon's Academy of Fine Arts: "The landscapes presented in this exhibit by the students Ramalho and Malhoa reveal a very intelligent direction, as well as announce two particular strong talents"¹.

The art criticism written by Ramalho Ortigão regarding the paintings of the Portuguese painter José Malhoa, which would be exhibited in the Royal Portuguese Cabinet of Reading, in Rio de Janeiro, in 1906, reinforce this artist's importance within Portuguese and Brazilian scenarios, as stated by Luciano Migliaccio.² In Ortigão's opinion, in the beginning of the 20th century, Malhoa's pieces "would be a faithful translation of rural life, and could be compared to Constantin Meunier's paintings as the latter are consecrated to the glorifying of industrial labor in Belgium"³.

Ramalho Ortigão was a very well-known intellectual in Brazil. From the end of the 1870's he was responsible for the column *Portuguese Letters* (*Cartas Portuguesas*), published by Rio de Janeiro's the *Gazeta de Notícias* for decades. All through his collaboration to the Brazilian newspaper, Ortigão approached many varied subjects, such as politics, plastic arts, literature and the History of Portugal. As has João Carlos Zan⁴ noted, we can assume that Ramalho Ortigão's articles influenced a whole new generation of Brazilian writers, like Luiz Murat, Pardal Mallet and Olavo Bilac, authors who have also written on Brazilian art issues.

O escritor português José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915) deixou em seu legado muitos escritos sobre a arte, como aqueles reunidos no livro *A arte portuguesa*. Figura de especial importância para a compreensão do cenário oitocentista de seu país, seus textos também favorecem a análise das relações artísticas entre Portugal e Brasil no século XIX.

Ramalho Ortigão foi, por exemplo, um dos primeiros a comentar a obra de Malhoa em nosso país, em texto publicado na *Gazeta de Notícias*, em 1880, sobre exposição de pintura na Academia de Belas Artes, em Lisboa: "As paisagens apresentadas nesta exposição pelos alunos Ramalho e Malhoa revelam uma direcção muito inteligente, assim como anunciam dois talentos singularmente fortes"¹.

A crítica de arte escrita por Ramalho Ortigão a respeito de quadros do pintor português José Malhoa, que seriam expostos em exposição no Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro, em 1906, reforça a importância deste artista no cenário português e brasileiro do período, como destaca Luciano Migliaccio.² Para Ortigão, no começo do século XX, a obra de Malhoa "seria um traslado fiel da vida rural, lembrando a epopeia de Constantin Meunier consagrada à glorificação do trabalho industrial na Bélgica"³.

Ramalho Ortigão foi um intelectual bem conhecido no Brasil, e desde o final da década de 1870 redigiu a coluna *Cartas Portuguesas*, publicada pela *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro durante décadas. Em suas colaborações para o jornal brasileiro o autor tratou de assuntos variados como política, artes plásticas, literatura e história de Portugal. Como nota João Carlos Zan,⁴ podemos pensar que os escritos de Ramalho Ortigão influenciariam toda uma nova geração de escritores brasileiros como Luiz Murat, Pardal Mallet e Olavo Bilac, autores que também escreveram sobre questões da arte brasileira.

O escritor foi descrito por Eça de Queirós, em texto publicado na *Gazeta de Notícias*, como um dândi: "Eu conheci-o antes

¹ ORTIGÃO, Ramalho. *Cartas Portuguesas*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30th of May 1880, p.1 *feuilleton*.

² MIGLIACCIO, Luciano. *Malhoa e o Brasil*. [s.l., s.n.], c. 2008. n.p.

³ Cited in MIGLIACCIO, L. *op. cit.*, n.p.

⁴ ZAN, João Carlos. *Ramalho Ortigão e o Brasil*. São Paulo, 2009. Thesis (Belle Lettres PhD) – Faculty of Philosophy, Belle Lettres and Human Sciences, University of São Paulo, p.108.

¹ ORTIGÃO, Ramalho. *Cartas Portuguesas*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 de maio 1880, p. 1 Folhetim.

² MIGLIACCIO, Luciano. *Malhoa e o Brasil*. [S.l., s.n.], c. 2008, n.p.

³ Citado em MIGLIACCIO, L. *Op. cit.*, n.p.

⁴ ZAN, João Carlos. *Ramalho Ortigão e o Brasil*. São Paulo, 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, p. 108.

das Farpas, já tinha então as qualidades eminentes de corpo e de coração: era forte, era são, era bom, era alegre; mas dos cabelos aos bicos dos sapatos, era, em cada polegada, um litterato, mais – era um janota. O chapéu Panamá era exato”⁵ Em outro comentário, ele discorre sobre o seu caráter: “tem vivido com honra e trabalhado com valor”⁶ e ressalta que ele “não é bacharel e tem saúde”⁷.

Uma primeira aproximação aos escritos de Ramalho Ortigão

Em nosso mestrado, pesquisando sobre o escultor Rodolfo Bernardelli, encontramos uma crítica de arte de Ramalho Ortigão sobre o escultor Giulio Monteverde, mestre de Bernardelli em Roma, publicada em um artigo da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em 27 de novembro de 1878.⁸ Ele abordava a seção italiana da Exposição Universal de 1878, em Paris, e destacava entre os trabalhos apresentados o grupo escultórico *Edoardo Jenner experimenta em seu filho a inoculação da vacina* (1873) [Figura 1], pelo qual o escultor italiano Giulio Monteverde⁹ tornou-se muito conhecido.

A obra tem como tema o cientista que sacrifica o próprio filho, em nome da ciência. Ligava-se dessa forma às ideias do Positivismo, no culto à ciência e ao progresso. Para o crítico, para se renovar, a arte deveria voltar-se ao povo e assim tornar-se liberta dos rígidos modelos acadêmicos:

⁵ QUEIROZ, Eça de. Ramalho Ortigão (Carta a Joaquim de Araujo). *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1878, p. 2.

⁶ QUEIROZ, Eça de. *Op. cit.*, p. 2.

⁷ QUEIROZ, Eça de. *Op. cit.*, p. 2.

⁸ SILVA, Maria do Carmo Couto da. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, p. 35.

⁹ Giulio Monteverde nasceu em Bistagno, estudou e trabalhou com o escultor Santo Varni em Gênova. Em 1865, recebeu um pensionato de aperfeiçoamento em Roma e rapidamente fez carreira na cidade, tornando-se conselheiro comunal em 1880 e senador do Reino nove anos depois. Recebeu durante a sua vida inúmeros títulos, como o de *Commendatore della Corona d'Italia*, da *Ordine di Francesco Giuseppe d'Austria* e do *Kedivè d'Egitto*, *Ufficiale della Legion d'onore*, *Cavaliere dell'ordine civile de Savoia*, foi sócio de quase todas as associações artísticas da Itália, membro correspondente do Instituto de França e da Real Academia de Belas Artes da Bélgica, entre outros.

Ortigão was described by Eça de Queiroz as a dandy in a text published in the *Gazeta de Notícias*: “I knew him before the *Farpas*, since back then he had the eminent qualities of body and heart, was strong, was sane, was good, was gay, but from his hair to the nozzles of his shoes, he was every inch a literateur, more – he was a dandy. The Panama hat was accurate”⁵. In another review, he talks about his character: “He has lived with honor and worked with value”⁶ and points out that “he is not a bachelor and has health”⁷.

A first approximation to the writings of Ramalho Ortigão

In our master’s dissertation, where we have researched the sculptor Rodolfo Bernardelli, we found a text of art criticism by Ramalho Ortigão on the sculptor Giulio Monteverde, Bernardelli’s master in Rome, which was published in an article in the *Gazeta de Notícias* from Rio de Janeiro, on the 27th of November 1878.⁸ He addressed the Italian section of the 1878 Universal Exhibition in Paris and among the works presented he stressed the sculptural group *Edoardo Jenner experiences in his child inoculation of the vaccine* (1873) [Fig. 1], with which the Italian sculptor Giulio Monteverde⁹ became very well known.

The piece’s theme is the scientist who sacrifices his own son in the name of science. It thus was attached to the ideas of positivism, the cult of science and progress. For the critic, in order to

⁵ QUEIROZ, Eça de. Ramalho Ortigão (Carta a Joaquim de Araujo). *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25th of June, 1878, p. 2.

⁶ *Ibidem*, p. 2.

⁷ *Ibidem*, p. 2.

⁸ SILVA, Maria do Carmo Couto da. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Campinas, 2005. Dissertation (Masters in History) – Institute of Philosophy and Human Sciences, State University of Campinas, p.35.

⁹ Giulio Monteverde was born in Bistagno, studied and worked with the sculptor Santo Varni in Genoa. In 1865, he was granted a refresher course in Rome and rapidly his career rose, he became communal counselor in 1880 and senator of the Reign nine years later. During his lifetime he received many titles, for instance *Commendatore della Corona d'Italia*, *Ordine di Francesco Giuseppe d'Austria* and *Kedivè d'Egitto*, *Ufficiale della Legion d'onore*, *Cavaliere dell'ordine civile de Savoia*. He was an associate of almost all Italian artistic associations, correspondent member of the France Institute and of the Belgium Royal Academy of Fine Arts, among others.

renew itself art should be directed to the people and thus liberate itself from rigid academic models:

Among all modern countries Italy is the place where art is most particularly guided and protected by the State. The exhibition of Italian art contains this important albeit a little sad lesson: that governments are absolutely powerless to determine directly in a society the revival of artistic feeling. Art obeys to the general laws of nature. It is a social product, which has its phase of development, its period of virility, its aging, its decadence and its term. **Only the general impulse of a people has the power to stimulate an aesthetic rebirth. It is the people so that artists should address to discover the new path they, artists, are called upon to follow, dogmatic and academic intervention will but only withdraw them increasingly from its progressive destiny.**¹⁰

Therefore, it is necessary that the artist presents a new approach, aiming at originality of design and style. According to Ortigão, Jenner, by Monteverde is a “bright and shining exception (...) a poor village surgeon, sitting in a chair with the lancet in hand, legs crossed, one foot over the other, tries the vaccine he has just discovered by inoculating it in his child’s arm.”¹¹

For the same author, the attitude of the naked child placed on the knees of his father, leaning on his left arm is full of naturalness and grace. The action of the scientist, a grand simplicity, admirably expresses the concentration of his spirit, the conviction of his intelligence and the decision of his will. According to Ortigão, the most touching in this piece is the climate of domestic intimacy it presents and especially the topic, which has a broad social sense:

Among the many statues of kings, princes, popes, warriors, it is of utmost comfort to find the opportunity, before the wonderful image of the discoverer of the vaccine, of bowing reverently and knowingly at the feet of a useful man, who has never had even an altar, or a throne and who nonetheless mastered one of the largest scourges of nature, instead of dominating men, shooting or corrupting him.¹²

¹⁰ ORTIGÃO, Ramalho. Notas de Viagem: as nações artistas. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, year 4, n.328, p.1, 27th of November. 1878. Highlights done by Silva.

¹¹ *Ibidem*, p. 1.

¹² *Ibidem*, p. 1.

A Italia é de todos os países modernos aquela em que a arte é mais particularmente guiada e protegida pelo Estado. A exposição de arte italiana encerra esta importante ainda que um pouco triste lição: que os governos são absolutamente impotentes para determinarem directamente em uma sociedade a revivescência do sentimento artístico. A arte obedece às leis gerais da natureza. É um producto social, que tem a sua phase de desenvolvimento, o seu período de virilidade, a sua velhice, a sua decadência e o seu termo. **Só impulso geral de um povo tem o poder de suscitar um renascimento esthetico. É o povo portanto que os artistas devem interrogar para descobrir o novo caminho que são chamados a percorrer, a intervenção acadêmica e dogmática não fará senão afastá-los cada vez mais do seu destino progressivo.**¹⁰

Para tanto, é preciso que o artista apresente uma nova postura, buscando originalidade de concepção e de estilo. Segundo Ortigão, Jenner, de Monteverde é uma “excepção luminosa e brilhante (...) um pobre cirurgião d’aldeia, sentado n’uma cadeira, com a lanceta em punho, as pernas cruzadas, um pé sobre o outro, experimenta a vacina que acaba de descobrir inoculando-a no braço de seu filho”¹¹

Para o mesmo autor, a atitude da criança nua colocada sobre os joelhos do pai e debruçada sobre o seu braço esquerdo é cheia de naturalidade e graça. A ação do cientista, de uma simplicidade grandiosa, exprime admiravelmente a concentração de seu espírito, a convicção de sua inteligência e a decisão de sua vontade. Para ele, o mais tocante na obra é o clima de intimidade doméstica que apresenta e, sobretudo o tema, que tem um amplo sentido social:

Entre tantas estatuas de reis, de príncipes, de papas, de guerreiros, é humanamente consolador o encontrarmos de frente da admirável imagem do descobridor da vacina a ocasião de nos inclinarmos reverentemente e reconhecidamente aos pés de um homem útil, que nunca teve no mundo nem um altar, nem um throno e que todavia dominou um dos maiores flagellos da natureza, em vez de dominar o homem, espingardeando-o ou corrompendo-o.¹²

¹⁰ ORTIGÃO, Ramalho. Notas de Viagem: as nações artistas. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 328, p. 1, 27 nov. 1878 [Grifo nosso].

¹¹ ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, p. 1.

¹² ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, p. 1.

A arte portuguesa

O livro *Arte Portuguesa*, editado pela Livraria Clássica Editora, em 1943 (2 volumes) e em 1947 (3^o volume) nos dá uma boa aproximação ao pensamento de Ramalho Ortigão. No primeiro volume, *O culto da arte em Portugal e outros estudos*, é possível entender de uma forma mais ampla a importância da arte para o autor. Ao comentar a preservação dos monumentos arquitetônicos, Ortigão fala do sentido social de edificações erigidas durante o Renascimento e na Idade Média: “os reis, os monges, os fidalgos, os burgueses enriquecidos ostentavam o fausto e a pompa hierárquica não somente construindo palácios e castelos, que enobreciam os lugares que eles habitam”,¹³ mas também erigiam basílicas e catedrais que “eram verdadeiramente os palácios do povo, doados magnanimamente pelos mais poderosos aos mais humildes, em nome de Deus, em nome do rei, em honra da pátria”.¹⁴ Esta frase denota um ideal democrático de sociedade, em que todos podem desfrutar do patrimônio artístico e arquitetônico. Ortigão comenta que era dentro dessas igrejas que ocorria a vida religiosa, civil e doméstica do passado: “aí se casavam os noivos, se baptizavam os filhos, se sepultavam os pais. Aí se ungiam os reis, velavam as armas...”.¹⁵ Ele também comenta que as igrejas acolhiam todos os tipos de pessoas, como mendigos, maltrapilhos, mulheres adúlteras e concubinas, entre outros. Mas talvez a imagem mais interessante nesta narrativa seja a da participação do povo nos eventos litúrgicos:

Aí se pregava o Evangelho, se rezava a missa, e se representavam os autos populares da vida de Jesus e dos seus santos; e nas vigílias de Natividade, da Epifania e da Páscoa, quando o órgão emudecia no côro e se calavam os cantos litúrgicos, o povo bailava ao longo da nave, sob as abóbadas góticas ou sob as cúpulas bizantinas, e as loas e os villancicos, entoados pelos fiéis, subiam pra o céu com a fragrância das flores e com o fumo dos turíbulos, ao repique das

¹³ ORTIGÃO, Ramalho. *Arte Portuguesa: crítica e polémica*. Lisboa: Livraria Clássica, 1947, v. 1, p. 9.

¹⁴ ORTIGÃO, Ramalho, *Op. cit.*, v. 1, p. 10.

¹⁵ ORTIGÃO, Ramalho, *Op. cit.*, v. 1, p. 10.

Portuguese art

The book *Portuguese Art*, edited by Livraria Clássica Editora, in 1943 (2 volumes), and in 1947 (3rd volume) gives us a good approximation to Ramalho Ortigão's thinking.

In the first volume, *Art cult in Portugal and other studies*, it is possible to understand in a wider manner the importance of art to the author. While commenting on the preservation of architectonic monuments, Ortigão speaks of the social sense those buildings, built during the Middle Ages and the Renaissance, had: “kings, monks, noblemen, enriched bourgeoisie, all held up hierarchic faust and pomp not only by constructing palaces and castles which ennobled the places they inhabited”¹³, but they also built basilicas and cathedrals which “truly were palaces for the people, magnanimously donated by the more powerful to the humbler, in the name of God, in the name of the king, in honor of the nation.”¹⁴ This sentence also denotes a social ideal, where everybody shall enjoy the artistic and architectonic patrimony. Ortigão comments that it was inside those churches that religious, civil and domestic life of the past happened: “there were bride and groom married; children baptized, parents buried. There kings were crowned, weapons were guarded...”.¹⁵ He also comments that churches received all kinds of people, like beggars, tatterdemalions, adulterous women and concubines, among others. Nevertheless, the most interesting image of this narrative is the participation of the commoners at the liturgical events:

There the Gospel was preached, Mass was recited, and popular acts of the life of Jesus and of his saints were represented; and in the watches of the Nativity, Epiphany and Easter, when the organ was hushed in the choir, and the liturgical hymns were silenced, people danced along the nave, under the gothic vaults or the byzantine domes, praises and villancicos sung by the faithful, rose to heaven with the fragrance of flowers and the smoke from censers, the peal of castanets and the beating of

¹³ ORTIGÃO, Ramalho. *Arte Portuguesa: crítica e polémica*. Lisbon: Livraria Clássica, 1947. v.1, p. 9.

¹⁴ *Ibidem*, p. 10.

¹⁵ *Ibidem*, p. 10.

the timbrels.¹⁶

The delicate depiction of Ramalho Ortigão makes us think of nineteenth-century paintings that turned to religious themes, for instance *The vote* (1883), by Francesco Paolo Michetti and especially to such issues like the procession, the pilgrimage, the christening or the mass, very present in the production of Portuguese painters linked to naturalism. The author's sympathy for these subjects, which turn to the life and customs of the people, leads us to understand his enthusiasm with the artists of the Lion Group since the beginning of their careers.

A reference text for understanding the relationship Ortigão had with the production of these young painters is "A controversy - The painting competition at the Academy of Fine Arts", in the 3rd volume of *Portuguese Art* (*A arte portuguesa*), in which the author comments on the work of three candidates for the State subsidy to study abroad: Arthur Loureiro, Columbanus Bordallo Pinheiro and Ernesto Condeixa. According to Ortigão the best work is by Loureiro, a painting that has as its theme a landscape by the sun. The reason for praise is the absence in his work of a capital defect of Portuguese paintings displayed at the Paris Exposition: "which do not have the color of the site, they lack a national character".¹⁷ The critic notes that Loureiro in his painting created an:

atmosphere absolutely clear, no dust and no haze, under the bright blue sky of autumn in Lisbon, a real bath of blue. Nothing rarer in the paintings we are used in seeing! (...) In the fall, after the atmosphere has been cleared out by the first rains, Lisbon's light is actually blue, a very intense blue.¹⁸

Ortigão notes that there would be no formal difference between a landscape in Portuguese Extremadura or northern France on the paintings of the other two authors. For example, in the context of Columbanus's painting he notes that the artist used a paint effect: "the foreground of his picture

castanholas e ao rufar dos adufes.¹⁶

A delicada descrição de Ramalho Ortigão nos faz pensar em pinturas oitocentistas que se voltavam a temas religiosos como em *O voto* (1883), de Francesco Paolo Michetti; e principalmente a certos assuntos, como a procissão, a romaria, o batizado ou a missa, muito presentes na produção dos pintores portugueses ligados ao Naturalismo. A simpatia do autor por estas temáticas, que se voltam à vida e aos costumes do povo, nos leva ainda a compreender a sua simpatia pelos artistas do Grupo do Leão, desde o início de suas carreiras.

Um texto referencial para entender a relação de Ortigão com a produção desses jovens pintores é "*Uma polémica – O concurso de pintura na Academia das Belas Artes*", presente no volume 3 de *Arte Portuguesa*, em que o autor comenta os trabalhos de três candidatos ao subsídio do Estado para estudar no exterior: Arthur Loureiro, Columbanus Bordallo Pinheiro e Ernesto Condeixa. Para o autor a melhor obra é a de Loureiro, um quadro que tem como tema uma paisagem ao sol. O motivo para o elogio é a ausência em sua obra de um defeito capital das pinturas portuguesas apresentadas na exposição de Paris: "não têm a cor do sítio, falta-lhes o caráter nacional".¹⁷ O crítico nota que Loureiro em sua pintura, criou uma:

[...] atmosfera absolutamente nítida, sem poeira e sem névoa, sob o azul intenso do céu de outono em Lisboa, um verdadeiro banho de azul. Nada mais raro nos quadros que nos habituamos a ver! [...] No outono, depois de limpa a atmosfera pelas primeiras chuvas, a luz de Lisboa é efectivamente azul, do azul mais intenso.¹⁸

O autor comenta que nos quadros dos outros dois autores não há diferenças formais entre uma paisagem da Extremadura portuguesa ou do norte da França. Por exemplo, no quadro de Columbanus ele nota que o artista utilizou um efeito de tinta: "o primeiro plano do seu quadro é um lodaçal oleoso [...] as árvores

¹⁶ Ibidem, p. 11.

¹⁷ ORTIGÃO, Ramalho. *Arte Portuguesa: crítica e polémica*. Lisboa: Livraria Clássica, 1947. v.3, p. 12.

¹⁸ Ibidem, p. 13.

¹⁶ ORTIGÃO, Ramalho, *Op. cit.*, v. 1, p. 11.

¹⁷ ORTIGÃO, Ramalho. *Arte Portuguesa: crítica e polémica*. Lisboa: Livraria Clássica, 1947, v. 3, p. 12.

¹⁸ ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, v. 3, p. 13.

baças, desbotadas, um pouco delidas, parece terem passado por uma primeira fervura destinada a reduzi-las a espedregado”.¹⁹ Mas, o ponto principal, a nosso ver, é o registro fiel dos tipos humanos regionais, de forma que sobre o mesmo quadro comenta o crítico:

[...] sobre a papa que, à minha vista, constitui o primeiro plano de seu quadro, está deitado um rapaz que é em toda a composição o que mais me aflige, porque ele é louro como um grão de milho, de pernas e pés nus, tem a pele branca de um saxônio, e está vestido como um pequeno pescador napolitano. A presença de um tal indivíduo em Lisboa, em plena real tapada da Ajuda, enche de confusão toda a etnologia de que eu posso dispor para explicar esse fenómeno. Em Portugal o povo do termo de Lisboa não dá semelhante produto.²⁰

No quadro de Loureiro o registro é mais verdadeiro, segundo o crítico: a figura feminina deitada sobre o terreno, no primeiro plano, “não é uma convenção, não é um acessório, é um complemento da paisagem”.²¹ O pintor teria representado uma moça do povo, “uma operária, uma ceifeira que descansa, deitada de bruços, com os cotovelos no chão, as faces apoiadas nas duas mãos, olhando para o espectador. É a figura autêntica da plebe dos campos, estúpida, pacífica, mansa e feia”.²²

É neste mesmo sentido que o artista irá fazer o elogio às paisagens portuguesas de Silva Porto [Figura 2]: “há essa profunda luz extraordinariamente brilhante, de uma palpitação intensa, que envolve tão caracteristicamente as margens do Tejo, banhando de um esplendor radiante as colinas que o cercam”.²³ Além disso, é por meio da vegetação representada pelo artista que se sente a atmosfera local:

[...] o cheiro do torrão. É bem aquela a região dos pomares com as suas árvores pequenas, roliças, bem aparadas, as pereiras e os pecegueiros na encosta abrigados do vento norte, os limoeiros

is an oily mud (...), the trees dull, faded, slightly discoloured, seem to have gone through a first boil designed to reduce them to a cooking”.¹⁹ But the main point, in our view, is the faithful record of regional human types, so that regarding the very same picture the critical comments:

[...] upon the cooking who, to my view, constitutes the foreground of his picture, is a lying guy who, on the whole composition, is the one which most distresses me, because he is blonde as a grain of corn, legs and feet bare, has the white skin of a Saxon, and is dressed like a little Neapolitan fisherman. The presence of such an individual in Lisbon, during the real *tapada da Ajuda*, fills with confusion all the ethnology that I may dispose to explain this phenomenon. In Portugal the people of the term of Lisbon does allow such a product.²⁰

According to Ortigão, in the painting by Loureiro the record is more true: a female figure lying on the ground, in the foreground, “is not a convention, it is not an accessory, it is a complement of the landscape”.²¹ The painter would have represented a young woman from the people, “a worker, a reaper resting, lying face down, with her elbows on the floor, her face supported on both hands, staring at the viewer. It is the authentic figure of the pleb from the fields, stupid, peaceful, meek and ugly”.²²

In this same sense the author will sing the praises of the Portuguese landscapes by Silva Porto [Fig. 2]: “There is this deep extraordinarily bright light, an intense throbbing, so characteristically involving the banks of the Tagus, bathing a radiant splendor to the hills that surround it”.²³ Moreover, it is through the vegetation represented by the painter that one feels the local atmosphere:

[...] the smell of the root ball. It is well that region with its orchards, small, plump well trimmed trees, pear trees and peach trees at the hillside sheltered from the north wind, lemon trees creeping fastened to the wall. It is well that area of landscaped gardens, with stands of cabbage and the trellis of beans, ringed roses, dahlias and thickets of lavender, over which flutter the hum of bees and the

¹⁹ ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, v. 3, p. 10.

ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, v. 3, p. 15.

²⁰ ORTIGÃO, Ramalho, *Op. cit.*, v. 3, pp. 10-11.

²¹ ORTIGÃO, Ramalho, *Op. cit.*, v. 3, p. 15.

²² ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, v. 3, pp. 15-16.

²³ ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, v. 3, p. 43.

¹⁹ Ibidem, p. 10.

²⁰ Ibidem, p. 10-11.

²¹ Ibidem, p. 15.

²² Ibidem, p. 15-16.

²³ Ibidem, p. 43.

winding sibilated straw colored butterflies.²⁴

Ramalho Ortigão foresees much success for the artist once he has traveled and known Portugal and the variations and regional differences: “he will have given to the Portuguese landscape outstanding notes and will have laid the foundations of the national renaissance painting”²⁵

Malhoa is also worthy of critical attention since his days as a young artist, and stands out as a painter working light skillfully in his paintings. It is with these parameters that he describes *The vine* (A parreira):

Under a vineyard, where the strain still flounces with little leaves at the tender greenery of the first sap and through the sun in large patches bordered by the lines of the leaves, the water runs into an old tank of mossy stone, **a crouching woman extends in the herb the soapy white linen and the blue and red calico**, while in the background, a dense, dark green orchard exalts, in the effect of the foreground, a range of hot air, a fresh dusting of the discovered Sun, almost plumb at a clear and calm day.²⁶

For the author, the artist has a fast manufacture and a freshness of print, which gives the viewer an impression of nostalgia “because there is no one that at a certain spring of his life has not gone smiling through a similar site like that one”.²⁷ The piece of work described by Ramalho Ortigão seems to approach such works as *The clothing stain*, 1905, by José Malhoa [Fig. 3].

The brief commentary on art criticism presented here allows us to perceive some presuppositions of Ramalho Ortigão’s thinking on modernity within Portuguese painting of the late nineteenth century and especially its importance for understanding the generation of artists that emerges in this period in Portugal. The issues that the critic emphasizes in his writings, such as the requirement of an accurate observation of the landscape and the habits of the local population, which has a large regionalist nature, in our view, is the beginning of a process that will be successful in later deca-

em trepadeira acholchetados ao muro. É bem aquela a região das hortas ajardinadas, com os talhões de couve e os caniçados de feijão, debruados de roseiras, de dalias e de moitas de alfazema, sobre as quais adejam os zumbidos das abelhas e as esfusiadas turtuosas das borboletas cor de palha.²⁴

Ramalho Ortigão prevê muito sucesso para o artista quando ele tiver viajado e conhecido Portugal e anotado as variações e diferenças regionais: “ele terá dado a paisagem portuguesa as notas proeminentes e terá lançado as bases da renascença na pintura nacional”.²⁵

Malhoa é também merecedor da atenção do crítico, desde seus tempos de jovem artista, e destaca-se como um pintor que trabalha com habilidade a luminosidade em seus quadros. É nestes parâmetros que ele descreve *A parreira*:

Debaixo de um parreiral, onde a cepa braceja ainda com pouca folha na verdura tenra da primeira seiva e através do sol em grandes manchas intensas orladas pelo recorte das folhas, corre a água num velho tanque de pedra musgosa; **uma mulher agachada estende a corar na erva os ensaboados de linho branco e de chita azul e vermelha**, enquanto que ao fundo, uma verdura densa e escura de pomar exalta no efeito do primeiro plano a faixa de ar quente, a doce polvilhação do Sol descoberto e quase a prumo num dia límpido e calmo.²⁶

Para o autor, o artista possui uma fatura rápida e frescor de impressão, que dá ao espectador uma impressão de saudade “porque não há ninguém que numa certa primavera de sua vida não tenha passado sorrindo por um sítio parecido com aquele”.²⁷ A obra descrita por Ramalho Ortigão parece se aproximar de trabalhos como *A corar roupa*, 1905, de José Malhoa [Figura 3].

O breve comentário sobre a crítica de arte aqui apresentada nos permite perceber alguns pressupostos do pensamento de Ramalho Ortigão acerca da modernidade na pintura portu-

²⁴ Ibidem, p. 43.

²⁵ Ibidem, p. 44.

²⁶ Ibidem, p. 90. Highlights done by Silva.

²⁷ Ibidem, p. 90.

²⁴ ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, v. 3, p. 43.

²⁵ ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, v. 3, p. 44.

²⁶ ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, v. 3, p. 90. (Grifo nosso).

²⁷ ORTIGÃO, Ramalho. *Op. cit.*, v. 3, p. 90.

guesa do final do século XIX, e especialmente sua importância para a compreensão da geração de artistas que desponta nesse período em Portugal. Os pontos que o crítico destaca em seus escritos, como a exigência de uma observação fiel da paisagem e dos hábitos da população local, de grande cunho regionalista, a nosso ver, são o começo de um processo que encontrará fortuna nas décadas posteriores. É importante ressaltar que a publicação constante de textos de Ramalho Ortigão na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, provavelmente influenciou a nossa crítica de arte e também a produção de artistas brasileiros que lhe foram contemporâneos, em um registro que se voltou a temas e costumes do país.

des. Importantly, the constant publication of texts by Ramalho Ortigão in the *Gazeta de Notícias* (Gazette News) from Rio de Janeiro, probably influenced our art criticism and also the production of Brazilian artists who were his contemporaries, towards a record that turned itself to the themes and customs of the country.



Figura 1 — Giulio Monteverde. Edoardo Jenner experimenta em seu filho a inoculação da vacina, 1873, gesso, 135 x 103 x 92 cm, Genova, Galleria d'Arte Moderna.
Reprodução fotográfica: Maria do Carmo Couto da Silva.



Figura 2 — SILVA PORTO, Antonio. *Na Cisterna*, c.1881, óleo s/ papel, 42,5 x 56,5 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Procedência da imagem: O GRUPO do Leão e o naturalismo português / curadoria Emanuel Araújo, Raquel Henriques da Silva, Zuzana Paternostro; ensaios Raquel Henriques da Silva [et al.]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 38.



Figura 3 — MALHOA, José. *A corar a roupa*, 1905, óleo sobre tela, 63 x 75 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.
Procedência da imagem: O GRUPO do Leão e o naturalismo português / curadoria Emanuel Araújo, Raquel Henriques da Silva, Zuzana Paternostro; ensaios Raquel Henriques da Silva [et al.]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 57.