

**A ARTE
PORTUGUESA DE OITOCENTOS**



Biblioteca Breve

SÉRIE ARTES VISUAIS

ISBN 972 - 566 - 084 - 6

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ANTÓNIO QUADROS

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA

A Arte
Portuguesa de Oitocentos



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

A Arte Portuguesa de Oitocentos

Biblioteca Breve / Volume 28

1.^a edição — 1979

2.^a edição — 1983

3.^a edição — 1992

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações

Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa

Direitos de tradução, reprodução e adaptação
reservados para todos os países

Tiragem

4 000 exemplares

Coordenação geral

Beja Madeira

Orientação gráfica

Luís Correia

Distribuição comercial

Livraria Bertrand, SARL

Apartado 37, Amadora — Portugal

Composição e impressão

Gráfica Maiadouro

Rua Padre Luís Campos, 686 – 4470 MAIA

Janeiro 1992

Depósito Legal n.º 52 078/92

ISSN 0871 – 519 X

ÍNDICE

	Pág.
I – O Neoclassicismo.....	6
II – Vieira Portuense e Sequeira.....	15
III – Os Românticos.....	27
IV – A arquitectura de meados do século.....	42
V – O Realismo.....	65
VI – Os Naturalistas.....	69
VII – Malhoa e Columbano.....	83
VIII – Rafael Bordalo e António Carneiro.....	93
IX – A arquitectura de fins do século.....	100
X – Sentido e continuidade de Oitocentos.....	113
Tábuas cronológicas:	
a) Factos artísticos.....	118
b) Os artistas.....	121
Nota bibliográfica.....	124
Índice das ilustrações.....	126

I / O NEOCLASSICISMO

O século XIX iniciou-se em Portugal por um acto do maior significado cultural: a análise crítica, em 1801, dos planos do palácio real da Ajuda, então cometidos a Manuel Caetano de Sousa, arquitecto real da segunda geração pombalina, de que receberam encargo José da Costa e Silva e Francesco Saverio Fabri. Os pareceres destes dois arquitectos, de inteira formação ou naturalidade italiana, foram severamente desfavoráveis a uma obra «contrária aos (bons) preceitos», que deveria ser riscada de novo conforme o bom gosto da purgada arquitectura». A oposição do neoclassicismo italianizante ao barroco tardio, de «mau gosto alemão», apresentava-se claramente neste documento – e com ela se define o novo século.

Começada em 1795, a obra planeada por Manuel Caetano foi então interrompida e reiniciada em 1802, conforme novos planos dos dois arquitectos censores. Com isso sofreu o velho arquitecto real uma ofensa que o levou à cova, enterrando-se assim o antigo gosto áulico que perdurara no reinado de D. Maria I, em reacção ideológica contra o neoclassicismo pragmático do estilo pombalino.

O palácio da Ajuda aparece como o modelo ideal (a sua realização, definitivamente interrompida em 1835, ficará a um terço do projecto original) da arquitectura

neoclássica do sul de Portugal – edifício imponente de 31 760 metros quadrados no seu plano inicial, baseado num duplo quadrado, com dois grandes pátios interiores, escadaria monumental na fachada principal, quatro torreões de ângulo, nenhuma igreja inserida no complexo civil.

O palácio napolitano de Caserta, de Vanvitelli, tão admirado por Costa e Silva (impressionado também, nas suas digressões italianas, pela arquitectura de Palladio), está, em certa medida, na origem da Ajuda, assim distanciada do ideal joanino de Mafra ou do palácio sonhado então para Lisboa, num esquema fornecido por Juvara, e próximo daquele que os arquitectos da Reconstrução poderiam ter imaginado para satisfazer a ideologia pombalina.

Costa e Silva (1747, falecido em 1819 no Brasil) tinha já então uma obra importante no seu activo: além do projecto dum vasto Erário Régio, traçado e com começo de execução em 1789, o teatro de S. Carlos, rapidamente edificado em 1792-93, para dotar a capital dum ópera, já não sala de corte (como ainda fora nas vésperas do Terramoto) mas templo de uma certa civilização «iluminada» que subsistira para além da desgraça de Pombal e que era, ainda, sustentada pela geração de capitalistas burgueses que o Marquês fomentara. E S. Carlos contrabalançava outro templo, de empenho régio, que D. Maria I fizera levantar logo que subira ao trono: a Basílica da Estrela, sagrada em 1789, que seria a última grande igreja da Europa do *ancien régime*. Ao estilo barroco da Estrela, sequência de Mafra, desenhado por arquitectos que, directa ou indirectamente, lá se formaram (Mateus Vicente e Reinaldo Manuel), responde o neoclassicismo de S.

Carlos, numa dupla situação estética e cultural, com sua carga de valores sociais e ideológicos em que se verificam o passado e o futuro da arquitectura portuguesa, num discurso histórico a que a obra da Ajuda põe ponto final.

No norte do País, porém, esse mesmo discurso conhecera diferente desenvolvimento que o levava a uma conclusão paralela, quase ao mesmo tempo. Com efeito, foi também no início do século que Carlos Amarante deu corpo à Academia da Marinha (hoje edifício da Universidade), trabalhando sobre um projecto já aprovado de Costa e Silva, no qual introduziu modificações geradas no próprio gosto da cidade. Esta ligação, embora indirecta, entre o arquitecto de Lisboa e o do Porto assume aqui um significado que não poderá ser ignorado, pois articula uma experiência erudita, de origem italianizante a uma outra, empiricamente baseada numa corrente estilística inglesa. Esta definira-se no Porto, no quadro duma cultura especialmente organizada conforme certos interesses ligados ao comércio do vinho do Porto – e fora a arquitectura já chamada do «Port Wine» que a poderosa colónia britânica da cidade afeiçoara ao seu gosto neopaladiano, desde finais dos anos 60.

Um hospital cujo risco foi encomendado ao inglês John Carr (Hospital de Santo António, só parcialmente edificado) introduziu então no Porto um estilo que, durante o «consulado» pombalino dos governadores Almadás, pai e filho, prolongado até ao limiar de Oitocentos, sucedia ao gosto barroco que florescera no Norte, graças, sobretudo, ao traço inspirado de Nasoni. Os planos urbanísticos dos Almadás tiveram o concurso do próprio cônsul britânico na cidade, John Whitehead,

que projectou ainda a Feitoria Inglesa (1785-90), com o seu coroamento «Adam» numa fachada assente sobre arcaria. Mas outras obras civis (do francês Oudineau: Quartel de Santo Ovídio, 1790, Casa Pia, 1792), ou religiosas (igrejas da Ordem Terceira de S. Francisco, da confraria da Trindade) pontuam o último decénio do século XVIII, dentro desse gosto – não, porém, sem que uma ou outra alusão ao barroco, deixe de assomar em realizações paralelas. Carlos da Cruz Amarante (1748-1815), capitão de Engenharia, formado no Porto e em Braga, tendo contactado com Costa e Silva em Lisboa, é um produto dessa situação empírica, marcando a sua evolução conforme as exigências do tempo e dos seus gostos.

A par destas obras maiores da arquitectura, outras se foram realizando, ao nível das residências nobres, de velhas ou de novas famílias poderosas na vida social. Assim vemos F. S. Fabri, arquitecto da Ajuda, chegado a Portugal em 90, intervir então na construção do palácio do marquês de Castelo-Melhor, em Lisboa, de cujo Senado municipal era presidente, ao mesmo tempo que os Lafões e os Belas edificavam as suas residências num gosto minimamente neoclássico. Se um Bandeira e um tal «Manteigueiro» preferiram o estilo barroco que Manuel Caetano assegurou, no seu palácio ao Chiado (onde se edificaria a última capela rica de talha desse gosto, em Lisboa), outros novos-ricos seguiram o gosto da moda, como os Quintelas num edifício elegante e sóbrio e, sobretudo, o Devisme que, em Benfica, ergueu, ainda nos anos 70, um palácio marcado por uma maneira «Luís XVI» algo sofisticada que não teve sequência. No Porto, foi o palácio dos «Carrancas», imponente construção de Costa Lima Sampaio, em

1795, que melhor marcou esse nível de edificações, dentro do que era já uma tradição local. Mais para o norte, em Monção, o solar da Brejoeira, começado em 1806, assume provincianamente a nova situação estética, numa estrutura neoclássica algo lembrada da Ajuda, contrariada por elementos de decoração barroca – obra híbrida que, por seu lado, conclui a longa e variada série dos solares de Setecentos, espalhados peio País.

Com a viragem do século observamos, assim, que a arquitectura portuguesa, oficial ou particular, se responsabiliza por uma viragem de gosto e de estilo que se impôs tardiamente no País mal informado, ou só ocasionalmente, sem academias de ensino normalizado e que apenas no empirismo das soluções pombalinas pudera adquirir uma experiência conflituosa em relação à tradição barroca italiana que vigorara na sociedade joanina, por imposição áulica ou mimetismo provincial. O regresso de Costa e Silva de uma aprendizagem italiana teve, nessa situação, um papel de extrema importância e a ele ficaram devidas as realizações mais acertadas deste período, e, a mais significativa de todas, no palácio real que, meio século depois do Terramoto, se resolveu edificar. Mas a partida do arquitecto para o Brasil, acompanhando a corte, em 1807, veio pôr outra espécie de ponto final nas realizações da arquitectura portuguesa que, no período conturbado que se seguiu, e durante trinta anos, sofreu total suspensão.

Ligada a ela, a escultura esteve sobretudo ligada ao palácio da Ajuda, em cuja obra Machado de Castro, o velho escultor pombalino, teve, desde 1802 até morrer, em 1822, lugar de destaque, na direcção dos trabalhos. Estes consistiram na decoração, com vinte e oito estátuas, do vestíbulo do palácio; vinte e cinco seriam

instaladas entre 1817 e 22, das quais três couberam a Machado. Faustino José Rodrigues, Barros Laborão, pai e filho, e João José de Aguiar realizaram as restantes, em estilos diferentes. O do primeiro apontava para o gosto barroco de mestre Machado, que o considerava o melhor de todos os seus discípulos; dos dois Barros, o filho apresenta uma maior elegância – e em Aguiar é o neoclassicismo que entra na escultura portuguesa.

Nascido em 1769, ido para Roma aos dezasseis anos a estudos, J. J. Aguiar ali recebeu a encomenda dum monumento a D. Maria I, ideia de Pina Manique que superintendia os trabalhos, e, realizada entre 1795 e 98, a obra chegou a Lisboa em 1802 para desaparecer num armazém (actualmente em Queluz). Rodeada pelas quatro partes do Mundo, em conveniente alegoria, a figura régia é modesta neste monumento que seria o segundo a erigir na capital. Mais tarde, em 1817, houve a ideia de encomendar outro, de Camões, ao próprio e célebre Canova, mestre de Aguiar, marcando assim uma opção estética que neste jovem escultor se encarnou solitariamente em Portugal. As suas estátuas para a Ajuda, vinte e cinco anos depois, são medíocres – mas, em 1823, ele esculpiu uma figura de D. João VI para o Hospital da Marinha que tem grande qualidade, obra-prima, por assim dizer, do neoclassicismo nacional na escultura. As condições de trabalho neste domínio, de que Machado de Castro tanto se queixa, fizeram com que as qualidades de Aguiar estiolassem e o malgrado artista, que faleceria em 1841, já não pôde ser aproveitado para o ensino, quando, mais tarde, em 1836, foi possível organizá-lo em termos de Academia.

Entretanto, o melhor ensino académico possível passava-se em Itália, graças a bolsas concedidas pela

Casa Pia de Pina Manique que fizera partir J. J. Aguiar. Um Colégio Português de Belas-Artes, em Roma, reformado em 1791, era a Academia conveniente que acolheu meia dúzia de pintores e gravadores de destino mais ou menos brilhante (Sequeira, Vieira, Taborda, Fuschini, Frois Machado). Ali receberam eles lições de D. Corvi, A. Cavallucci, Batoni, o gravador G. Volpato e Canova. Em 1798, porém, com a entrada do exército de Bonaparte, a academia fechou.

Na própria Casa Pia de Lisboa havia aulas de desenho desde 1781, ano em que também se criou uma Aula Régia de Desenho, dirigida por J. M. da Rocha e assim baptizada de «Aula do Rocha», enquanto, no Porto, a Companhia das Vinhas do Alto Douro já em 1779 fundara uma aula, depois (1803) incorporada na Academia da Marinha e tendo então como professores Sequeira e Vieira Portuense. Academia propriamente dita, ideia de Cirilo Volkmar Machado, em 1780, não foi possível organizar, ou só durante alguns meses. Vieira Lusitano lá deu lições e, mais tarde, em 1785, ao retomar Pina Manique a ideia, Machado de Castro e Pedro Alexandrino, artistas joaninos ou pombalinos, mas o seu sucesso foi escasso.

Nas obras da Ajuda (como, antes, nas de Mafra) houve também ensino apropriado. E outras instituições, ainda de fundação pombalina, prosseguiram, como a do ensino de gravura na Impressão Régia, ministrado por J. Carneiro da Silva, integrado na Casa do Arco do Cego em 1800 e de novo passada à Impressão dois anos mais tarde, tendo, numa e noutra situação, produzido notáveis obras ilustradas pelos seus escolares.

Esta cultura prática era minimamente acompanhada por outra, teórica, que quase só Machado de Castro e

Cirilo V. Machado asseguravam, em seus livros e discursos, desde os anos 80. Ambos próximos, empiricamente e com leituras mal digeridas, do pensamento neoclássico, devem-se-lhes textos aproximativos que merecem alguma referência, como *o Discurso sobre as utilidades do desenho*, do primeiro (1787, reeditado em 1818), ou *Conversações sobre a pintura, escultura e arquitectura...*, de Cirilo (1794), ou, do mesmo, *Nova Academia de Pintura* (1817). Regras e observações, sob a autoridade de Winckelmann, Mengs, Cochin e Dufresnoy, levam ao elogio dos clássicos e dos académicos romanos e duma consciência profissional que ambos os autores defendiam – Machado publicando também, em 1810, uma *Descrição analítica da execução da Estátua equestre* que fizera a sua glória, trinta e cinco anos atrás, e Cirilo uma *Coleção de Memórias relativas à vida dos pintores, escultores, architectos e gravadores portugueses e dos estrangeiros que estiveram em Portugal* (1823), que é notável obra de referência básica, vinda após uma *Memória* semelhante publicada pelo pintor J. C. Taborda em 1815 e um ingénuo *Ensaio sobre a história da pintura*, também portuguesa, do jovem poeta Garrett, editada com o seu poema *Retrato de Vénus* que, em 1821-22, lhe trouxe azares com a Mesa Censória. Uma atenção ao passado da arte nacional processava-se, assim, numa atmosfera mais ou menos «iluminista» que menos ou mais se acertava com o neoclassicismo. Traduções de Bellori, de Dufresnoy, de Prunetti e, enfim, de Vignola (mas também de Pozzo), e de obrinhas de divulgação publicadas pela Casa do Arco do Cego em 1800, completam este panorama cultural, em que cabe também, em 1816-17, uma revista em parte dedicada às

artes, o *Jornal de Belas Artes ou Mnemósine Lusitana* de P. A. Cravoé, marceneiro e arquitecto autodidacta.

O coleccionar foi igualmente efeito dessa curiosidade do espírito, mas desordenadamente, por vezes num mecenado aristocrático e já também burguês. Se o último marquês de Marialva, embaixador em Paris, ali falecido em 1823, deixou uma valiosa colecção logo leiloadada, sem vir a Portugal, a Frei José Mayne e a Cenáculo, o erudito arcebispo de Évora, se deveram colecções de certo modo notáveis, e ainda ao pintor J. Teixeira Barreto, que fora bolseiro em Roma. Do lado régio, que discutia com minúcia os preços de Batoni para os quadros da basílica da Estrela, nada agora se assinala.

II / VIEIRA PORTUENSE E SEQUEIRA

Batoni foi o melhor dos pintores estrangeiros que neste período da passagem do século trabalharam para Portugal, mas há também que nomear o retratista Pellegrini e Jean Pillement, francês internacionalizado que veio duas ou três vezes a Lisboa e ao Porto, aqui leccionando e ali deixando larga obra de decorador de casas nobres, rapidamente imitada. J. Delerive, com suas vistas de Lisboa, e A. J. Noel ou Z. F. Doumet deixaram-nos a única documentação pictural da época de que dispomos e veio, assim, por mãos estrangeiras.

As nacionais tiveram sobretudo trabalho na Ajuda, em decorações que deviam ter sido programadas pela marquesa poetisa de Alorna. A. Fuchini, Cirilo Machado, J. C. Taborda, Máximo Paulino dos Reis, foram os autores de pinturas de tectos e paredes, entre a mitologia aplicada a D. João VI, e a história, dentro do academismo do tempo, mediocrementemente servido. O portuense Joaquim Rafael operou também no palácio, mas apenas como director da Academia ali vagamente instituída e teve carreira até meados do século, satisfeita em alegorias e retratos. A equipa da Ajuda trabalhou também em pinturas para Mafra, de 1796 a 1807, enquanto o Morgado de Setúbal se empregou em retratos e naturezas-mortas igualmente inábeis e J. Teixeira Barreto, ex-beneditino nortenho, melhor,

embora mais modestamente, cumpriu esquemas neoclássicos que foi aprender em Roma.

Miniaturistas como J. Almeida Furtado, «o Gata», ou J. R. Primavera, tiveram então fama nacional; e um italiano célebre, chegado já velho, de Londres, em 1802, F. Bartolozzi, teve aqui papel de relevo no ensino da gravura – que depois se alargaria a novas técnicas litográficas, com os liberalismos de 20 e de 33, nesta última data passando já a outra situação romântica. Situação que a caricatura, aliás, começara a esboçar, subvertendo o sistema da Ordem antiga e clássica, à custa do pobre regente D. João, em fuga para o Brasil, em 1807, num discurso oposto àquele que a Ajuda oficialmente desejava garantir, em valores cortesãos.

À margem destes valores, no seu sentido estrito, ou mesmo a eles se opondo nas circunstâncias da história pátria, vemos aqui processarem-se as carreiras dos dois maiores pintores nacionais de entre os dois séculos: Francisco Vieira, dito Vieira Portuense, por efeito da sua naturalidade (assim se distinguindo do famoso Vieira Lusitano falecido só em 1783), e Domingos António de Sequeira.

Vieira Portuense (1765-1805) teve carreira italiana e portuguesa, cerceada por um falecimento precoce. Filho de pintor, dele recebeu lições mediócras mas também de Pillement, e do Rocha da aula lisboeta. Em breve, porém, pode partir para Roma, como bolseiro (1789), frequentou a Academia portuguesa dali, com lições de D. Corvi, um académico eclético como convinha, teve êxitos locais com a nomeação para a Academia de S. Luca que lhe permitiu ter *atelier* próprio, e viajou. Foi então até Veneza e Parma e novas perspectivas se lhe abriram, com o colorido dos mestres locais e,

sobretudo, com a arte de Correggio que profundamente estudou e copiou. Protegido pelos duques de Parma, membro da Academia parmesã, ali permaneceu uns três anos; depois voltou a Roma e viajou mais por Itália. Em seguida andou pela Alemanha, trabalhou em Dresde, com bom acolhimento do príncipe, foi a Berlim e a Viena, onde deu lições particulares – e partiu para Londres onde contava com a protecção do embaixador Melo e Castro. Foram então três anos de estada e trabalho que haviam de modificar a sua arte, já sucessivamente marcada por Correggio e por algum insinuante romantismo alemão, que o arredaram da prática neoclássica mais académica.

Em Londres, Vieira privou com Bartolozzi e, sobretudo, deixou-se fascinar pela pintura de Angelica Kauffmann que lá trabalhara e deixara profunda impressão. O seu estilo, desde 1798 (data de uma composição histórica sobre Eduardo I de Inglaterra e Leonor de Castela, inspirada numa popular tela da pintora), encontrou a via que lhe seria definitiva: uma estrutura neoclássica que acolhia um novo sentimentalismo já romântico, de maneira inteiramente original dentro da arte portuguesa – ainda então, e durante muitos anos, sujeita a uma mentalidade académica eivada de espírito alegórico.

A obra-prima de Vieira Portuense foi pintada já em Lisboa, em 1801: uma cena da revolução de 1640, com D. Filipa de Vilhena armando os filhos cavaleiros para o resgate da pátria. Estudada em Londres, esta pintura beneficiou das influências ali recebidas – que de outro modo ainda marcaram a arte de Vieira: pela paisagem. Se o carracciano assás livre que foi Albani deu a Vieira, que muito o apreciava, um certo sentimento

paisagístico, em Inglaterra ele pôde desenvolver-se, talvez através da escola de Norwich; e as composições, com grande papel dado à paisagem, que o pintor ali realizou, traduzem esse vector artístico completamente ignorado em Portugal. A «Fuga de Margarida de Anjou» e «Leda e o cisne» apresentam paisagens duma notável cenografia de espírito sensivelmente romântico. No seu intenso labor londrino, Vieira encarou as figuras que pintava dessa mesma maneira sentimental que uma notável elegância mantinha dentro de estruturas clássicas. Um «Descimento da Cruz» lembra van Dyck, pintor bem prezado pelos Ingleses, e duas imagens da «Pintura» e da «Música» podem andar perto das figuras dum Romney.

Outra figuração histórica e literária ocupou ainda Vieira, ao animar um projecto de edição monumental de *Os Lusíadas* que o célebre impressor Bodoni, seu amigo, se propunha lançar, com a melhor colaboração britânica, que Bartolozzi gravaria. Para esse fim, o pintor executou uma série de esboços, ilustrando cantos do poema, que contam na linha da pintura histórica, que só mais tarde seria seguida em Portugal pelo romantismo e assim encontra um precursor trabalhando fora da pátria num ambiente de ricos ensinamentos, já alheios aos esquemas neoclássicos italianizantes.

Regressando a Portugal em 1800, Vieira Portuense fixou-se na sua cidade natal onde logo foi convidado para professor e depois director da Aula de Desenho da Companhia das Vinhas, que lhe dera a bolsa tão bem aproveitada. De Lisboa recebeu então uma encomenda de grande pintura histórica, a comemorar a paz feita com a Espanha e a glorificar o Regente. Daí terá vindo a nomeação para «primeiro pintor da Real Câmara e

Corte», ao lado de Sequeira, por vias diferentes da protecção áulica. Fazia parte do cargo co-dirigir as pinturas do palácio da Ajuda onde deixou duas composições históricas, «Vasco da Gama desembarcando na Índia» e «Inês de Castro perante D. Afonso IV», que desapareceram, levadas para o Brasil em 1807. A par da obra da Ajuda, Vieira trabalhou também em Mafra onde deixou inacabado um «Duarte Pacheco defendendo Cochim», que a doença lhe fez interromper, em 1805, já no ano de morrer, tuberculoso, na Madeira.

Por estas três obras de exaltação patriótica e sentimental se pode pensar que o rumo da arte de Vieira se definia, ao fim da vida, dentro duma linha discursiva histórico-romântica que não tinha mais nenhum cultor na pintura nacional, satisfeita por outros modelos mentais. A morte do pintor acarretou assim, em 1805, a interrupção de uma possível actualização do pensamento estético português, que a tal dinamismo não ficou afeito.

A situação pessoal de Vieira Portuense apareceu-nos, na encruzilhada da história, como o anunciador dum movimento estético, mas sem deixar esquecer o que por detrás dele se encontrava, no quadro duma tradição respeitada. Figura de transição, como a própria Kauffmann que o entusiasmará, ele foi, porém, mais longe do que ela na totalidade da sua diligência. Os seus cadernos de desenhos, em notas de viagem, têm uma notável modernidade, para além dos preceitos a que a sua pintura ainda se submete. E, em 1802, ouvimos Vieira, num discurso pronunciado na Aula do Porto, referir-se a esses «preceitos quase sempre estéreis e inúteis» que circunscreviam a «bela Natureza», para

poder afirmar, ousadamente, que havia «cem poéticas contra um poema», virando-se assim contra uma retórica académica a favor da liberdade da criação. Ideias que não podiam então ter curso em Portugal mas que propunham um novo tempo estético em que a imaginação se adiantava às regras usadas. Pela imaginação e pelo colorido, de resto, foi a arte de Vieira elogiada por um estudioso da cultura portuguesa, em 1822, Balbi, que o considerava o primeiro sob os dois pontos de vista.

Entre Carracci, da tradição do seu primeiro mestre romano, Corregio, de sua descoberta pessoal, e a Kauffmann que lhe revelou caminhos de futuro, a pintura de Vieira Portuense define-se como uma malograda proposta de modernização no seio da arte portuguesa, presa entre dois séculos. Com este pintor cedo desaparecido, ela poderia vir a ganhar o século XIX que começava, enquanto que, com o seu contemporâneo Sequeira, se detinha, embora com nova qualidade, no XVIII, terminado já na Europa.

Sequeira (1768-1837) teve uma biografia mais rica e mais complexa que Vieira Portuense, tomado como foi nos ventos da história que sopraram sobre Portugal, logo após a morte do colega e concorrente.

De origem humilde, aprendiz de pintores-decoradores em Lisboa, Sequeira pôde ir para Roma em 1788, com pensão da rainha por protecção dum oficial do Paço, protecção continuada localmente pelos embaixadores portugueses Melo e Castro e Sousa Holstein, este o reformador da Academia onde o jovem pintor recebeu lições de Cavallucci, rival de Batoni e Mengs, frequentando depois, como Vieira Portuense, o ensino de D. Corvi. Concursos e prémios na Academia de S.

Luca deram-lhe algum renome, ganho com muito trabalho, nomeadamente na cópia dos famosos frescos de Domenichino em Grotta Ferrata, que, pelo estilo, lhe marcaram esta primeira fase da carreira.

Em 1792, o pintor recebeu de Pina Manique a encomenda duma composição alegórica à Casa Pia e ao seu patrono e resolveu-a a contento, dentro das regras necessárias e suficientes; foi então admitido, com mérito, na Academia de S. Luca, o que o fixou a Roma, na altura em que o seu colega Vieira Portuense partia para Parma. Com *atelier* aberto e frequentado por jovens escolares, Sequeira realizava encomendas honrosas mas pensava em voltar a Lisboa, apesar dos conselhos do seu protector na corte que a conhecia bem, a ponto de não vislumbrar aqui futuro para um pintor habituado a Roma. Este regressou, porém, em 1795, viajando entretanto por Itália e apreciando Veronese e Tiepolo em Veneza. Em Portugal, aconteceu o que lhe tinham dito: os seus preços eram sujeitos a descontos e em vão pretendeu aliar-se a Cirilo e Pedro Alexandrino, considerado pintor ainda pombalino, para forçar a fixação de cotações razoáveis. Em vão, também, D. Rodrigo de Sousa Coutinho, cujo palácio frequentava (e no qual deixou curiosa colecção de desenhos conhecida pelo «Álbum de Arroios»), lhe deu auxílio: a vida artística era nula na capital e, deprimido, o pintor entrou em noviciado na Cartuxa de Laveiras onde permaneceu de 1798 a 1802, lá deixando alguns quadros, entre os quais um «S. Bruno em oração», mais notável, que, em certa medida, liquida influências italianas. De lá o tirou D. Rodrigo oferecendo-lhe, a meias com Vieira, o cargo de «primeiro pintor da Câmara e Corte», que implicava também a co-direcção da campanha de pinturas do

palácio da Ajuda. Pouco lá fez o pintor, que mais trabalhou em Mafra, em campanha paralela: quadros perdidos no Brasil, de que se conhecem esboços, e um quadro que restou, com a cena de «Martim de Freitas entregando as chaves de Coimbra a D. Afonso III», todos numa estilização algo brilhante que faz pensar em Tiepolo. Dessa altura é também um retrato da família do visconde de Santarém, composição à inglesa um tanto fruste, maugrado um bom entendimento do espaço em que se fixam as figuras. Com a morte de Vieira Portuense, em 1805, Sequeira passou ao Porto, a suceder-lhe no lugar de director da Aula de Desenho, com dedicação e ideias tendentes a animar o ensino. Mas a entrada dos exércitos franceses, em 1807, trouxe-o de volta a Lisboa, onde um período agitado da sua vida começou, numa colaboração ideológica com o invasor para o qual pintou alegorias lisonjeiras. Disso lhe resultaram nove meses de prisão, com perdão final e reintegração no cargo áulico, mas não na obra da Ajuda, onde os colegas tinham sido seus acusadores. Sequeira regressou então ao Porto, sem abandonar de todo Lisboa. Retratos, como os do jovem barão de Quintela, ou das filhas, marcam com sóbria elegância, esse período, que é sobretudo conotado com obras de arrependimento, em alegorias à resistência da capital aos Franceses, ao regresso desejado do Regente, ao próprio Wellington coroado por Marte, para ele desenhando também uma valiosa baixela que a Pátria agradecida lhe ofereceu. Talvez, porém, uma pequena alegoria saudosa a Junot, contradiga o arrependimento oficial, dentro da complexidade da personalidade do pintor. Em 1810 desenhara ele uma minuciosa composição da «Sopa de

Arroios», focando os refugiados que vinham comer a essa entrada da cidade, no tempo final das invasões.

Mas, em breve, um grande acontecimento nacional precipitou Sequeira numa nova actividade: a revolução de 1820 e as suas sequências políticas. O jacobinismo do artista, que explica a sua adesão aos Franceses, perdurara ao perdão e a outras adesões e exibia-se agora em situação patriótica no apoio entusiástico ao novo regime liberal. Um projecto de vasto retrato da Assembleia Constituinte, uma alegoria à Constituição, em bons termos alegóricos, e mil e uma colaborações de mestre-de-cerimónias do Vintismo: medalhas comemorativas, emblemas, figurinos de uniformes, notas de banco, manifestaram a dedicação de Sequeira, nomeado presidente perpétuo do Ateneu das Belas-Artes e professor do Liceu Artístico pela mesma altura criado.

Na Assembleia, os deputados (de que traçará admiráveis retratos a carvão, em estudos preparatórios para a grande composição malograda) exaltarão o seu valor, respeitando o seu «talento superior» e os seus «grandes serviços» à Nação, e mantendo-lhe os ordenados da Corte que auferia no sorvedouro da Ajuda.

A revolução de 20 trouxe, porém, a contra-revolução miguelista de 1823 – e Sequeira tomou o caminho do exílio, protegido por Palmela e, em Paris, pelo embaixador Marialva. Garrett, exilado também, e à força, saudará o seu desterro parisiense, aonde trazia «o nobre pincel não poluído no louvor dos tiranos».

Nova fase na vida e na carreira do pintor: acolhido pelo conde de Forbin, que conhecera em Lisboa oficial de Junot e agora servia Carlos X como director dos

museus de França, apresentado a Gérard, viu recebido em lugar de honra no importante *Salon* de 1824 uma «Morte de Camões» tão simbólica do próprio exílio quanto o poema com que, simultaneamente, Garrett inaugurava o romantismo na poesia portuguesa. Romântica era, também, a composição dramática que mereceu uma medalha na exposição, e assim se fixava um novo modelo na arte nacional. Mas o sucesso merecido não teve consequências para Sequeira a quem a vida parisiense não convinha, finalmente, e o pintor pôs-se a sonhar com Roma, sua «alma mater», para lá dirigindo passos definitivos em 1826. Entretanto, desenhara uma alegoria à Carta Constitucional de D. Pedro e um excelente retrato de D. Miguel, também ele em caminho de exílio para Viena, além dum retrato de D. João VI, de brilhante colorido, tomado aos Ingleses vistos também no *Salon* de 1824.

«A Morte de Camões», figurando o lancinante grito de «Pátria, juntos morremos», que Garrett ao mesmo tempo (e talvez por inspiração no quadro) punha na boca do poeta simbólico da Pátria, conforme uma frase real, escrita quase na circunstância, nunca foi visto em Portugal e, desaparecido no Brasil como oferta ao Imperador (ou mais tarde em Paris), nenhuma influência teria na pintura nacional. De idêntica veia sentimental e simbólica, Sequeira desenhou ainda uma litografia mostrando o conde Ugolino de Dante devorando os próprios filhos, num tema que também Garrett trataria mais tarde. Mas o mau sestro do quadro camoniano não terá entristecido Sequeira que, instalado de novo em Roma e objecto de honras académicas e de mais encomendas honrosas, entrava na fase final da sua vida

com uma proposta de outro género, seu canto de cisne e obra portentosa da pintura portuguesa.

Nos Verões de 1827 e 28, o pintor realizou, quase em segredo, duas composições religiosas numa série da vida de Cristo que conheceria mais duas, inacabadas («A Ascensão» e «Juízo Final»), e vários estudos para outras. Uma «Adoração dos Magos» e um «Descimento» são quadros de cor feericamente iluminada, precisos e dramáticos, com lembranças de Rembrandt, de Tiepolo e, provavelmente, de Turner, que então mostrara em Roma telas dum colorido já explodido. A tradição romana eclética passada por Domenichino, desaparece nestas obras para dar lugar a uma visão pictórica quase inteiramente livre, numa unidade luminosa dinamicamente organizada. E se observarmos os grandes desenhos a carvão que preparam as pinturas, esta qualidade algo fantomática acentua-se mais dramaticamente ainda, com uma lembrança, agora, de Tintoretto.

Sequeira mostrou então o seu trabalho, e foi um êxito entre os colegas romanos que acorreram a aplaudir-lhe a novidade, vendo nela, como o próprio pintor, que pouco depois seria vítima dum ataque apopléctico e morreria em 1837, uma espécie de testamento estético e espiritual – que na verdade era. Sequeira chegava ao fim do seu percurso, partindo do academismo romano, cruzando, numa crise sentimental, um romantismo simbólico, e atingindo uma situação ambígua que inovava em relação às propostas barrocas de Setecentos – mas só em relação a elas, e não em relação às novas fórmulas da pintura ocidental então inteiramente cobertas pelo romantismo. O colorido que este trazia, influenciado pelos Ingleses no próprio Salon parisiense

de 1824, acentuava, em certa medida, essa ambiguidade. Assim, morrendo em glória (e honrado «in extremis» pelos novos governantes setembristas de Portugal, herdeiros dos seus amigos vintistas), Sequeira morria como um excelente e raro pintor do passado século XVIII, aquém da modernidade anunciada pelo seu exacto contemporâneo Vieira Portuense.

III / OS ROMÂNTICOS

Na altura em que Sequeira falecia e os Setembristas o nomeavam director honorário da Academia de Belas-Artes recentemente fundada, a história nacional sofrera grande mudança, após uma guerra civil que permitira institucionalizar o liberalismo político. Com ele, e seu reflexo, novos órgãos culturais eram criados, nomeadamente esta Academia, há muito pretendida e esboçada já pelo Vintismo. Obra do Setembrismo democrático, a que Garrett não fora alheio, depois de alongadas diligências, a sua necessidade era manifesta, e logo provada pelas dificuldades experimentadas na sua organização. O estado da pintura e da escultura nestes anos 30 não permitia, evidentemente, confiar no ensino dos artistas existentes, falecido Vieira Portuense sem discípulos, emigrado Sequeira, velho e inutilizado J. J. Aguiar, falecidos também há dez anos Machado de Castro e Cirilo que, vivos, teriam sido inaproveitáveis. Restava outra gente da Ajuda, mas da menor (Taborda e Fuschini tinham acabado de falecer), na pintura, um discípulo e já filho dum discípulo de Machado, Francisco de Assis Rodrigues, na escultura, dois architectos da obra, Pires da Fonte e Costa Sequeira (sobrinho do pintor), na arquitectura, e, para a gravura, um colaborador de Bartolozzi, o suiço B. Comte, septuagenário. Uma excepção: o mestre de pintura de

História, António Manuel da Fonseca, que tivera aprendizagem romana da qual regressava; e uma excepção falhada, que foi o mestrado de arquitectura não atribuído a Possidónio da Silva, recentemente formado em Paris.

Ao mesmo tempo criava-se idêntica Academia no Porto, com idênticas dificuldades que fizeram atribuir-lhe a responsabilidade a João Baptista Ribeiro, pintor medíocre mas político conveniente e homem dinâmico. Falecido também Teixeira Barreto, ninguém por enquanto poderia assegurar um ensino correcto na pintura e só a secção de arquitectura contava com um mestre capaz, Costa Lima Júnior.

A vida das duas Academias, e mais notavelmente da de Lisboa, foi difícil e acidentada, com orçamentos diminuídos sucessivamente, más instalações (nos conventos de S. Francisco ou de Sto. António), escassos instrumentos de trabalho, com estudos que no Parlamento seriam acusados (em 1850) de ser «incompletos e errados» e «rotineiros», chamando-se à própria instituição «inútil», «um monumento de vergonha». Monumento que em Lisboa em vão procurava ter sede condigna, em sucessivas propostas de architectos, e que, numa e noutra cidade, assumia também a responsabilidade de ser museu das milhentas espécies que a extinção dos conventos nela fizera depositar, no Sul como no Norte. A par disso, e por dever regulamentar, as Academias realizavam também exposições trienais, as primeiras que publicamente se faziam em Portugal, conforme a ideia que já em 1807 Sequeira tivera no Porto. A primeira manifestação lisboeta teve lugar em 1840, com inauguração régia e

solenes discursos otimistas que não podiam disfarçar a indigência da obra apresentada.

A vida dos Museus de fundação liberal, como as bibliotecas públicas, foi também medíocre; passado o entusiasmo da sua criação, no Porto, primeiro, em 1833, durante o cerco da cidade, graças a J. B. Ribeiro, em Lisboa de modo mais complexo, com comissões nomeadas que só em 1838 procederam à selecção das obras recolhidas, da maneira que vimos. As salas de um e outro local ficaram desertas de público, e em Lisboa só trinta anos mais tarde a Academia pôde melhorar as condições de conservação e de exposição da «Galeria Nacional».

Dentro destas estruturas oficiais de ensino e de relação social, a arte portuguesa, e nomeadamente a sua pintura, preparavam, não nos mestres fatalmente escolhidos (um dos quais proporia ainda uma alegoria neoclássica à fundação da Academia, em 1839) mas em jovens escolares que viriam a substituí-los, uma revolução estética, embora pacata – que seria a dum romantismo, pacato também, em reposta estética ao liberalismo que valorizava os sentimentos individuais.

Foi o jovem Tomás da Anunciação quem, em 1844, mais ou menos dirigiu uma revolta estudantil contra o favoritismo de que, num concurso de pintura de História, beneficiou o filho do mestre A. M. da Fonseca. Isso levou, por um lado, a pôr em causa o ensino deste, e, por outro, a descobrir a arte dum bastardo dum príncipe alemão que veio parar a Portugal secretariando o pai, aventureiro miguelista, e que por cá ficou. Auguste Roquemont (1804-1852) formara-se por Itália e foi o retratista por excelência da nobreza nortenha, de sangue miguelista, ao mesmo tempo que pintava os

costumes rústicos dos Portugueses – com significativa aprovação de Garrett, próximo autor de *Viagens na Minha Terra*, diante do «Folar», exposto em 1843. Assim, a pintura ainda não portuguesa mas em Portugal (e no princípio do século vimos outros estrangeiros debruçarem-se sobre idênticos temas) começava a interessar-se pela terra e os seus costumes, no que era um dos caminhos maiores do romantismo, a par duma temática histórica e dentro dum sentimentalismo que podia e devia cobrir as duas tendências.

Aí a separação se estabelecia com o mundo histórico de mestre Fonseca (1796-1890), fiel a um neo-classicismo mitológico aprendido em Roma, de 1826 a 1834, quando patrioticamente regressou ao Portugal liberal, disposto a colaborar na sua nova civilização. Logo no ano seguinte realizou ele uma exposição particular em Lisboa, a primeira que aqui se viu, e, mais dois anos passados, coube-lhe, por direito indiscutível, a cadeira de pintura de história na recente Academia. Em 1843, a sua obra-prima, ali exposta, mereceu-lhe elogios tornando-se o símbolo da sua arte e dum passado estético que, evoluído da Ajuda, não tinha mais futuro junto dos seus jovens alunos. «Eneas salvando seu pai Anquises do incêndio de Tróia» é uma excelente composição e a única de acertado carácter erudito, da sua espécie, em Portugal; só doze anos depois a obra seria contestada pela nova geração entretanto definida, sem que, porém, isso diminuísse o crédito público e oficial de mestre Fonseca que, jubilado em 1863, só faleceu com mais de noventa anos de idade.

Revoltado contra o mestre, Anunciação procurou em vão apoio e lições de Roquemont, que visitou e do qual recebeu apenas vagos conselhos. Mas o jovem pintor

presentia o que queria e passou da cópia de estampas de paisagens, obrigatória na Academia, ao próprio ar livre, nisso arrastando os companheiros e, em especial, Cristino da Silva. A ambos caberia, mais tarde, desde 1852 e 58, o ensino de paisagem na Academia. Em 1855, de resto, coube ao segundo pintar uma composição de homenagem ao primeiro: «Cinco artistas em Sintra», mostrando Anunciação a pintar, rodeado de camponeses locais, e dos seus amigos da aventura romântica, o próprio Cristino, Metrass, J. Rodrigues e o escultor Vítor Bastos. Trata-se da obra emblemática de uma situação cultural que fixa em meados do século a função ou a consciência românticas na arte portuguesa.

Tomás da Anunciação (1818-1879) limitou a sua aprendizagem à Academia lisboeta – e a sua biografia, entre aluno e mestre da mesma Academia, não tem história. O apreço em que a sua abundante obra era tida, rapidamente conseguido, apenas sofreu críticas cerca dos anos 70, quando se reparou na monotonia do seu processo, dentro de assuntos repetidos também e que o tinham especializado numa pintura animalista mansamente sentimental. Pintor animalista por excelência, daí lhe veio a principal razão do seu sucesso, mais do que pelo paisagismo que começara por praticar e acabara por reduzir a cenário do motivo principal. Uma viagem a Paris em 1867 permitiu-lhe, porém, contactar com a pintura de animalistas famosos, como Troyon e Rosa Bonheur, e isso deu alguma abertura ao próprio processo que, em obras dos anos 70, se mostrou apto a certos entendimentos mais sensíveis e mais líricos da natureza, então assim tratada pelos pintores de Barbizon. Mais «biológico» do que «psicológico», ou moderno, como disse a crítica, em

1874, Anunciação marcaria os limites da pintura de paisagem dos românticos portugueses se não fosse a acção do seu discípulo e companheiro (e depois colega na Academia) Cristino da Silva (1829-1877).

Lisboeta boémio, de vida acidentada por explosões de humor que o levariam à loucura, Cristino abandonou mesmo a aprendizagem académica, em revolta autêntica, embora depois viesse ao ensino que rapidamente também deixou. A sua obra, com mais fôlego que a de Anunciação, nos seus melhores momentos, é, no entanto, irregular. Ela marca, porém, um caminho de entendimento dos movimentos da natureza e dos seus espaços que nenhum contemporâneo seu atingiu, em Portugal, mesmo sem o seu apaixonado empenho.

As marinhas de João Pedroso ou de Luis Tomasini dão a esta pintura uma desinência que ficou a nível de amador, mas Isaías Newton, falecido já no século XX, discípulo de Anunciação e, sobretudo, Alfredo de Andrade, arquitecto restaurador em Itália e Alfredo Keil, músico celebrado, nascidos em 1838 ou já em 1850, entram neste balanço dum romantismo tardio, espreitado pelo naturalismo, ou ficado sensivelmente pelo encanto de esboços naturais abundantemente pintados e com êxito assegurado ainda no princípio de Novecentos.

A esta pintura de paisagem e animalista liga-se uma outra temática de ar livre, atenta aos costumes populares, na via que Roquemont abriu. E, dentro dela, encontramos pintores de talento que reduziam à prática do «género» um lirismo que a natureza livre não inspirava e antes a anedota sentimental garantia, como na literatura acontecia a um Júlio Dinis.

Leonel Marques Pereira, A. J. Patrício, A. Alves Teixeira o Vizela, ou José Rodrigues e, no Porto Francisco Resende, preenchem este espaço da pintura portuguesa romântica, dos anos 50 a 80, todos eles nascidos entre 1825 e 36 e falecidos até princípios de 1890.

Leonel foi o mais famoso e o mais prolífero, e nas suas obrinhas colhe-se boa informação sobre festas e feiras no País que a profissão de desenhador militar fez calcorrear ao pintor – e também a única imagem do viver mundano lisbonense, no Passeio Público. Patrício e o Vizela, populares eles próprios, mas com treino académico, exploraram um discurso sentimental, com cenas rústicas ou urbanas de «despedidas», «avós» acalentadas, «Sagrados Viáticos», «enterros de pobres», em que se confundiam temas da vida miserável por ambos vivida. José Rodrigues, retratista de correcta firmeza, foi o autor do quadro mais representativo deste gosto, um «Cego rabequista» que, em 1855, teve honras literárias pela sua «filosofia». Ele ficará, de resto, com mais duas ou três composições contemporâneas, como uma peça significativa da vivência romântica nacional de meados do século, no âmbito de uma sociedade burguesa instalada em poderes e sentimentos.

Resende recebeu, no Porto, lições do próprio Roquemont e foi o seu melhor seguidor, apesar dum minguado talento que, aliás, não o impediu de ser professor assistente na Academia portuguesa, ao lado de mestre J. A. Correia, bom desenhador de discreta elegância, ainda clássica. Mais original, e até na vida boémia que levava, Resende foi «o pintor romântico» que o Porto teve, neste período desfavorecido da sua vida artística, até aos anos 80.

O caso de Manuel Maria Bordalo Pinheiro foi diferente, ao juntar a uma obra de pintura de costumes populares, outra, não menos romântica, feita de pequenas composições de anedotas históricas, inspiradas na pintura de «género» flamenga, trabalho de amador que dedicava os tempos livres de oficial de secretaria à pintura ou à escultura, nisso tendo um simpático êxito que permite medir as exigências artísticas da sociedade lisboeta. Mas não pode deixar de contar aqui que à sua dedicação à arte se deveu muito da educação de seus filhos Columbano e Rafael Bordalo, que adiante encontraremos.

Mas a história que aos românticos importava pintar era aquela que recordava o passado da Pátria, no mesmo tom que o romance histórico posto em acção pela literatura contemporânea, de Herculano e dos seus discípulos. Era, porém, ainda cedo, nestes anos 40, 50 ou 60, para que os pintores se acordassem nesse idêntico caminho e só dois se atreveram a abordá-lo: Francisco Metrass (1825-1861) e Marciano Henriques da Silva (1831-1867), ambos malogrados pela morte, depois de uma vida acidentada. Metrass formou-se em Lisboa e partiu para Roma em 1844 a frequentar os *ateliers* dos «nazarenos» alemães, Cornelius e Overbeck, religiosamente inspirados no primitivismo italiano, mas foi em Paris, ao regresso, que entendeu os novos rumos da pintura ocidental. O «Jesus acolhendo as criancinhas» que fizera, ficou para trás e, de novo em Paris, pintou uma «Inês de Castro esperando os assassinos» e um «Camões na gruta de Macau», em que se retratou, exilado também como se sentia. Marciano também esteve em Paris, trabalhando nos *ateliers* famosos de Vernet e de Scheffer, mas sem grande aproveitamento;

depois esteve em Londres e também em Roma, sonhando sempre um majestoso «Beija-mão de Inês de Castro» que nunca terminaria, deixando apenas completo um medíocre «Tasso na véspera da morte» e esboços vários de razoáveis dimensões, com D. Sebastião morto, o cardinal D. Henrique recebendo a notícia da catástrofe, Filipa de Vilhena, sempre assuntos históricos de imediato dramatismo, quadros falhados num destino falhado.

Mas, dentro da mesma classificação figurativa de «pintura de história», Metrass deixou uma obra bem mais interessante, que é também uma das obras primas do romantismo nacional: o «Só Deus!», de 1856, que põe em cena uma mãe de filho ao colo debatendo-se nas águas de uma torrente, à beira da morte, certa de que só do Céu lhe poderá vir a improvável salvação. A emoção única da cena não deve fazer esquecer que Metrass nos deu ali uma das raras imagens de nu da pintura romântica portuguesa, nisso também vítima de uma tradição que não cultivara tal género.

A par desta obra de Metrass, outro quadro marca uma posição importante e emblemática na série do romantismo nacional: o retrato da bela viscondessa de Meneses, pintado, em 1862, por seu marido. Retrato de crinolina, de grande elegância cortesã, ele traduz em português um luxo que a pintura francesa oferecia em circunstâncias que a sociedade lisboeta do Fontismo começava a desejar imitar.

O visconde de Meneses, de nobreza recente, tinha cargos oficiais jurídicos que o faziam viver fora da experiência dos seus colegas mais sacrificados ou mais ansiosos. Foi, porém, companheiro de Metrass na primeira viagem a Roma, também interessado na arte

dos «nazarenos», que começou a praticar num «Jesus e os discípulos de Emaús», mas que também abandonou, à vista da grande pintura de retrato inglesa que a seguir observou em Londres e o fascinou. Nela viu o jovem pintor o seu destino, tal como a um *gentleman* convinha, mais a mais de mãe inglesa. Van Dyck e Lawrence foram os seus modelos, e também Wintherhalter, famoso retratista de Napoleão III e das cortes europeias, cuja lembrança está presente no retrato da esposa. Outro retrato, da filha, tem maior emoção; e são de indiscutível dignidade outros que praticou, sempre no seu consciencioso recato de amador rico. Ele o levou também a uma pintura de costumes populares e de costumes italianos, feita a conveniente distância.

Se a pintura de retrato nunca teve grande proveito em Portugal, sem apoio das cortes sucessivas que se limitaram a ocupar um ou outro estrangeiro secundário, no romantismo os seus cultores foram também escassos, embora um movimento se esboçasse então, a partir, mais uma vez, de Roquemont, como vimos. José Rodrigues e J. A. Correia merecem destaque aqui, e também miniaturistas ao serviço duma moda que já vimos na passagem do século. São eles os irmãos Furtado, Tadeu e Francisca, no Porto, os irmãos Santa-Bárbara, em Lisboa, e Eduardo Lobo de Moura, instalado em Londres, com crédito da própria rainha Vitória.

Retrato de outro tipo foi realizado em escultura, no primeiro monumento não áulico erigido em Portugal, e o segundo inaugurado em Lisboa, depois da estátua equestre do Terreiro do Paço. Camões, assim comemorado, foi-o por razões ideológicas similares às que dele tinham feito símbolo de Liberdade, nos ano 20.

Desde enteso, e mesmo antes; se sonhara com tal monumento, dado a fazer a Vítor Bastos que nesse ano de 1860 assumira o posto de professor substituto da Academia e que para o efeito viajou por Paris e Itália. O modelo que Bastos apresentou foi elogiado, aprovado e erigido de 1862 a 67. O vate, rodeado de escritores seus contemporâneos, é poeta glorioso e guerreiro, com coroa de louros e espada em punho – e é certa a dignidade do monumento bem proporcionado no seu todo arquitectónico.

Vítor Bastos (1829-1894) expusera em 1856 um baixo-relevo alegórico à «Colera morbus», peça excelente e moderna de espírito, como ninguém mais seria capaz de fazer então; e pouco mais fez. Dois outros escultores seus contemporâneos, dentro duma linha romântica, eram mais novos dez anos do que ele: Alberto Nunes e a 3.^a duquesa de Palmela, que só pelos anos 70 se notabilizaram, ele, que estudou em Paris, no monumento dos Restauradores (figura do «Génio da Independência»), ela em obras mais íntimas, de retratos. Ambos eram, porém, discípulos dum escultor francês chegado a Lisboa antes de 1858, Anatole Calmels, discípulo de Pradier e de Blondel, que seria o estatuário por excelência das obras públicas nacionais deste período final do romantismo. A ele ficaram devidas a notável estátua equestre de D. Pedro IV inaugurada no Porto em 1866, a estatuária do Arco da Rua Augusta, terminado em 1873, o baixo-relevo do frontão da Câmara Municipal de Lisboa, montado em 1880 – obras de boa correcção académica próprias dum país em que o progresso material começava a exigir símbolos artísticos de envergadura, de produção nacional ou, se tal fosse necessário, como foi, internacional. E foi o

caso do monumento a D. Pedro IV erigido no Rossio em 1870, obra de famosos artistas franceses, Davioud e E. Robert, que ganharam o concurso.

Ligados à Academia de Belas-Artes, onde estudaram e, quase todos, leccionaram, estes artistas que vimos procuraram, também, agir fora dela, em contacto com o público, e no princípio dos anos 60 criaram, em Lisboa, uma Sociedade Promotora de Belas-Artes de que, já em 1853, M. M. Bordalo Pinheiro falava, e que teve precursora numa fugaz Associação dos Amigos das Artes fundada no Porto em 1835. Catorze salões anuais, com prémios de pintura sorteados entre os sócios, muitos deles brasileiros (dos quais dependeu a prosperidade da associação – e a sua falência, a partir de 1873-74), pontuaram a vida da Promotora, que polarizou a vida artística nacional durante perto de vinte anos românticos. Ao mesmo tempo ia-se constituindo um pequeno núcleo de coleccionadores, à frente dos quais se impunha o rei D. Fernando de Saxe-Coburgo, príncipe consorte e artista também, em gravura, e sobretudo homem de gosto civilizado – de que igualmente dariam exemplos o duque de Palmela e outros ricos titulares da nobreza constitucional, como o Farrobo, a Regaleira ou o Carvalhido, mas que, juntamente com os meios, faltava à nobreza antiga que, como os Abrantes e os Lafões, se desfizeram de colecções de família. Mais será de procurar entre os estrangeiros esse gosto de coleccionar, e um Moser e um Daupiás, em Lisboa, e um Allen, no Porto são exemplos que deram, no segundo caso, um magnífico conjunto de pintura francesa, do *Salon* mas também da escola de Barbizon, mais tarde leiloado em Paris, e, no último, um conjunto que viria a ser adquirido pela

municipalidade do Porto, em 1850, para enriquecimento do museu local. Trata-se, no quadro português, de duas excepções ilustres.

A colecção Daupias era visitável e valia certamente mais que a Galeria Nacional embora esta fosse melhorada nos anos 60 pelo marquês de Sousa Holstein, um Palmela, inspector da Academia que também recebeu algumas reformas e, sobretudo, foi objecto, em 1875, de dois lúcidos relatórios, do inspector e de Luciano Cordeiro, aos quais os governos deram a não atenção do costume.

Tudo isso tinha que ver com a cultura artística do País que, por outro lado, se formava historiograficamente para além das investigações e considerações que os homens da Ajuda tinham realizado, como vimos, até cerca de 1820. A história pátria, desenvolvida pela nova geração liberal, com Herculano à frente, marcava esse novo interesse. L. S. Mousinho de Albuquerque e o brasileiro F. A. de Varnhagen foram os iniciadores do processo, ao abordarem o mosteiro da Batalha (fins dos anos 30, princípios dos anos 40; publicação em 1854) ou os Jerónimos (1842), inventando-se aqui o termo «manuelino» que tanta fortuna teria. A outro estrangeiro coube, porém, a verdadeira iniciação na história da arte portuguesa, e foi o conde Raczynski, ministro da Prússia em Lisboa, que, em 1846 e 47, pôs a ordem possível em observações dispersas e lendas repetidas, que passou por uma crítica exigente, nas suas *Lettres* e no seu *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*, publicados em Paris.

Um estudo sobre Sequeira, do próprio Sousa Holstein, outro, encomendado ao inglês J. C. Robinson, sobre Grão Vasco, uma que outra monografia e a defesa

do património artístico, animada por Herculano e por Costa Cascais, com a concomitante fundação duma Associação de Architectos e Arqueólogos, em grande parte devida a Possidónio da Silva, marcam a situação cultural neste sector – ao qual se ligará o da reflexão estética que o romantismo devia acarretar consigo, mudança de rumo que seria, na mentalidade e no gosto portugueses. Aqui, porém, as contribuições foram minguadas, e, com excepção dum texto hegeliano do socialista Custódio José Vieira, em 1852, ficaram-se ao nível da crítica de arte aplicada à criação dos pintores contemporâneos. Ali se encontrarão opiniões (de Andrade Corvo, Luciano Cordeiro, António Ennes, todos políticos eminentes, ou dos jornalistas Andrade Ferreira, Zacarias d' Aça ou Rangel de Lima) que não primam certamente pela originalidade, nem, em muitos casos, pelo acerto cultural com o pensamento europeu.

Estes críticos exprimiam-se na imprensa – o que é um fenómeno romântico e liberal de extrema importância. Imprensa especializada, no *Jornal das Belas Artes* que Garrett dirigiu (e de que mestre Fonseca foi subdirector) em 1843-44, e que ressuscitou em 1848, antes que outro *Jornal de Belas Artes* aparecesse, em 1857-58, ambos de diminuto interesse teórico, ou, mais tarde, em 1872-75, em *Artes e Letras*, onde se registava já o fim dos tempos românticos, tal como n' *A Arte*, sua revivescência, quatro anos depois – ela multiplicou-se, porém, nos magazines pitorescos, a partir de 1837.

Veículos de uma informação gráfica, que a técnica da «madeira-a-topo» assegurava, e que se considerava como conquista (a «linguagem característica») dos novos tempos, estas publicações espalharam-se largamente, desde que *O Panorama* (1837-68), lançado por

Herculano, veio à luz, logo seguido pelo *Universo Pitoresco* (1839-44) e sobretudo, mais tarde, pelo *Arquivo Pitoresco* (1857-68) e por *O Ocidente* (1878-1915), mais normalizado ou mais instalado numa sociedade mais matura em que o romantismo se diluía já. Entretanto, a *Revista Contemporânea* (1859-64) adquirira maior nível intelectual e maior pose gráfica nos seus «hors-textes». Reproduções de quadros, crónicas, críticas e notícias de arte contribuíam, em todos eles, para o alargamento dos conhecimentos da sociedade romântica – que, paralelamente, era servida por outro género de publicações de carácter humorístico, também à semelhança da França, da Inglaterra e de outros países.

Aqui, o jornalismo especializava-se numa graça geralmente política que ficava a um nível soez, e duplicava-se numa colaboração gráfica especializada também, e que não valia mais. Dezenas de jornais assim vieram à luz, desde o *Suplemento Burlesco do Patriota* (1847-53), anticabralista ferrenho, até ao *Jornal para rir* (1856-57), com notável colaboração de Nogueira da Silva, e aos jornais de Rafael Bordalo Pinheiro, desde *O Binóculo* (1870), como adiante veremos.

IV / A ARQUITECTURA DE MEADOS DO SÉCULO

Diminuída a população de Lisboa a duzentos mil habitantes após o terramoto de 1755, nesse número ela permanecerá ao longo do século XIX, aumentando só cerca de 10 % até 1878. Da reconstrução pombalina lhe veio, até meados do século, a sua feição arquitectónica, marcada pela rede geométrica da Baixa com seus monótonos prédios de rendimento que, a pouco e pouco, enchem o espaço urbano predeterminado. O Rossio foi concluído só em 1845, o Chiado, com a praça de Camões, só nos anos 60, e o arco do Terreiro do Paço terminou-se em 1873. Uma estrada de circunvalação, traçada em 1852, deixava grandes espaços vazios no tecido da cidade que dificilmente desenvolvia os seus bairros excêntricos, toda ela sociologicamente definida a partir da Baixa e do Chiado – e gozando apenas o recreio do Passeio Público, que Pombal fizera plantar mas que só a sociedade burguesa do constitucionalismo pusera em uso mundano, e graças ao exemplo propositado de D. Fernando Coburgo. Ela sonharia, porém, em breve (1860), com um grande boulevard que substituísse o Passeio e só seria possível vinte anos mais tarde.

Outros sonhos urbanísticos foram devidos ao arquitecto camarário, o francês P. J. Pézerat, que, em

1865, tendo visitado as obras parisienses de Haussmann, ofereceu à capital projectos de luxo que o Fontismo não podia por enquanto assumir, passando ainda então, modestamente, dos casarões pombalinos a algum palacete mais sumptuoso, devido a outro estrangeiro, o italiano G. Cinatti, cenógrafo da Ópera e arquitecto amador (palacete Nunes Correia-Almedina, hoje Companhia das Águas, na Av. da Liberdade, 1865). Na verdade, todos os edifícios públicos de que o novo regime precisara, e que satisfaziam ainda as necessidades evoluídas do Fontismo, tinham sido fornecidos pelos numerosos conventos da cidade, assim transformados em hospitais, tribunais, quartéis, asilos, academias, bibliotecas – e no próprio Parlamento.

Só o incêndio da Escola Politécnica, ainda conventual, fez dar a esta uma nova feição neoclássica em que colaborou Pézerat (1843-76). Mas o maior palácio particular da nova geração nobilitada, continuava a ser, no Chiado (hoje Armazéns do Chiado), um antigo convento – enquanto o palácio da Ajuda definitivamente se paralizara em 1835, a um terço do seu tamanho planeado, apesar de projectos de digna conclusão defendidos por Possidónio da Silva; em meados do século o novo rei D. Luís, mesmo assim, lá instalará a corte.

A cidade do capitalismo fontista merecia, porém, outro género de monumentos, mais vistosos, que não deixou de se oferecer, com o arco monumental que terminou academicamente a grande praça pombalina, com as estátuas de Camões, do rei liberal e dos Restauradores, que já vimos – mas também com a nova Câmara que se iniciou em 1866, em grande luxo municipal, sob planos de Parente da Silva.



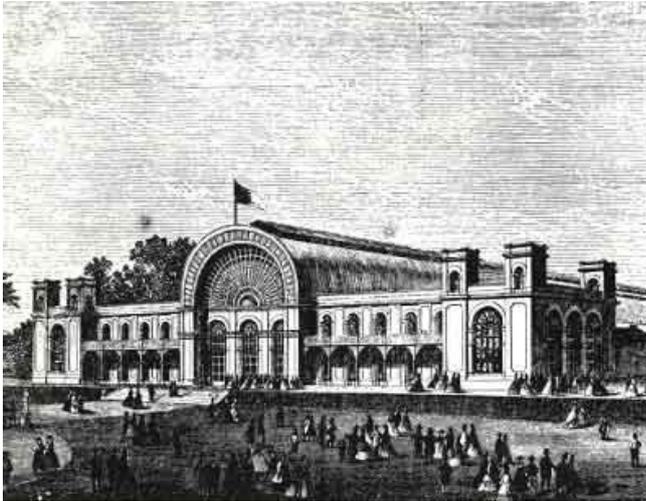
1



2

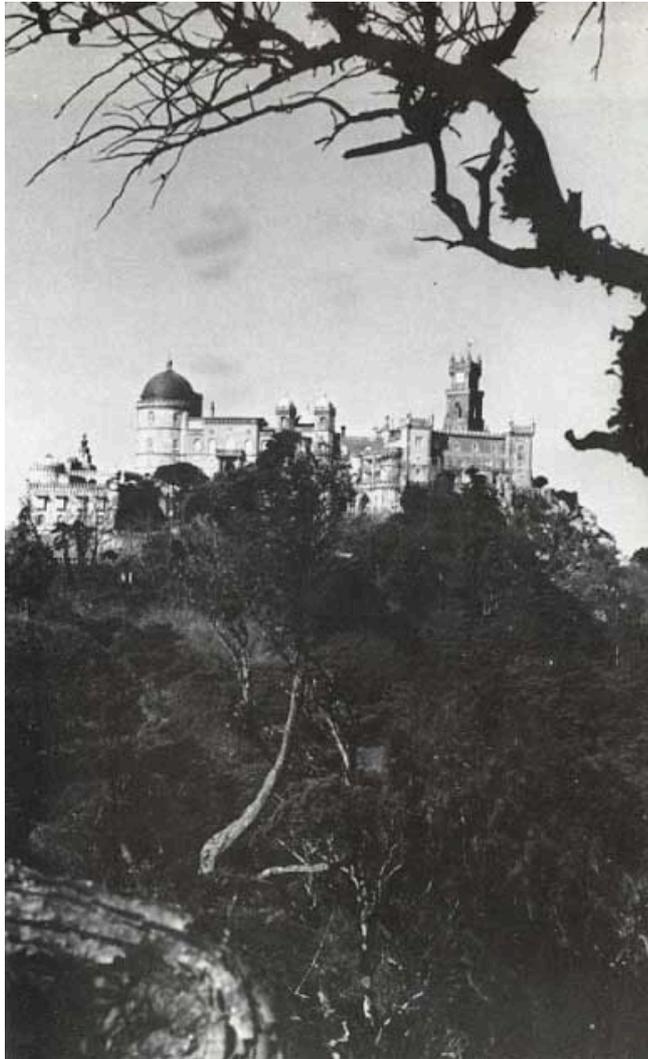


3



4

45



5

46



6



7

47



8

48



9

49



10



11

50



12



13



14

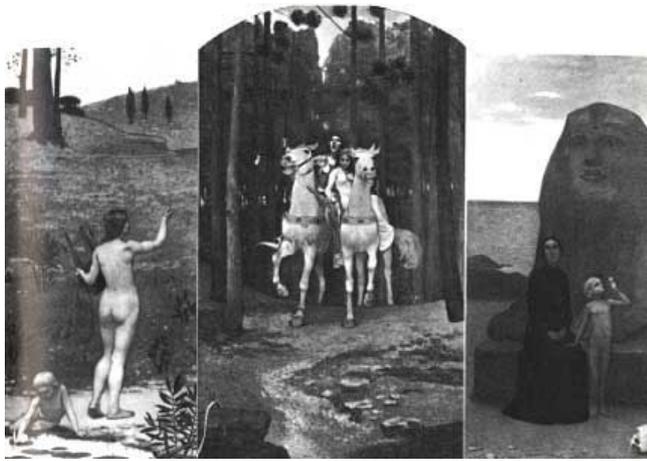


15



16

53



17

54



18

55



19

56



20



21

Outro monumento tinha nobilitado a capital, esse, filho dos primeiros élanos culturais do Liberalismo, e foi um teatro nacional de declamação que respondia à ópera de meio século atrás. Garrett esteve na sua origem; mas dificuldades várias fizeram com que a realização sobreviesse mais tarde, substituindo os primeiros projectos de 1834 por outros, em boa hora impostos fora de concurso. Assim se pôde encarregar da obra um jovem arquitecto italiano exilado, F. Lodi, que traçou, em 1843, um edifício brilhante, dentro de esquemas neoclássicos internacionais. Com a inauguração, em 1846, do teatro D. Maria II, a sociedade romântica lisboeta passou a dispor duma obra de civilização que ilustrava a velha praça do Rossio. O discurso arquitectónico do romantismo começa ali, para terminar, vinte anos mais tarde, nos Paços do Concelho. E, entre uma e outra edificação, o gosto neoclássico dissolvera-se em Lisboa, pronto a acatar um eclectismo burguês que o substituíra no Ocidente e penetrava aqui com certa timidez.

Mas, ao neoclassicismo que viera de Setecentos, o novo século opunha outra espécie de revivalismo histórico, no neogótico, que em Portugal rapidamente evoluiu para um neomanuelino filho do estilo de Quinhentos, a que os românticos logo deram valor emblemático de Descobrimentos e Conquistas.

O primeiro monumento desta série é contemporâneo do D. Maria II: o palácio da Pena, começado em 1839, em obras de restauro, adaptação e invenção plástica. Trata-se da mais significativa obra do romantismo nacional, seu emblema que, no retrato colectivo dos seus pintores, feito por Cristino em 1855, figura ao

fundo da composição, nesta serra de Sintra que domina a sua silhueta heráldica.

Obra portuguesa, só em certa medida o é a Pena, reedificada sobre ruínas dum mosteiro jerónimo pelo príncipe consorte D. Fernando, que particularmente as adquiriu. Dele é em grande parte a autoria do projecto feito com a colaboração dum engenheiro alemão o barão de Eschwege: ambos se empenharam na criação duma admirável cenografia que se acorda ao sítio, e na qual se observam vários estilos de fantasia medieval e oriental harmoniosamente ligados num discurso semântico especialmente original dentro do quadro de construções similares, no Reno, ou, mais tarde, na Baviera wagneriana de Luís II. A planta resolve o condicionamento do local com uma imaginação cénica algo fantástica no resultado, agenciando surpresas de perspectiva.

Nesta terra de veraneio real, cantada pelos poetas e já por Byron, outras edificações se definiam numa liberdade de estilos que assumem, no palácio de Monserrate, um nível altamente civilizado, devido ao projecto orientalizante traçado em Londres, em 1863, pelo famoso arquitecto vitoriano James Knowles, para um proprietário, também britânico, que adquirira ruínas setecentistas. Do Oriente, também, veio o gosto da casa do Relógio, nos anos 50, enquanto o duque de Saldanha erigia, na sua quinta dali, uma memória a N. Sr.^a da Fé, em estilo neomanuelino.

Em Lisboa, o desenrolar de ambos os esquemas estilísticos prosseguiu caracterizadamente ao longo dos anos 60 e 70, e o neomanuelino teve no convento dos Jerónimos, a par da igreja manuelina de Belém, terreno de eleição, na medida em que pareceu necessário

acordar-lhe a fachada neutra de Seiscentos ao estilo da igreja-cujo estudo, feito, como vimos, por Varnhagen, o baptizou, e era dedicado significativamente «aos admiradores da arquitectura romântica». Vários projectos, de nacionais e estrangeiros, intervieram nesta obra, dada ao decorador Cinatti e ao seu colaborador Rambois que imaginaram um ambicioso desenho de fachada. Infelizmente, a construção abateu em 1878, quando, aliás, a vigência cultural do romantismo terminava.

No mesmo ano, o pavilhão português na exposição universal de Paris ia no mesmo gosto, que igualmente presidira, em 1870, a um dos projectos para a Academia de Belas Artes. Nas artes gráficas também o neomanuelino vigorava, nas portadas das revistas *Artes e Letras* e *O Ocidente*, em 1874 e 78. Por seu lado, o gosto orientalizante mostrou-se num luxuoso palacete construído em 1877, em Lisboa (Praça do Príncipe Real), enquanto no Porto enchia uma sala de aparato no Palácio da Bolsa, decorada a partir de 1862. O orientalismo, com alguma influência do sul da Espanha, desenvolver-se-ia ainda em Portugal, mas sempre de forma incoerente, enquanto o manuelino se encaminharia até princípios de Novecentos, embora contrariado, nos anos finais do século, por um revivalismo românico mais internacional. O neogótico, prejudicado neste jogo historicista, apenas pôde pontuar uma ou outra edificação, como as cavaliças de luxo do capitalista lisboeta J. M. Eugénio, em começos de 70, obra aliás espectacular de Cinatti, ou casas solarengas para tradicionalistas minhotos (em Portuzelo, Viana do Castelo), e uma ou outra capela (dos Pestanas, no Porto,

ou nas Furnas, ilha de S. Miguel), sem significado de maior.

A estes estilos que o passado nobilitava, entre o neoclássico e o neomanuelino, ou filhos de uma erudição mais ou menos fantasista, respondia, porém, uma moderna corrente utilitária que novos materiais de construção impunham pelo mundo industrializado, e foi a arquitectura do ferro, logicamente iniciada no Porto que era então a cidade mais progressiva, em contraste, por vezes polémico, com a capital governativa e cortesã, virada ao luxo fontista.

O desenvolvimento urbano da «capital do Norte», depois do surto setecentista da arquitectura do «Port Wine», aquietou-se num ou noutra palacete, correspondendo isso a um estacionamento da população, de cinquenta a sessenta mil habitantes, só corrigido no terceiro quartel do século de modo a atingir mais de cem mil habitantes em 1878, então pouco menos de metade de Lisboa. A Bolsa, adaptada em termos neoclássicos num convento, em 1842, por Costa Lima, correspondeu ao teatro de D. Maria II da capital, ambos os monumentos concluindo a sua corrente de estilo. Vinte anos depois, porém, estava em construção o Palácio de Cristal, templo também de actividades económicas, que, inspirado no seu famoso homónimo londrino, dispunha de uma estrutura de ferro, vinda de Inglaterra, conforme projecto de Th. Dillen Jones. Neste edifício se inauguraria, em 1865, a primeira exposição internacional de indústria que o País podia organizar, ou o Porto por ele, num duplo fenómeno cultural que importa sublinhar pois o edifício e a iniciativa da feira marcam a entrada de Portugal num novo período histórico – ou o desejo de assim poder

acontecer... Na fachada do Palácio de Cristal a legenda «Progredior» significava isso mesmo, e o «templo do trabalho» que ali se estabelecia estava necessariamente ligado a novas técnicas e a novas formas. A ponte de D. Maria Pia, inaugurada em 1876 e devida a Eiffel, permitindo a entrada dos combóios de Lisboa na cidade, foi outra construção na mesma linha progressista que nada melhor que o próprio caminho de ferro representava então.

Em Lisboa, a arquitectura do ferro chegaria mais tarde, só nos anos 80 e 90, sobretudo, satisfeita como estava a capital em outro tipo de equipamentos, de outro modo simbólicos, que conservavam estilos e técnicas de tradição.

Uma destas técnicas achou-se então subitamente renovada: o azulejo, de secular passado nacional, que nos fins do século XVIII entrara em decadência, passava a ser empregado para as paredes exteriores das casas, no Porto e em Lisboa, numa moda que vinha do Brasil e dos «brasileiros» de torna-viagem. A industrialização das faianças na fábrica das Devezas no Porto, em meados do século, facultou aos construtores o novo material a preços admissíveis e levou a espalhar a prática pelas ruas das duas cidades, já que Lisboa seguiu rapidamente o exemplo do Porto e pôde assim ornar as fachadas dos seus grandes prédios pombalinos.

Esta passagem do azulejo do interior ao exterior das casas acarretou uma alteração sensível na própria arquitectura, não por modificação de traços mas por alteração das superfícies, e dos espaços urbanos. Alteração aparente, por ilusão óptica produzida pelo espelhar dos vidrados, que actuava para além do nível imediato da decoração e influía nas próprias estruturas,

ao imprimir dinamismo às grandes fachadas que assim passavam a agir nas ruas e nas praças das duas cidades. O sol ou a humidade, em Lisboa e no Porto, eram os motores dessa mobilidade por todo o lado experimentada, que inovou no urbanismo de meados do século. Por outro lado, o próprio colorido e o desenho dos azulejos, ou o seu relevo, em combinações bem agenciadas, aceleravam os efeitos, de modo decorativo – que podia ir até à figuração historiada, embora raramente, como nas produções populares do Ferreira das Tabuletas (Largo Rafael Bordalo Pinheiro, e Largo do Intendente, Lisboa) nos anos 60.

Outro elemento de condicionamento dos espaços urbanos foi, nos finais dos anos 40, em Lisboa, donde irradiaria, o calcetamento dos passeios, iniciado no Rossio, com motivos decorativos a preto e branco que, no seu propositado ondulado, imprimem uma mobilidade ao solo – que naturalmente se casa com a que as paredes recebem dos azulejos. A placa central do Rossio esteve assim totalmente decorada até 1919, e as fotografias documentam essa acção óptica que, juntamente com os azulejos, sem dúvida enriqueceu a modesta arquitectura urbana herdada do pombalino económico, ao longo da primeira metade de Oitocentos.

Por outro lado, no domínio da decoração, que perdera também outra tradição nacional, a dos entalhadores, a época romântica viu iniciar-se um gosto internacionalizado e eclético que tocava as lojas da Baixa, transformadas, em parte graças a Possidónio da Silva, discípulo de Percier, que chegava de Paris. De Paris, aliás, vinham decoradores ou «armadores» que se estabeleceram em Lisboa desde os anos 40. Foi também a época do bricabraque que, num luxo de importação

(que as exposições internacionais de Londres e de Paris, em 1851 e 55, davam a conhecer à burguesia nacional), enchia as casas mais ricas – e que a literatura de Camilo ou de Ramalho Ortigão não deixou de criticar, sublinhando uma falta de cultura artística generalizada, e bem aparente nas classes mais poderosas, novos titulares de dinheiro «brasileiro». Como em outros domínios, coube também aqui a D. Fernando de Coburgo um lugar de relevo, na proposição de modelos de civilização.

Completando a arquitectura, esta maneira de nela viver representa o próprio estilo da época, ligado à vida artística ao nível do quotidiano, e as suas dificuldades ou carências fatalmente se acordam com as possibilidades da criação e de circulação dos objectos culturais no quadro do romantismo nacional.

V / O REALISMO

A entrada em cena dum pensamento realista, com a geração literária de 70, por intermédio das famosas «Conferências do Casino», não modificou as coisas nem as mentalidades, limitando-se a acelerar o processo de degradação do romantismo, mal defendido por uma segunda geração de vates e por nenhum artista de valor.

Quando, na sua conferência, Eça de Queirós pugnou pelo realismo na arte, Courbet foi abundantemente citado, através das teses de Proudhon atribuindo à arte um «destino social» – e na mesma ordem de ideias Ramalho Ortigão se referia aos dois vultos franceses, em 1872, ao fazer o elogio dum desenho do jovem Rafael Bordalo Pinheiro que representava «O Enterro na aldeia», visto como uma «composição realista e revolucionária» e por isso como um «trabalho eminentemente moderno».

Além desta obra, Ramalho igualmente, e na mesma altura, elogiava os desenhos de Manuel de Macedo, vendo no artista também um «espírito eminentemente moderno», consciente do «fim social da arte», através do seu próprio realismo de observação fiel. Na verdade, Ramalho procurava exemplos que se esquivavam à sua intenção ideológica, dado que Macedo (que, por seu lado, também elogiaria Courbet, à morte do artista, em 1878) não passou o nível da crónica de costumes, e que

Bordalo deu outro rumo humorístico à sua arte, como adiante veremos, imprimindo ao realismo uma função crítica mais imediata num quotidiano jocosamente encarado.

Que um crítico (Rangel de Lima) afirmasse em 1872 que «a escola romântica devia ceder o lugar à escola realista», para constatar, sete anos mais tarde, que os artistas portugueses não tinham tido a coragem necessária para suportar as dificuldades de tal opção, tem apenas uma importância indiciativa no quadro exíguo em que se movia a criação dos pintores nacionais.

Importa, porém, assinalar um pintor que, pertencendo à geração romântica, pelas características da sua pintura assumiu uma função, mais do que uma responsabilidade realista: Miguel Ângelo Lupi (1826-1883), filho de italiano e funcionário público depois de ter cursado a Academia lisboeta. O acaso fê-lo obter uma bolsa para Roma, onde teve destaque na Academia de S. Luca, vindo depois a Paris, em 1863 e em 67, e sucedendo, no ano seguinte, a mestre Fonseca, no ensino em Lisboa. Pintor académico no gosto eclético desses anos, Lupi algo recebeu da observação do realismo parisiense que alterou o teor da sua arte, mau grado a situação oficial em que se encontrava e de que orgulhosamente não abdicava. Composições históricas, desde o famoso «Ninguém!» inspirado numa cena do *Frei Luís de Sousa* de Garrett, ao «Beijo de Judas», da «Partida de Vasco da Gama» a «Egas Moniz perante o rei de Castela» nunca realizado para além dos estudos, ou o «Marquês de Pombal examinando os planos de Lisboa», sua última obra, pinturas severas e banais, exprimem o pendor oficial de Lupi, que, em paisagens pesadas ou cenas de

interior mais sensíveis, mostrou outras facetas. Mas foi no retrato que o seu talento se afirmou e ganhou sentido maior, certamente para além do que buscava. Tal era a honestidade da sua arte e a sua capacidade de observação que as personagens que retratava lhe saíam vivas e, sobretudo, significativas do seu quadro social. A «Mãe de Sousa Martins» (1878), fechada na sua severidade burguesa, «Castilho» (1878), poeta oficial na sua pose simples e redundante ao mesmo tempo, «Bulhão Pato» (1883), discreto, boémio, sentimental – e, sobretudo, o «Duque de Ávila» (1880) que, no fardão bordado e no olhar severo e vão, representa toda a mediocridade da governança constitucional da segunda geração, burguesia instalada no poder e nisso encerrada em valores convencionais. A crítica da sociedade portuguesa do último terço do século é feita duramente nesta ou nestas imagens, que, sem serem revolucionárias na aparência, são bem realistas na função.

Com J. Ferreira Chaves, mais novo doze anos, o realismo dos retratos deixa-se penetrar duma delicadeza sentimental que mantém acesa a pequena chama romântica – e românticamente se exprime ainda o maior escultor do século, Soares dos Reis (1847-1899).

Mas Soares dos Reis, bolseiro em Paris e em Roma, foi também um realista na veracidade severa dos seus retratos do «Conde de Ferreira» (1876), da «Viscondessa de Moser» (1884) ou da «Inglesa» (1887). Um realista que entendera, porém, na sua estada em Roma, o apelo da saudade nacional e com isso esculpira «O Desterrado» (1872-74) que ficou como uma imagem emblemática dum certo sentimentalismo português próprio do fim do século em que o escultor se suicidou.

«O Desterrado» é uma obra notável da escultura do seu tempo, de grande sensibilidade formal, duma discreta e tensa dramaticidade. O vago anseio, o doce sentir, a nostalgia sem esperança, a amargura sem tempo lêem-se no corpo clássico da estátua, que teve directa inspiração antiga. A carga simbólica da obra é-lhe inerente, desenvolve-se na sua forma, não tem origem literária – embora literariamente sobre ela se bordassem mil considerações simbolistas e decadentistas. «Verdadeira arte lusitana» viu Teixeira de Pascoaes no «Desterrado», apontando-lhe assim um destino fora do tempo, e o próprio artista, tão exigente no seu realismo como no seu espiritualismo, terá sido vítima dessa contradição que, numa sociedade que, embora ele fosse professor da Academia portuense, só lhe dava mesquinhos trabalhos a fazer, também o levou a matar-se, último acto da coerência romântica que igualmente, e pela mesma altura, moveu Antero e Camilo.

Nestes anos 70 em que o romantismo se afundava ou ganhava um sentido último, um outro escultor, contemporâneo de Soares dos Reis, Simões de Almeida (1844-1926), mestre na Academia lisboeta, realizou obras já naturalistas («Órfão», 1869; «Puberdade», 1877; «Génio da Liberdade», Resturadores, 1886) mas também apontando um caminho de símbolo e sonho, com um «D. Sebastião» (1874) que de algum modo exprime saudade.

VI / OS NATURALISTAS

Se o ensino romano foi recebido por artistas portugueses desde fins do século XVIII (e já antes, no reinado de D. João V) até meados de Oitocentos, numa situação comum ao resto da Europa, a própria modificação da estética ocidental levou-os a virarem-se para Paris por essa mesma altura. Metrass, Resende e Lupi lá beneficiaram de uma nova visão artística, nos anos 40 a 60; mas foi em 1865 que começaram a ser concedidas pensões oficiais para frequência da École des Beaux-Arts assim substituída a Roma que era ainda, porém, viagem obrigatória em fim de bolsa. Oito anos depois foram contemplados, por concurso, dois pintores formados pela Academia do Porto: Silva Porto e Marques de Oliveira. Antes, idêntica pensão tinha sido atribuída a dois escultores que já encontrámos, Soares dos Reis e Simões de Almeida, e a um arquitecto que adiante se verá, José Luís Monteiro.

Este e os dois pintores regressaram a Portugal, cumprido o prazo da bolsa, em 1879, para destinos de relevo que alterariam a feição da arte portuguesa. Marques de Oliveira teve em breve lugar de professor no Porto, Silva Porto imediatamente foi nomeado para a Academia lisboeta a ensinar pintura de paisagem, em sucessão de Anunciação que naquele mesmo ano falecera, por assim dizer providencialmente.

À margem das obrigações de pensionistas na Escola de Paris, os dois jovens pintores portuenses tinham observado em França uma nova pintura de ar livre, já então imposta pelos artistas de Barbizon – e, até, sem que eles dessem por isso, criticada na prática de uma nova geração de pintores (aliás mais velhos do que ambos) que, em 1874 mesmo, numa primeira exposição de conjunto, tinham sido alcunhados de «impressionistas». Ao regressarem à pátria trouxeram a notícia naturalista de Barbizon que corrigia a experiência romântica; e, em volta de Silva Porto, graças, em parte, ao entusiasmo de Ramalho Ortigão, imediatamente se formou um grupo de jovens pintores que, reunidos em pacata boémia, na cervejaria do Leão de Ouro, tomaram o nome de «Grupo do Leão», vindo a expor em conjunto pela primeira vez em 1881, e a serem retratados por um deles, Columbano, em 1885, depois de todos terem contribuído para a decoração da própria sala.

Com a acção desse grupo o naturalismo penetrou na pintura portuguesa, algo polemicamente e pedagogicamente também, de encontro ao Salão da Promotora que entrara em decadência e no qual, em 1880, os novos tiveram presença brilhante. Uma natureza sentida e entendida directamente, pelo temperamento de cada qual, sem preconceitos estéticos de beleza no sítio escolhido ou no tratamento pictural, era o único e real motor dos jovens artistas que iam cobrir os decénios finais de Oitocentos e longamente haviam de transbordar para o século seguinte, como veremos.

Silva Porto (1850-1893) passou dos seus estudos portuenses para Paris e ali recebeu também lições de Daubigny, o último dos melhores pintores de Barbizon,

que faleceu em 1878, e foi admitido no «Salon». Regressado em 1879, já vimos como logo pôde suceder a Anunciação, no ensino académico de Lisboa – e a sua biografia não apresentará outro interesse que o de uma dedicada actividade docente e de uma participação assídua nas exposições anuais do Grupo do Leão e do Grémio Artístico que lhe deu sequência. Ramalho Ortigão chamar-lhe-ia «o Garrett da pintura portuguesa», outro crítico evocaria Júlio Dinis, e pôde já afirmar-se que ele nacionalizou convenientemente o ensinamento de Barbizon, olhando para a paisagem portuguesa com uma aplicação sensível e contínua que mereceu elogios e também, a certa altura, críticas de quem na sua obra ia vendo uma repetição de processos, esperando em vão uma obra definitiva que desse a prova da sua capacidade maior. Silva Porto sofria, assim, um destino semelhante ao de Anunciação, e nisso haverá que ver uma fatalidade do paisagismo português, mais pitoresco que pictural.

Com efeito, as mais importantes composições de Silva Porto não se valorizam por um sentimento lírico da natureza, uma vez passado o tempo das primeiras afirmações, mas por uma documentação de costumes rurais que implica também uma opção animalista. «A Volta do Mercado» (1886) e «Guardando o rebanho» (1893), sua derradeira obra, que representaria postumamente o pintor numa homenagem do Salão lisboeta, mau grado a sua qualidade oficial, perderam o sentido mais autêntico da sua visão da natureza, certamente mais viva em obras de menor porte («A Barca de passagem», 1892, ou já «A Cancela vermelha», 1879?), num conjunto numerosíssimo e irregular de trabalhos largamente espalhados pelo mercado nacional.

Esse sentido lírico, sustentado com um humor mais natural e mais simpático, há que vê-lo, antes, na pintura de Marques de Oliveira (1853-1927), contemporâneo de Silva Porto nas lides parisienses e que no Porto não pôde ensinar paisagem, cadeira inexistente na academia local, e ficou oficialmente limitado à docência da pintura de história – que podia, sem dúvida, honrar, autor que foi duma brilhante composição parisiense sobre «Céfalo e Procris» (1879), certamente uma das melhores obras nacionais do género, com uma carnação caríssima no nu feminino. A pintura de paisagem foi, porém, a vocação maior deste artista discreto e sensível que assim foi mais longe que o seu colega e que o próprio sistema de Barbizon, até à liberdade pictural dum Boudin, sem nunca esquecer a sua admiração por Corot, ou por isso mesmo. A «Póvoa do Varzim» (1884) prova essa tendência mais aberta à luz e à atmosfera, mais imediatamente enamorada do motivo.

A estes dois iniciadores do naturalismo na pintura nacional há que juntar um pintor mais novo nove ou seis anos e, portanto, mais tarde ido para a reaprendizagem parisiense, a partir, também, do ensino da Academia do Porto: Henrique Pousão (1859-1884) que, falecido muito cedo e sempre arredado da pátria, nenhum papel aqui pôde ter.

Escolar portuense, Pousão seguiu para Paris em 1880, sucedendo ali a Silva Porto, mas em breve teve de partir para Roma, em busca de clima mais clemente para a sua tuberculose incipiente. Em França pintou paisagens que ultrapassam o naturalismo mais estrito e fazem lembrar o Pissarro dessa altura. Mas foi apenas uma amostra do seu talento pessoal, porque em Roma inseriu-se num gosto discretamente académico («Cecília» e «Repouso do

Modelo» de 1882), que não está longe das figuras de Marques de Oliveira, e foi numa nova situação da sua vida, em Capri, que ele se afirmou originalmente. Ali há que ver uma influência certa de Corot, com a arquitectura nítida das suas formas e o entendimento da luz e do céu meridionais. Entre o Verão de 1882 e a Primavera de 84 realizou-se, ali, a obra significativa de Pousão, numa pesquisa de estruturas que não tem paralelo na arte portuguesa. «Casas Brancas de Capri» e «Antes do Sol – Anacapri» (1882) manifestam essa atitude que, em telas inacabadas de pouco depois, se pôde querer levar a um «impressionismo» – erro crítico crasso, já que a luz com que o pintor joga tem um poder definidor, quase metafísico, que está no polo oposto ao poder diluidor da luz no universo pictural dos paisagistas impressionistas franceses.

A pequena obra deixada por Pousão numa sala do Museu do Porto compõe-se sobretudo de pequenos esboços e é neles que há que observar as possibilidades da sua arte, levada por múltiplas pesquisas para uma situação estética mais inquieta e mais actual do que qualquer outra praticada então em Portugal. «A Senhora vestida de preto» ou «A Casa das persianas azuis», de 1882-83, marcam um novo entendimento da pintura de claro sobre claro, ou do grande contraste do negro sobre o claro, tal como Manet propusera, numa revolução pictural que tomara o Ocidente e preparava uma nova situação figurativa.

Nela não entravam, certamente os outros paisagistas portugueses do Grupo do Leão, como João Vaz (1859-1931) ou de carreira portuense, como A. Loureiro, senão francesa, como J. J. Silva Pinto, ambos nascidos

também nos anos 50 e falecidos igualmente nos anos 30 do século XX.

Estamos dentro da mesma geração naturalista revelada nos anos 80, e J. Vaz trouxe-lhe, modestamente e sem história própria, obras sensíveis de marinista, algo irregulares, é certo, numa produção enorme, toda virada para o Sado e para o Tejo. Loureiro, infeliz na concorrência de bolsas de estudo para Paris até 1879, lá continuou uma aprendizagem diplomada pela Academia do Porto, e, passando por Londres, acabou por fazer carreira na Austrália donde só regressou ao Norte em 1901, para ser professor particular, sempre esperando uma cadeira de mestre de paisagem na sua Academia, largamente merecida pelo seu talento. Loureiro foi o paisagista do Porto, em vistas (que em França se aproximaram do naturalismo de Barbizon) e cenas rústicas e sentimentais, com animais à mistura, como o público desejava, e numerosos retratos também. Mais brilhante foi a carreira de Sousa Pinto que (com um irmão menos conhecido, Alberto de Sousa Pinto) trabalhou longamente em França, ali conseguindo um pequeno renome que lhe deu a Legião de Honra e o levou a numerosos museus da província. Companheiro de bolsa de Pousão, e também formado no Porto, sucedeu nessa situação a Marques de Oliveira como pintor de história, ou seja, de figuras num contexto paisagístico agora mais livre, marcado pelo sentimentalismo de cenas rústicas e familiares. «A Macieira partida pelo temporal», um «Molhado até aos ossos» representam a sua temática naturalista de segundo grau, algo literária, que agradou à França mais tradicional, e igualmente em Portugal, onde o pintor expôs regularmente até 1929.

Já nos anos 60 nasceram dois pintores que, em situações bem diferentes, deram continuidade mais acertada ao naturalismo dos pintores de 80. Um deles morreu ainda novo, em 1908, e foi talvez o melhor: D. Carlos de Bragança; o outro viveria até 1940, com longa responsabilidade docente em Lisboa, e fama quase ilimitada: Carlos Reis.

Se o rei D. Carlos, para além das suas marinhas assaz irregulares, deixou pinturas da paisagem alentejana que entendeu como ninguém, na sua densidade rústica transmitida poderosamente com entendimento profundo e substancial dos valores plásticos, nele se pode ver o melhor continuador do projecto mais autêntico de Silva Porto. Outro foi, porém, o seu ofício, e ao seu fiel protegido Carlos Reis coube dar continuidade ao mestre, a quem, aliás, sucedeu na Academia, depois de ter sido seu discípulo.

Carlos Reis foi pensionista em Paris e regressou a Lisboa em 1895, sendo logo, por concurso, provido no lugar de Silva Porto, falecido no ano anterior, e a cujo processo ficou preso, num tempo que, porém, se alterara esteticamente. Contra qualquer alteração se bateria sempre o novo mestre, com o seu lirismo superficial e convencional que recebia também influxo anedótico («A Feira», 1910), dentro dum gosto cenográfico que não deixou de lhe ser criticado. Professor dedicado, formou mais do que uma geração de paisagistas, calcorreando com eles o País, e levando-os à constituição de animosos agrupamentos artísticos de «Ar Livre» ou invocando o nome de Silva Porto. Mas Carlos Reis foi também retratista régio ou mundano apreciado e de elegância autêntica, e compôs cenas de costumes urbanos com grande habilidade oficial («As

Engomadeiras», 1915, «Asas» ou «A Procissão»), e ainda decorações de bom gosto académico nos nus femininos, com tal doçura raramente pintados em Portugal («Vénus» no Museu Militar, 1908).

Perto dele, neste propósito, esteve o seu quase exacto contemporâneo, no nascer e no falecer, Veloso Salgado, também mestre na Academia em 1895, mas de pintura de História. Pensionista em Paris, obteve em 1891 uma 3.^a medalha no «Salon» com «Amor e Psique», nus desejavelmente académicos num esquema escolar, e logo no ano seguinte uma 2.^a medalha, com um «Jesus» mais sentimental. Em vez de explorar esses sucessos parisienses numa clientela também de retratos, regressou – e foi o mestre por excelência do ensino académico lisboeta como outro não havia nem poderia haver, assim convencional e seguro de suas receitas. Grandes pinturas históricas («Vasco da Gama ante o Samorim», 1898), ou ciclos do mesmo género (na Escola Médica, no Parlamento, na Universidade e na Bolsa do Porto, no Museu Militar, na Sinagoga de Lisboa), mantiveram-lhe a fama que numerosa obra de retratista mundano não desdisse. A ambos, Carlos Reis e Salgado, coube a maior e mais prolongada glória do academismo nacional, e em ambos os casos justamente.

No entanto, outro pintor de figura (mas que fora paisagista, desistindo do concurso para bolseiro em Paris a favor de C. Reis), António Ramalho, merece maior destaque. Elemento do Grupo do Leão, fez estudos em Paris (onde realizou talvez a melhor pintura de «género» portuguesa, o «Chez mon voisin», 1883), e decorador também (associado por vezes a J. Vaz) acabou por se notabilizar no retrato tratado com elegância inteligente («Alberto Nunes», 1887, «Helena

Dulac», 1888, «Abel Botelho», 1889). Faleceu em 1916, ao contrário de dois outros pintores de História, o portuense José de Brito (1855-1946) e E. Condeixa (1858-1933), o primeiro autor duma «Mártir da Inquisição» (1895) e duma alegoria ao «Cinco de Outubro» (c. 1910), de epicismo pequeno-burguês, o segundo autor de composições melodramáticas mais moles de estrutura («D. João II perante o cadáver do filho», 1886, « O Beija-mão de Leonor Teles», 1896) que devem ser postas em paralelo com similar discurso teatral, muito aplaudido então, de Lopes de Mendonça e Marcelino Mesquita. Vinte anos mais novo, Acácio Lino, já falecido em 1956, seria o epígono desta corrente temática («O Grande Desvairo», 1918, onde D. Pedro I desenterra o cadáver de D. Inês), que em Constantino Esteves (1878-1920) passou da história («Os Castelhanos fugindo de peste de Lisboa em 1385») para os costumes contemporâneos, em alegoria sentimental («O Marinheiro», 1913).

Uma retratista merece inclusão neste inventário: a portuense Aurélia de Sousa (1865-1922), discípula de Marques de Oliveira, pintora intimista nos seus interiores e sobretudo autora de um auto-retrato de cerca de 1900 que, pelo vigor do seu colorido e pela sua expressão psicológica, indica um caminho inédito que não será, naturalmente, trilhado.

Mas, mais do que a figura, a pintura de paisagem enche o panorama artístico nacional nos finais do século, transbordando, sem mudança para o século seguinte, através de discípulos dos mestres apontados e de seus fiéis seguidores. Ezequiel Pereira, Júlio Ramos, Conceição e Silva, António Saúde, Falcão Trigoso, Alves Cardoso, Frederico Ayres, nascidos ainda nos

anos 60 (como o aquarelista Roque Gameiro) e até aos anos 80 (como o aquarelista Alberto de Sousa) e falecidos já de 1940 a 60, mantiveram acesa, mas bruxuleante, a chama do naturalismo da geração de 1880, a que a pintura de história ou de figura pôde resistir menos.

Na escultura, o naturalismo teve um nome que se sobrepôs aos outros: o portuense Teixeira Lopes, nascido em 1866 (e falecido em 1942), nos anos 60 que viram nascer os outros escultores de idêntico empenho estético, a vinte anos de distância de Soares dos Reis. Teixeira Lopes é, na sua arte, o equivalente de Carlos Reis e Salgado, seus exactos contemporâneos.

Discípulo de Soares dos Reis (a quem viria a suceder em 1901), Teixeira Lopes estudou também em Paris onde teve êxitos de Legião de Honra e de Institut, além dum *Grand Prix*, em 1900. Em 1894 regressara ao Porto, trazendo uma obra já considerável, de sóbrio dramatismo, no seu simbolismo servido por boa observação do real. «A Viúva» (1890), «A Caridade» (1894), «A Dor», ou «A História» (1898) são peças notáveis dentro da escultura internacional do fim do século. A elas há que juntar o portal épico do Museu Militar (1895-1908) que é a única escultura monumental deste período, e o monumento a Eça de Queirós, em 1903, pela figura alegórica da «Verdade» que constitui o melhor no feminino do naturalismo português, assim vigoroso e sereno, para além do valor simbólico, como sempre para além de valores literários originários esteve a obra deste artista.

Seus contemporâneos, Moreira Rato, Tomás Costa, Costa Mota ou Augusto Santo seguiram a mesma via, com exagero verista e sentimental o primeiro («Sem casa

nem pão», 1916), alguma sensualidade vinda de seu mestre Falguière o segundo («Eva», 1891), um eclectismo que não esquece valores românticos o terceiro («Bernardim Ribeiro», 1907) – e maior dramatismo o último («Ismael», 1889), artista perdido numa megalomania que os seus amigos poetas simbolistas portuenses acalentaram, e dentro da qual morreu, muito antes dos outros, em 1907.

Restam os escultores monumentais, ou como tal supostos, autores de obras mais ambiciosas na, estatária já dos princípios de Novecentos, em Lisboa e no Porto. É o caso de artistas nascidos já vinte anos depois destes primeiros naturalistas, Alves de Sousa, no Porto (monumento da Guerra Peninsular, projecto de 1909, terminado em 1945), e de Francisco dos Santos em Lisboa – no seu monumento ao marquês de Pombal, escolhido num concurso em 1914 (inaugurado em 1934), em detrimento de um projecto de Alves de Sousa que a crítica preferiu, num ambiente de polémica. Outro escultor esteve ligado a outra e mais vistosa obra: Oliveira Ferreira, autor do projecto do monumento da Guerra Peninsular em Lisboa, proposto em 1909 e lentamente realizado, até 1933. É, dentro da estética naturalista, prenhe de valores literários, o mais significativo dos monumentos erigidos em Portugal e, menos imponente que o do marquês de Pombal, o mais complexo e minucioso na sua descrição teatral.

Simões de Almeida Sobrinho, Anjos Teixeira ou o discreto animalista João da Silva, nascidos, todos eles, em 1880 e falecidos até 1963, pertencem à mesma promoção, sem interrupção de gosto.

Se o realismo teve fugaz intervenção na arte portuguesa, facilmente o seu campeão, Ramalho Ortigão,

passou à defesa do naturalismo, na medida em que da influência de Proudhon passava à do positivismo de Taine e de Littré. São deste cronista de aparente profundidade intelectual as melhores páginas sobre a estética anti-idealista e anti-acadêmica, que revogava o Belo antigo como inútil na vida moderna, sob outras condições históricas de que Barbizon beneficiava – e Silva Porto. A sua admiração pela pintura holandesa e pelas artes populares traçou-lhe o caminho polémico que se exprimiu em *As Farpas* de 70 ao ensaio mais grave *O Culto da Arte em Portugal* (1896). Mais novo que ele vinte anos, Fialho de Almeida andou do naturalismo para um expressionismo algo simbólico, com a natureza a ser «filtrada através dum sofrimento e dum êxtase» – coisa que dificilmente aconteceria aos pintores nacionais...

Companheiros dos naturalistas, Ribeiro Artur e Monteiro Ramalho foram seus defensores, por vezes severos em crónicas críticas; mas haverá que procurar em António Arroyo e em Batalha Reis uma consciência estética de outra altura, pela via wagneriana dos finais de Oitocentos. Sítios para se exprimirem eram, porém, diminutos: em *O Ocidente* como na *Ilustração Portuguesa*, lançados em 1878 (até 1915) ou já em 1903, o lugar da arte era parcimonioso, e as revistas da especialidade que então apareceram tiveram vida breve: a *Crónica Ilustrada* do Grupo do Leão (1882), *A Arte Portuguesa*, no Porto, mais interessada numa campanha de valorização e esclarecimento das artes decorativas (1882-84), ou a luxuosa *Arte Portuguesa* de Lisboa, em 1895, também empenhada nessas artes. Pelo lado da arquitectura assinala-se, todavia, um movimento de atenção crítica a estilos nacionais que se procuravam, com *Construção*

Moderna e Arquitectura Portuguesa, em 1900 ou 1908, terminadas ambas entre 1918 e 19.

Crítica e história ligavam-se, sobretudo, pelas artes decorativas populares que tiveram em Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) o seu primeiro estudioso dispondo de séria metodologia científica.

Ela lhe permitiu assumir, desde os anos 70, a criação da historiografia da arte portuguesa, com a proposição esclarecida dos seus dois problemas maiores: da arquitectura românica (com desprimor do «manuelino» mitificado pelos românticos) e da pintura quatrocentista cujas raízes flamengas Vasconcelos determinou, antes de ter descoberto criticamente, em 1895, os painéis atribuídos a Nuno Gonçalves – daí em diante (e até hoje) assunto de perigosas controvérsias. A par de Vasconcelos, Sousa Viterbo inaugurou outra linha historiográfica, de apresentação documental, que seria mais habitualmente trilhada (Virgílio Correia, etc.). A. Fuschini, A. F. Simões, M. Monteiro dedicaram-se também, então, ao estudo do românico, enquanto o renascimento nacional era abordado pelo alemão A. Haupt, em 1890-95.

Remodelação e mudança do Museu Nacional, em Lisboa (1884), graças ao conde de Almedina e em sequência duma magna exposição de artes ornamentais que ele realizou em 1882 e que desencadeou movimento similar pelo País, reforma da sede do Museu Militar de Lisboa (1895), marcam os anos finais do século – que, desde 1880, também oficialmente procurava, em vão, proteger o património nacional, sobretudo arquitectónico, nomeando comissão após comissão, e reformar o ensino artístico (1881 e 1901), com adição, de 1884 a 87, de um novo e necessário ensino de

desenho industrial. Àquele deram concurso os artistas que vimos suceder aos românticos; a este, professores vindos de Itália ou da Suíça (Battistini, Bigaglia, Korrodi) para uma acção notável em vários sectores, até da arquitectura.

Ao ensino das Academias de Lisboa e Porto juntavam-se então as pensões em Paris, como vimos – e às exposições do Grémio Artístico (que sucedeu ao Grupo do Leão nessa acção, dando origem, em 1901, com a diluída Promotora, à nova Sociedade Nacional de Belas-Artes) e do Centro Artístico Portuense (animado por Soares dos Reis, Marques de Oliveira e J. Vasconcelos) adicionava-se a participação em certames internacionais, como a grande exposição parisiense de 1900, e, sempre, o «Salon» em que alguns artistas nacionais eram premiados, podendo vir a entrar no almejado museu do Luxemburgo, em Paris (como S. Pinto em 1900 e Columbano em 1917). Mais isso certamente os animava do que as colecções particulares portuguesas de então que, com excepção de J. Relvas, mais procuravam o luxo, para afirmação social de argentárias como Burnay e Foz.

VII / MALHOA E COLUMBANO

Para além de todos os pintores que trouxeram a notícia naturalista à pintura portuguesa ou a confirmaram, geração após geração, situaram-se, porém, dois artistas que são os mais importantes do seu tempo: José Malhoa e Columbano Bordalo Pinheiro, o primeiro sem dúvida dentro das princípios do naturalismo, o segundo mais dentro dos seus fins últimos.

Malhoa (1855-1933) tem uma biografia exemplar de jovem de origem aldeã (das Caldas da Rainha) que veio para a capital estudar um ofício artesanal, de entalhador, e, por vocação, acabou cursando pintura, ao mesmo tempo que ajudava um irmão nas lides do seu comércio. Discípulo de Anunciação e de Lupi, concorreu ao pensionato parisiense mas, sendo os concursos anulados, passou a ganhar a vida na loja do irmão, pintando só aos domingos. Em 1881, porém, expôs com o Grupo do Leão e teve sucesso; animado pelos seus novos camaradas, voltou à carreira artística que seguiu então com notável assiduidade, de exposição em exposição, mas sempre arredado de qualquer docência oficial que não lhe interessava, preferindo um *atelier* particular onde, até ao fim da vida, afluirão discípulas respeitadas. Um fim da vida que só acontecerá depois de ter decorrido um terço do século XX com todas as suas modificações culturais, inúteis no «caso Malhoa».

O estudo do naturalismo nacional abre-se aqui necessariamente a considerações mais latas, que tocam o campo mitológico. Pintor naturalista foi-o, evidentemente, Malhoa; mas o que sobretudo pôs de pé, na sua vasta obra, foi uma imagem ao mesmo tempo real e imaginária de Portugal – ou dos Portugueses que assim se viam e desejavam, outro retrato não admitindo para o seu quotidiano pequeno ou grande-burguês em mal rústico por empenho pitoresco de vago fundo lírico, ainda muito romântico. E nisso Malhoa foi, com certeza, o mais importante dos pintores do século XIX português, devidamente prolongado no tempo histórico que dificilmente poderia assumir.

Pintor paisagista e de costumes rurais, pintor de história e retratista, Malhoa foi celebrado em todos estes géneros – mas é na primeira situação que sobretudo interessa à história da arte nacional. A sua primeira obra notada, em 1881, «Seara invadida», tinha carácter animalista; entre as últimas, já em 1933, está «As Promessas», cena rústica de piedade. A paisagem propriamente dita, sem intervenção humana a desviar o sentimento imediato da natureza, foi menos praticada pelo pintor, nisso sujeito ao gosto da sua própria geração; mas, em 1918, assinala-se um quadro, «Outono», que oferece aparentes perspectivas impressionistas em algumas das suas partes mais sensivelmente tratadas, mostrando que Malhoa poderia, se quisesse, ou se assim sentisse, levar o paisagismo português para caminhos mais actuais do que os seus camaradas, de Silva Porto a Carlos Reis e seguidores. Mas ele preferiu empregar-se sempre num tratamento quase coisificado do sol que mais convinha aos seus motivos estremenhos.

Nos costumes rurais devemos, todavia, deter-nos, para o entendimento mais global da «odisseia rústica nacional» que Malhoa pintou (Fialho), e vemos então encadear-se uma série enorme de quadros, num discurso contínuo, que informa sobre os trabalhos e os dramas do campo, as suas alegrias meio pagãs, as suas tristezas sentimentais ou oriundas na sua miséria endémica. Ramalho Ortigão enumerou algures, já em 1906, os temas de Malhoa, numa sequência precisa, que vai da lavra à procissão, passando pela feira e pelo arraial dançado e também pela extrema-unção levada ao moribundo, e seria igualmente possível agrupar as numerosas composições em situações dramáticas que se respondem, numa acção ondulada em que as mesmas personagens entram e saem da cena, num viver quotidiano que não é certamente alheio, mais uma vez, aos esquemas romanescos de um Júlio Dinis – que não é por acaso o outro mais popular criador de ficção em Portugal, e do qual, aliás, Malhoa, pintou a Clara das *Pupilas*, em 1903.

Se o pintor tratou também de temas mais ligados a um viver burguês, com senhoras passeando ou «flirteando» à beira-mar, sempre sob o mesmo sol que se lhes colava aos vestidos, é em duas composições maiores, de celebridade já lendária, que se encontra o sentido mais fundo da sua mensagem popular, melancólica e paternalista: «Os Bêbados», de 1907 e «O Fado», de 1910, sinal rústico e sinal urbano, numa mesma visão simpaticamente pitoresca, para além de qualquer aceitação ou pretensão moralista.

«Os Bêbados» descreve uma noite de S. Martinho numa venda (ou oficina) de aldeia, numa tradição popular que no vinho procura consolo e euforia; em «O

Fado» são as alfurjas da Mouraria o cenário de um encontro nocturno entre um fadista e uma prostituta. Trabalhadores em descanso, Severa em deleite sentimental com o seu chulo, são imagens de costumes vistos tal e qual, sem condenação nem crítica, à quem de qualquer preconceito realista dos anos 70 proudhonianos. E, no entanto, nenhuma outra obra da pintura portuguesa teriam permitido uma leitura ideológica tão clara – se não fosse o desacerto desta, em função do tempo entretanto passado, constitucionalmente, e, muito em breve, sob a I República que adoraria as referidas imagens, assumindo-as com toda a sua carga sentimental...

O destino das duas pinturas foi naturalmente e necessariamente brilhante, com prémios internacionais; recolhidas em museus, foram mil vezes reproduzidas em oleografias, e «O Fado» adaptado ao teatro: aos emblemas do romantismo português, que vimos produzidos e eleitos nos anos 50-60 sucedem estes dois, a meio século de distância.

O resto da obra de Malhoa tem que ver com a pintura de história dentro da qual produziu a maior de todas as composições com o «Interrogatório do marquês de Pombal» (1892) e, já antes, uma «Partida de Vasco da Gama» (1888) premiada em concurso – composições banais que nada adiantam nem atrasam à arte congenere. Como decorador, todavia, Malhoa, além de outros trabalhos (Conservatório, Supremo Tribunal, palacete Lambertini) realizou diversas composições no Museu Militar, em 1907, ilustrando «Os Lusíadas». Ali, a «Ilha dos Amores», ou o «Descobrimento da Índia», com uma cena bem carnal ou com uma visão não épica mas naturalmente quotidiana do facto, o pintor passa

por fora da convenção estimada, numa obra de força insólita, de que o próprio retrato de Camões-Trinca Fortes beneficia, numa espécie de alegre despudor. Mais tarde (1926), pintará uma «Rainha D. Leonor» abonecada, mas, no fim da vida, em 1933, dará qualidade emotiva, por rusticidade, a uma imagem de Nossa Senhora da Conceição que pintou para uma igreja de aldeia. Retratos, fez vários, de encomenda, mas nenhum com a qualidade sensível, de burguesinha tímida, da sua aluna Laura Sauvinet (1888), ou, já terminado em 1908, de D. Luís Filipe, príncipe louro e contente, sem preconceito de realeza na sua naturalidade. Nenhum preconceito, de resto, passa pela obra de Malhoa, seja moral seja ideológico. Ele realizou as imagens da sua terra e da sua gente com uma atenção profissional, certo da verdade que transmite e que o encanta, certo do valor substancial do sol... O gosto de pintar e o gosto de observar ligam-se num sentimento único, e isso justifica plenamente o apreço em que foi tido. Sem Paris no horizonte, nunca lá tendo ido aprender, o seu nacionalismo não fez mais do que se afirmar nessa ignorância que não servia qualquer polémica estética. Saudado no Brasil, em 1906, pela colónia portuguesa que se revia ainda mais na sua imagística, homenageado em 1928 com um busto de praça pública e grandes manifestações em que esquerdas e direitas políticas colaboraram, com um museu de seu nome inaugurado ainda em vida, na terra natal (1933), medalhado, condecorado, Malhoa encarnou a pintura possível no seu País – e, de todos os pintores do Grupo do Leão foi, sem dúvida o mais justamente feliz, e para felicidade dos seus compatriotas de dois séculos...

Não assim Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), autor e figurante do retrato colectivo do Grupo do Leão em 1885, onde cada um dos retratados se define psicologicamente, Malhoa com uma serenidade simpaticamente natural, ele, Columbano, algo tenso, mirando de esguelha, com um laivo de ironia no olhar...

Mais novo dois anos que Malhoa, Columbano nasceu numa família onde a arte era cultivada: já vimos o pai; Manuel Maria, produzir pequenas e estimadas obras de amator, devemos lembrar também a irmã Maria Augusta, tecedeira de rendas, e em breve chamaremos o irmão Rafael, outro dos principais artistas do seu tempo comum. Estudos medíocres na Academia de Lisboa, onde foi, como Malhoa, aluno de Anunciação e de Lupi, deram-lhe um diploma que lhe permitiu concorrer duas vezes ao pensionato parisiense, em paisagem e em pintura de história, sem sucesso em ambos os casos, como foi justo. Entretanto, Columbano ia seguindo as pisadas paternas, expondo pequenos quadros de género, mas com pouca convicção; e, assim, também produziu paisagem para o concurso da bolsa, ou, depois, um «Cristo no Horto», para idêntico fim. Ao mesmo tempo, porém, em 1880, expôs um retrato de Ramalho Ortigão, iniciando uma carreira que pareceu logo mais apropriada ao seu temperamento observador e introvertido. Uma composição de género, mas filha de observação directa do meio pequeno-burguês de Lisboa que era o seu, «O Sarau», também de 1880, juntamente com «Encantadora Prima» e «Convite à Valsa», entremostram outra faceta das suas possibilidades irónicas, de cronista de mentalidades que melhor afinal o servirão na prática do retrato, aliás articulada com esta pintura em obras notáveis, logo em 1882 e em 85.

Em 1881 Columbano foi para Paris, bolsheiro secreto de D. Fernando de Coburgo, amigo do pai, pouco antes falecido, e fez-se acompanhar pela irmã, que seria companheira fiel e maternal da sua vida. «Soirée chez Lui», no ano seguinte, foi admitido no «Salon», merecendo alguma atenção da crítica. Cena de costumes, continua o «Sarau» lisboeta com uma ironia a que a estada assaz contrariada em Paris juntava alguma saudade. Em Lisboa, aonde o pintor voltara em 1883, o quadro seria exibido na Promotora, no ano seguinte – não sem ter sido recusado, primeiro, por um júri mal disposto pela estranheza duma pintura sombria, com súbitos lampejos irrealis de luz, algo sarcástica e algo goyesca, como então foi escrito. Foi difícil explicar tal composição (Batalha Reis), em que mesmo Ramalho hesitava; como, aliás, toda a gente.

Mas Columbano integrara-se então no Grupo do Leão e contribuía com um quadro para a decoração da famosa cervejaria: precisamente o retrato conjunto dos seus camaradas, que seria outro dos emblemas do naturalismo nacional, a par das mais tardias pinturas de Malhoa. Em 1885, «O Grupo do Leão» abre as perspectivas da pintura em que aparentemente se inseria, mas de um modo crítico, como que de segundo grau. Os retratos ali produzidos dizem muito ou tudo sobre os jovens artistas empenhados na reforma estética, e, por isso mesmo, definem-lhes os limites das possibilidades maiores ou, geralmente, menores, para tal empreendimento. Nisso, esta obra ganhou uma categoria excepcional, única na pintura portuguesa, como que sendo o reverso da medalha que os «Cinco Artistas (românticos) em Sintra» tinham representado, trinta anos atrás. No meio de artistas de ar-livre, o anti-

paisagista Columbano definitivamente se fechava num universo seu, onde os outros só por convite podiam entrar. Paris, que se recusara a frequentar durante dois anos, nada ensinara, naturalista ou impressionista, a um pintor que encontrava no Louvre uma única fonte de aprendizagem desde que fosse livre de a usar, num gozo torturado da cor e da matéria pictural que se chegou a supor «espanhola». «A Luva cinzenta» (1881), como, mais tarde, «A Chávena de chá» (1898), retratos fatais da irmã ou da esposa tardia, mas sobretudo daquilo que os títulos diziam, representam, de maneira exemplar, a fidelidade de Columbano a um esquema estético definido interiormente durante a sua estada parisiense, e que ia da figura à natureza-morta, também praticada.

Em Lisboa, a carreira de Columbano prosseguiu na realização de numerosos retratos, ao longo de mais de quarenta anos, e também no ensino da Academia de Lisboa, onde só entrou em 1901, depois de, em 1897, ter sido preterido em concurso por Veloso Salgado – que mais imediatamente convinha ao ensino que parecia necessário ministrar impessoalmente. Admitido numa cadeira paralela, criada expressamente para ele, Columbano foi o tácito concorrente de Salgado, com outras exigências, naturalmente que mais profundas e que corriam a par da sua própria criação – que, na verdade, não podia traduzir uma «escola» de discípulos dóceis, em receita fácil.

Columbano situa-se em outro plano – e são os seus retratos que o testemunham. Primeiro pela selecção dos retratados, sobretudo intelectuais das duas últimas gerações do século, de Ramalho e Eça até Fialho e Pascoaes, ou de Bulhão Pato a Nobre e Eugénio de Castro, ou dos actores Rosas ao seu irmão Rafael

Bordalo. Gente afeita a pensar e a sofrer Portugal (como também Oliveira Martins, Teófilo, Batalha Reis, Magalhães Lima, M. Bombarda ou Teixeira Gomes), com paixão, desespero, ou algum desprezo aristocrático – sentimentos todos justos no decurso de uma história mesquinha que se continuava pelo século XX dentro e que era vista como uma fatal história de fantasmas de «vencidos da vida».

Entre todos esses retratos, um sobressai, porém, que resume em si todos os outros: o de Antero de Quental, pintado em 1889, dois anos antes do suicídio do poeta – fim que agora adivinhamos na ossatura transparente, na ânsia do olhar, neste longo vulto negro que o fogo da barba e dos cabelos ilumina espectralmente. É a melhor, a mais profunda imagem do Portugal finisecular – que se oporá, se assim o entendermos, a um quarto de século de intervalo, ao galante emblema da viscondessa de Meneses dos românticos fontistas...

Mulheres, Columbano, pintou pouquíssimas, tal como crianças, por uma misoginia que a sua vida doméstica comprova, e, quando o fez, deixou-se ficar em zonas mais superficiais duma elegância de que também era capaz, não sem alguma ironia («Viscondessa de Sacavém», 1890).

Ao olharmos os nus que Columbano pintou, em várias decorações (palácio Foz, 1896, tecto do Teatro D. Maria II, 1894, Museu Militar, 1899-1904), e os «putti» que também por lá andam (verdadeiros «infanticídios», disse Fialho), damo-nos conta da sua inapetência, da sua impossibilidade de alindar paredes, retendo-se num realismo desgostoso. Em outras decorações murais (palacete Valenças, 1891, Escola Médica, 1905-1907, Parlamento, 1921-1927), as figuras mundanas ou

históricas aburguesam-se também, em função do quotidiano chato. Tudo isso é trabalho de mau compromisso e de má vontade – mas não o «Cristo crucificado» que o pintor realizou lentamente, fazendo e desfazendo, entre 1890 e 1916, em que, na sua dramática serenidade traduz bem o seu caminho de retratista, que uma «Virgem da Conceição» de 1894 e um «Santo António» de 1898 hagiologicamente também pontuam, sem sombra de fé.

Fé em quê? Misanthropo, vivendo no contacto dos melhores espíritos do seu tempo português que a crítica derrotista desfazia, e cujos corpos ele transformava em aparições, Columbano propunha, no meio do naturalismo dos seus contemporâneos, que não tinham sido realistas, um realismo visionário que os ultrapassa, marcando a própria Nação.

Com isso Columbano ficou quite com o seu país, e vice-versa. Professor (que deixou de ser em 1922, por vir a dar-se conta de que os seus alunos começavam a desejar algo de novo que o seu mundo fora do tempo não lhes proporcionava – e foi o único dos seus colegas a assim fazer), director do Museu de Arte Contemporânea que a I República criara, primeiro premiado de honra na Sociedade de Belas Artes, grã-cruz antes de Malhoa, Columbano não deixou por isso de ser o «homenzinho contrafeito» de Fialho, surdo de solidão e orgulho, que, já velho, frequentava, a horas mortas, os cinemas silenciosos do seu bairro...

VIII / RAFAEL BORDALO E ANTÓNIO CARNEIRO

Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) era irmão mais velho de Columbano e teve idênticos princípios domésticos, inculcados pelo pai, mas defendeu-se bem deles por um gosto boémio que o atirou para o teatro, com recurso a um lugar de amanuense, que aliás abandonou. O resto, e na mesma ordem de ideias, foi a caricatura que o arredou da Academia de Belas Artes, mal frequentada, como do Curso Superior de Letras, e que, passando os primeiros sucessos de amigos, se apresentou publicamente num álbum, *Calcanhar de Aquiles*, em 1870.

Pela primeira vez, do quadro do humorismo gráfico nacional, cuja mediocridade vimos, emergia uma obra de qualidade, pela imaginação alusiva e pelo jeito do desenho. As principais figuras da vida intelectual portuguesa tiveram ali saborosas caricaturas, de Herculano a Ramalho Ortigão, e, numa outra publicação periódica, *A Berlinda*, Bordalo já pôde comentar, com jocoso à-vontade, as «Conferências do Casino» proibidas em 1871, em «bandas desenhadas» assim introduzidas em Portugal como meio de expressão jornalística. Desse contacto com os jovens realistas lhe terá vindo a ideia de um grande desenho, «O Enterro na aldeia», que vimos já ser elogiado por Ramalho em 1872, como

anúncio dum realismo proudhoniano. Mas foi obra sem continuidade, porque logo a seguir Bordalo lançou um jornal de comentário e troça teatral, *O Binóculo*, mais afim dos seus gostos boémios. E, depois, *A Lanterna Mágica*, que durou de 1874 a 75, com a colaboração de Guerra Junqueira e Guilherme de Azevedo, e cujo âmbito se alargava à política então dominada por Fontes Pereira de Melo, o Sant'António representado numa página entre outras, de chistosa agressividade. O sucesso do jornal, que chegou a ser diário, alcançou o Brasil e valeu a Bordalo um convite para se ocupar dum famoso jornal carioca, *O Mosquito*, com proventos que o seu talento não colhia em Lisboa. Partido em 1875, o caricaturista conservou-se no Rio até 1879, dirigindo mais dois jornais sucessivos, *Pssitt!* e *O Besouro*, através de uma popularidade que não deixou de lhe trazer dissabores e perseguições, ou atentados de capangas. Isso e mais saudades de Lisboa e do Chiado, fê-lo regressar – senhor, então, de uma arte que entretanto se afinara, em elegância de desenho e acuidade de observação crítica e de imaginação discursiva.

Pouco depois de regressar (no mesmo ano em que regressavam de Paris Silva Porto e Marques de Oliveira), Bordalo lançou o primeiro dos seus grandes jornais, *O António Maria*, que no título aludia a Fontes, sua vítima de eleição, e duraria até 1885, data em que o próprio artista o suspendeu em mal humorado protesto contra a cobardia da imprensa lisboeta, numa questão política em que se empenhara. Mas logo depois lançou *Pontos nos ii*, que a revolução do 31 de janeiro, por que tomou partido o cronista do jornal, Fialho de Almeida, levou à proibição, em 1891. Proibição furada por uma nova série d'*O António Maria*, logo a seguir publicada durante

oito anos. Em 1900, finalmente, Bordalo editou *A Paródia*, que lhe sobreviveria até 1906, dirigida então pelo filho e sucessor, Manuel Gustavo, artista pouco mais que medíocre. O mais significativo destes jornais foi, sem dúvida, o primeiro *António Maria*, em que o artista mais se empenhou numa colaboração permanente e que muito deveu também às crónicas de Guilherme de Azevedo e, depois, de Ramalho Ortigão, enquanto a segunda série teve crónicas nefelibatas de Eugénio de Castro e *A Paródia* comentários de João Chagas, mais politicamente. O dia-a-dia da vida política como da vida teatral e musical (e também literária e artística) lisboetas ficou registado em cerca de dez mil páginas de jornal, numa obra contínua, coerente e única pelo seu valor documental de testemunho da mentalidade portuguesa no último quartel de Oitocentos. Caricaturas e cenas cómicas, composições alusivas, retratos mais sentidos enchem essas páginas, muitas vezes com uma qualidade artística que não só ultrapassa, de muito longe, todos os outros humoristas nacionais (Julião Machado, S. Sanhudo, A. Silva, em jornais como *O Sorvete* ou *O Charivari*) como pede meças aos mais célebres artistas estrangeiros do género.

A par dos seus jornais, Rafael Bordalo editou, em 80, um *Álbum das Glórias* com personalidades da vida portuguesa em contudentes, biografias críticas (em parte de Ramalho) e ilustrou dezenas de livros, em capas e interiores, menus, cartazes, publicidades várias, muitos almanaques também, e jornais alheios, numa vastíssima colaboração que só a sua fecundidade e a sua facilidade tornavam possível. E ainda, desde 1885, se dedicou à cerâmica, numa fábrica que fundou nas Caldas da Rainha e donde saíram centenas de peças decorativas e

humorísticas que foram famosas e traduziram um gosto «fim do século», entre o popular e o «kitsch» – gosto que igualmente presidiu às decorações de pavilhões de feira ou de exposições, como a Universal de Paris em 1889, que lhe valeu a Legião de Honra – a ele que, por coerência, recusou sempre condecorações nacionais.

Em 1903 uma grande homenagem reuniu, porém, num banquete, os seus múltiplos admiradores, entre os quais numerosos políticos que o seu lápis não poupava (nem poupará) nos dois anos de vida que lhe restavam – e após os quais grandes funerais populares coroaram uma existência brilhantemente vivida, e acertada, em gosto e graça, ou piada, com o seu país e a sua cidade.

A Rafael Bordalo sobreviveu, porém, a sua criação maior: esta personagem da «commedia dell'arte» portuguesa nascida n' *A Lanterna Mágica* em 1875: o «Zé Povinho», o modesto povo simbólico, sofredor e crítico, que tudo paga e que de tudo ri, ingénuo e desconfiado, tímido e heróico, pronto à lágrima, ao aplauso e ao manguito – que é a sua arma mais eficaz no seio duma sociedade burguesa medíocre de política e de finanças, triste no sentir, ridícula nos sentimentos... Mais do que o Tio Sam ou o John Bull de americanos e ingleses, o Zé Povinho afirmou uma personalidade irreduzível que, depois de cem anos de existência, continua viva e com quotidiano emprego crítico, na vida portuguesa de hoje.

Só isto bastaria para a glória de Bordalo. Mas, para além do seu valor sociológico imediato, restará o talento com que a personagem é posta em cena, o seu poder histriónico, que lhe vem do próprio autor, seu «alter ego», afinal, numa cumplicidade nacional vagamente marcada por uma ideologia republicana em termos sentimentais e patrióticos.

Rafael Bordalo situa-se, assim, no polo oposto ao irmão Columbano, ao seu retrato interior da vida portuguesa opondo uma imagem exterior igualmente caricatural. E situa-se também em relação ao seu amigo Malhoa, certo de que é a dramaticidade rústica deste que mais e melhor convém ao mundo português, tal como o século XIX realmente o vive, fora da ficção política e cultural da capital, e das suas gentes de governo.

Ao triângulo que assim se constitui, um pintor do Porto, António Carneiro (1872-1930), veio dar nova forma, ao inserir na arte portuguesa uma dimensão simbolista.

Educado num asilo triste no Porto, Carneiro partiu para Paris em 1897, com bolsa particular, e de lá trouxe, em 1900, uma composição que representa, na pintura nacional, o simbolismo a que a estética do Ocidente se entregara nos anos finais de Oitocentos: o tríptico «A Vida».

Depois de pinturas de carácter bíblico, («Ecce Homo», em autorretrato) e continuando a meditar outras depois (como o «Cântico dos Cânticos»), Carneiro realizou esta composição muito estudada, entre Puvis de Chavannes e Munch, que resume o seu sentimento do mistério que envolve a vida, entre o nascimento e a morte, que uma criança brincando e a viúva que nos fita, à sombra duma esfinge, simbolizam – mas tendo no meio, wagnerianamente, a imagem do Amor que um Cavaleiro com a sua dama desnuda traduz. Não teve consequências esta obra, nem público que, no Porto (e ainda menos em Lisboa), não estaria afeito a tais imagens de reflexão que cortavam a tranquilidade do discurso naturalista em vigor. O jovem e melancólico artista sofreu com isso e desistiu do caminho encetado.

A sua obra, daí em diante, será mais limitada – e ainda mais pelas circunstâncias do meio portuense, menos rico do que o lisboeta, onde exporá uma vez ou outra, com parco sucesso de estima. As suas paisagens das praias nortenhas, de colorido irreal, rosado e violeta, cantando uma solidão que pode ser também nocturna, são numerosas. Mas, entre elas, duas se destacam, de cerca de 1915-16 e de 1921, pintadas em Peso da Régua, e cujo colorido violento, algo trágico, contrasta com todas as outras, apresentando uma situação expressionista rara na pintura portuguesa e apontando para outro tempo. Mas terá sido um momento apenas; e a doce religiosidade dos interiores de igrejas do último período da vida do pintor significa outra coisa, acalmada, e reduzindo os sonhos simbolistas da juventude a uma prática sentimental diferente.

Outra prática consistiu nos numerosos retratos que fez, a óleo e a sanguínea e a lápis. Estes trabalhos de encomenda, muitas vezes cópias de fotografias para ganha-pão de professor da Academia desde 1918, têm interesse irregular; os primeiros, porém, cheios de vida interior, atingem por vezes (retratos da filha, 1920, do filho Cláudio c. 1927, auto-retratos diversos), uma dimensão psicológica estranha, moderna na emoção e no tratamento. Mas há duas composições históricas, «Camões lendo os Lusíadas aos frades de S. Domingos» (1926-27 e 1929), que reúnem também retratos de amigos, que importa ressaltar da corrente banal da pintura desse género, graças à inteligência discreta da organização dos quadros, à sua tensa emoção. Ficou no Brasil o último dos quadros, que o pintor ali foi expor buscando um preço que em Portugal lhe não era dado.

E foi o último acto de António Carneiro, que veio a morrer ao regresso, em 1930.

Com a sua morte desapareceu, mais do que um artista, uma situação estética e moral (que só L. Battistini tinha abordado com o quadro «Sagramor», em 1897) e que há que ver ligada à sentimentalidade «fim do século» dos amigos de António Carneiro que foram Teixeira de Pascoaes e os poetas da «Renascença Portuguesa» do Porto e da sua revista *A Águia* de que Carneiro, poeta também, foi fiel director artístico.

IX / A ARQUITECTURA DE FINS DO SÉCULO

Ao inaugurarem-se, em 1879, os trabalhos de abertura da Avenida da Liberdade, em Lisboa, iniciava-se a grande transformação do teor urbano da capital, rompendo a sua definição ainda pombalina que o Passeio Público, de promoção romântica, continuara e cuja desapareição na nova avenida-«boulevard» era, ao mesmo tempo, física e simbólica. Desde 1860 que se pensava em tal aventura urbanística – mas foi graças ao vereador Rosa Araújo que ela teve efectividade, numa cidade que, depois de trinta anos de fontismo, devia preparar-se para assumir uma nova situação demográfica, num novo quadro económico.

Com a abertura da Avenida (que não deixou de provocar oposição até de espíritos progressistas como Ramalho Ortigão) outros projectos vieram a lume, mais ou menos utópicos, estrangeiros e nacionais, como os de túneis e de grandes viadutos que ligassem bairros excêntricos por sobre o próprio vale central que ela definia (ideia do eng.º Miguel Pais, também animador do projecto duma ponte sobre o Tejo, em 1876), ao mesmo tempo que nasciam novos bairros (a leste e a oeste da Avenida e os da Estefânia e de Campo de Ourique), para satisfazerem o aumento populacional. Também uma nova estrada de circunvalação aumentava

consideravelmente, em 1885, o perímetro da cidade que fora definido em 1852.

A Avenida, por seu lado, comandava novas perspectivas estéticas, polarizando monumentos (em 1886 inaugurou-se o dos Restauradores, mas já em 1882 se pensou na erecção, no outro topo, da estátua de Pombal), e prédios de luxo ou de equipamento de civilização, como a estação do Caminho de Ferro do Rossio e o Avenida Palace Hotel, em 1886 ou em 1890, ambos obra de J. L. Monteiro (1849-1942) que se formara em Paris, colaborara ali no famoso «Hôtel de Ville» e regressara a Portugal com os bolsellos da pintura naturalista, em 1879. Outro edifício foi um palacete, assinado pelo francês H. Lusseau, em 1891, e as três construções, de estilo variado, oriental a última, neomanuelina ou clássica, à francesa, as de J. L. Monteiro, representam bem o programa sumptuário da Avenida, que nunca pôde ser cumprido – e foi vítima logo a seguir, da crise económica e política de 1891 que se arrastou, e, mais tarde, da falta de coesão arquitectónica.

Com efeito, além de J. L. Monteiro, o «mestre Monteiro», com longa carreira no ensino lisboeta desde 1882, poucos arquitectos estavam à altura dos empreendimentos sonhados, ou só J. A. Gaspar e Pedro de Ávila, também estudantes em Paris nos anos 60. Mas, por outro lado, durante os anos 80, entrou em Lisboa a técnica das construções de ferro, no mercado da praça da Figueira (1882-85), na nova sala do Coliseu (1890), na Estação do Rossio (1891). Outro edifício de grande porte que, de certo modo, também coroou a série dos anos 80, foi a praça de Touros do Campo Pequeno (1890).

Ao longo do último vinténio de Oitocentos, depois do primeiro arroubo e passada a crise, a população de Lisboa crescera em ritmo acelerado, atingindo em 1900 os trezentos e cinquenta mil habitantes e mais cem mil dez anos depois. É neste quadro demográfico que deve ser considerado o desenvolvimento urbanístico e arquitectural da cidade, com novos programas e novas realizações, na exacta passagem do século.

Se em 1895 se atingira «o limite da fase crítica», como então se considerou, criticando-se a má qualidade da arquitectura praticada na capital, de então em diante nova fase ia ser definida e, logo, com a conclusão da rotunda terminal da Avenida, em continuação dessa via, para nordeste, com o traçado das chamadas «Avenidas Novas», obra do eng.º Ressano Garcia que a Câmara aprovou em 1904. Lateralmente a um novo eixo de penetração urbana, que seria a Avenida da República, a caminho do Campo Grande, passeio arborizado de princípios do século XIX, definiram-se novos arruamentos que novas fortunas de «africanistas» foram mobilando de palacetes de luxo e prédios de rendimento, com destaque para os da própria avenida axial. No mesmo movimento ia-se definindo o Parque Eduardo VII, ao topo da Avenida, objecto de sucessivos projectos de plantação, e de urbanização nas suas zonas limítrofes. Ao mesmo tempo, a cidade ia conhecer uma outra penetração urbanística, para leste, com a abertura da Avenida D. Amélia (que seria de Almirante Reis), e com bairros de menor «standing» nela originados.

Aumentada a sua área útil e utilizada, iluminada electricamente desde 1902 e com transportes colectivos movidos a electricidade desde o ano anterior, Lisboa crescia sem entrave – mas também, como sempre,

dentro de modestos esquemas arquitectónicos, que mestre Monteiro considerava desoladores, e todos criticavam, lamentando esperanças perdidas que o «ouro das colónias» um dia permitira... Um prémio para o melhor edifício anualmente levantado, criado em 1902, o «Prémio Valmor», pouco pôde fazer para melhorar a situação, tal como uma Sociedade de Arquitectos Portugueses nesse ano também constituída e que em vão exigia que as obras fossem atribuídas a diplomados, em defesa da classe.

Edifícios monumentais programados desde 1895, como os Palácios da Justiça e dos Correios, ficaram em projecto, e só o Parlamento teve obras que se arrastaram durante meio século. Uma Escola Médica (1906) e vários liceus, uma Maternidade, grandes armazéns, a Sociedade de Geografia e a Imprensa Nacional, obras de raiz ou adaptadas, foram, porém, pontuando estes anos, pelo século XX dentro, ao mesmo tempo que se registavam falhanços, como o dum primeiro arranha-céus que não foi autorizado, cerca de 1904, na Avenida 24 de Julho, ou uma igreja monumental em louvor da Imaculada Conceição que, pela mesma altura, foi objecto dum concurso disputado que obrigava ao estilo bizantino, então em moda europeia para tais edifícios, e que nunca passaria da primeira pedra. A estes casos juntam-se poucos palacetes, já não de aristocratas mas de financeiros mais ou menos nobilitados, como o Burnay e o Foz, em casas que tinham sido da nobreza, ou o Monteiro Milhões, manuelinamente, em Sintra, ou o banqueiro Sottomayor, num edifício novo, de discreto eclectismo francês, à Rotunda, em 1902-1906 – estilo que agradou a Jácome Correia em Ponta Delgada e, com con-

sequências ridículas, ao roceiro Valflor, em Santo Amaro, Lisboa. Em outra ordem de coisas, estiveram as primeiras habitações para operários, edificadas às Amoreiras, em 1890, a «Bagatela», que visava, mas em escala mínima, substituir as múltiplas «ilhas» que se degradavam na cidade mal industrializada.

A esta realidade continuavam a opor-se ideias visionárias, que num texto magazinesco de Fialho de Almeida, em 1906, atingiram o auge. A «Lisboa Monumental» que ali se esboça tem algo que ver com Madrid, num idêntico gosto eclético de novo-rico, mas não deixa de haver grandeza na visão do cronista que idealiza jardins e parques, arcos monumentais, viadutos cruzando os céus, casinos esplendorosos, edifícios de luxo e de cultura, estátuas e cascatas, avenidas marginais, o palácio da Ajuda completado. Essa seria a cidade «republicana e proletária», ou «socialista», do futuro...

Um único dos arquitectos portugueses estava então à altura de tais sonhos: Ventura Terra (1866-1919). Formado na Academia portuense, Terra completara estudos em Paris, trabalhando com Laloux, o arquitecto da gare d'Orsay, e obtendo grandes sucessos num curso brilhante. Em 1896 ganhou o concurso para as obras de transformação total do conventual Parlamento lisboeta e regressou à Pátria, onde também foi encarregado de projectar um Palácio de Justiça. Abortado este, pelo custo que teria, e arrastadas as obras das Cortes em que permanentemente o arquitecto se empenhou, consciente da sua importância, outros trabalhos, públicos e particulares, couberam a Terra. Logo em 1900, o pavilhão português na exposição universal de Paris, eclético, à francesa, deu a medida do acerto do arquitecto em trabalhos de tal índole, acerto que

também se manifestou, paradoxalmente, em 1906, na transformação dum prédio pombalino da rua Áurea num banco moderno e monumental, como os «boulevards» parisienses produziam. Um novo conceito de capitalismo investia assim contra a antiga definição da Baixa, à luz dum critério urbanístico modernizante de estruturas tanto como de imagens – que só Ventura Terra pôde sustentar com inteligente à-vontade cosmopolita.

Liceus (Camões, Pedro Nunes, 1907-1909), teatros (Politeama, 1912-1913), hotéis (Splendid, no Estoril, em 1903, nunca edificado mas que seria o maior até então construído) e maternidades (Alfredo da Costa, 1908), igrejas (Sta. Luzia, Viana do Castelo, 1903) e sinagogas (Rua Alexandre Herculano, 1905), prédios de rendimento e moradias (da viscondessa de Valmor, Av. da República, prémio Valmor de 1906, de H. Mendonça, igualmente premiado em 1909) enchem uma carreira que não receou profissionalmente adoptar estilos históricos em moda a par de uma invenção académica de alta qualidade. E que assumiu também responsabilidades de urbanismo quando o artista foi eleito vereador de Lisboa, em 1908, numa lista republicana, planeando então para a cidade obras que a notabilitariam, logo no Parque Eduardo VII e à beira rio.

Ao lado de Ventura Terra, da sua idade ou mais novos uma dezena de anos, vemos perfilar-se uma geração de arquitectos que justificam os trabalhos em curso na capital. Adães Bermudes (que insistiu até tarde no estilo neomanuelino, como A. Couto) Rosendo Carvalheira (autor do excelente Sanatório da Parede, 1912), Tertuliano Marques (autor do Chiado Terrace,

1911, o primeiro cinema de Lisboa), Norte Júnior (o mais eclético de todos, que na Av. da Liberdade realizou o imóvel mais luxuoso da capital, em 1915, prémio Valmor – que, aliás, este arquitecto muito procurado nos anos 20 obteve cinco vezes), Miguel Nogueira (que passou dum gosto igualmente sumptuário, no Banco Angola e Metrópole, à inteligente forma algo mackintoshiana dum palacete na Lapa em 1921), Álvaro Machado (autor da sede da Sociedade de Belas Artes, 1906 e do melhor dos edifícios neoromânicos de Lisboa, na Av. da República, esquina Duque de Ávila, em 1904). E ainda artistas que vimos arribar a Portugal no quadro do Ensino Industrial, em meados de 80: N. Bigaglia (autor de dois palacetes da Av. da Liberdade, de gosto veneziano, ou clássico, o Mayer, que inaugurou os prémios Valmor em 1902) e E. Korrodí (que em Leiria restaurou o castelo e teve um prémio Valmor em Lisboa). A par destes vemos ainda um decorador de S. Carlos, L. Manini, sucessor de Cinatti, actuar igualmente como arquitecto e traçar palácios neomanuelinos no Buçaco e em Sintra, em 1888 ou já depois de 1900.

Mais importante que todos estes foi Marques da Silva (1869-1947), o arquitecto do Porto, em cuja Academia se formou e foi professor influente desde 1907, depois de ter completado estudos em Paris, ao mesmo tempo que Ventura Terra e também com Laloux. Regressado em 1896, como Terra, veio realizar a estação central de Caminho de Ferro do Porto, iniciada em 1900 e terminar a obra da Bolsa. A sede da Sociedade Martins Sarmento, em Guimarães, resolvida, cerca de 1900, num gosto neoromânico assás livre e o novo teatro de S. João, em 1909, são obras seguintes de Marques da Silva,

feitas com grande dignidade profissional – e entre elas deve-se-lhe um projecto meio executado de habitações populares em Monte Pedral, por iniciativa de Bento Carqueja, com inovação notável num género que pouco praticado era no País. Liceus (Alexandre Herculano e Rodrigues de Freitas, em 1915 e 1919), uma Câmara Municipal para Guimarães (1917), e, já com consciência de novos gostos e de novas estruturas, os Armazéns Nascimento (1914), continuaram a pontuar a obra deste arquitecto que teria ainda papel determinante no projecto da Avenida que a cidade desejou oferecer-se, em 1915, numa modernização sumptuária da sua imagem. A Avenida dos Aliados, inserindo-se no centro da cidade velha, conforme plano urbanístico do inglês Barry Parker (e graças ao presidente do Município Elísio de Melo) coroou uma evolução do Porto que, entretanto, crescia e conhecia um notável aumento de população, sem por isso ter ainda ousado obras necessárias de urbanização. O luxo propositado dos edifícios da nova via (em forma de praça alongada por imposições limítrofes) ficou devido a Marques da Silva, continuado por Moura Coutinho, outro arquitecto nomeável no Norte – e foi finalmente confirmado pelo edifício da Câmara Municipal, iniciado em 1920 com traço de Correia da Silva, depois de várias peripécias de concurso. Construção de fim do século, em esquema de município flamengo com a sua torre simbólica, ela termina, em certa medida cronológica, o longo e atardado discurso arquitectónico de Oitocentos, com seu eclectismo entre clássico e barroco.

Em vários passos dele nos demos conta da permanência do vector neomanuelino de origem romântica e de outro vector, neoromânico ou «bizantino», que se

radicava num gosto contemporâneo internacional. O primeiro entrara já em degradação, após a obra falhada dos Jerónimos, em 1878, mas não deixou de ter revivescências, eminentemente decorativas, sob o lápis de mais um cenógrafo do S. Carlos. O neoromânico, apropriado a igrejas (assim foi exigido num concurso importante da época, para a Imaculada Conceição), mas também para sinagogas e templos adventistas e para associações culturais tanto quanto para túmulos (do visconde de Valmor, 1904) e palacetes, obras, par a par, de Ventura Terra e Álvaro Machado, passando por Marques da Silva, teve papel muito importante neste período. Com efeito, uma determinada consciência nacionalista, própria da geração intelectual de 90, marcada, por um lado, pelo surto patriótico contra o Ultimatum e, por outro, por um ensimesmamento tradicionalista, sublinhando os valores das «serras» contra a «cidade», tendia a valorizar, como eminentemente portuguesa, a arte românica, ligada aos primórdios da nacionalidade. No norte do País essa arte multiplicava-se em Sés e em pequenas igrejas que eram estudadas, num movimento cultural incentivado por Joaquim de Vasconcelos, e o «Domus Municipalis» de Bragança fornecia modelo estrutural para usos diversos, ao nível estilístico.

Daí se partiu para a questão de definição da «casa portuguesa» que constituiu ponto principal, senão «ponto de honra», de lucubrações ideológicas, históricas, etnográficas e técnicas, que encheram os anos finais de Oitocentos e os inícios de Novecentos.

A busca de um modelo nacional em Trás-os-Montes, por razões castiças (ideia de Henrique das Neves, 1893) foi discutida e finalmente repudiada (graças a Rocha

Peixoto, 1904), na certeza de que, variando o País de região para região, só abusivamente se poderia dar privilégio a uma destas, numa «fórmula» ou num «padrão único» que J. Vasconcelos desmistificaria em 1908. E a «casa portuguesa» só paradoxalmente se realizou com elementos vindos de vários pontos, num conjunto pitoresco e eclético da responsabilidade do eng.º Ricardo Severo para habitação própria, no Porto, em 1904...

Nenhuma autoridade científica nesta diligência, nenhuma autenticidade moral, mas apenas um critério sentimental vagamente apoiado em análises estilísticas que pendiam para o românico nortenho. Em Cascais, porém, uma moradia recente desse teor, do conde de Arnoso, despertou grandes elogios a Ramalho Ortigão que, em fase nacionalista, nela via um exemplo a seguir, no meio do eclectismo cosmopolita em que a arquitectura portuguesa tombara.

No meio desta questão, um jovem arquitecto formado na Alemanha, junto do historiador da arquitectura portuguesa do Renascimento, A. Haupt, veio ter papel importante. Raul Lino (1879-1971), regressado em 1897 a Lisboa, um ano depois de Ventura Terra, concorreu com ele para o pavilhão português na exposição de 1900 – e foi vencido o seu projecto em que se combinavam, com inteligência, ingredientes vários de portuguesismo arquitectónico, numa estrutura renascimental que seria a justificação maior da sua obra. Obra logo apoiada por um grupo de amigos e admiradores que constituíam a «inteligentsia» nacionalista, quer no pensamento quer na criação artística. Assim, foram seus defensores Ramalho e Fialho, Pessanha e Lopes Vieira, e seus clientes Batalha Reis e o pianista Rey Colaço, José Relvas (para quem

a casa dos Patudos, em Alpiarça, em 1904), António Sérgio (sua casa de Lisboa, em 1925) e António Carneiro (projecto do atelier no Porto, 1920).

Autor da sua própria «Casa do Cipreste», em Sintra (1914), de admirável estrutura intimista, e, em Sintra também (que tão bem entendeu, como restaurador do Palácio Real), como em Cascais ou no Estoril, dos palacetes O'Neill, Cascais, 1902 e Ribeiro Ferreira, Sintra, 1923 (exemplo de discreto luxo e que foi a sua última obra significativa), Raul Lino satisfez-se numa arquitectura privada muito estudada e pura que, sem imitação, se baseava numa tradição nacional – com feliz excepção do cinema Tivoli (1924), de lembrança francesa. Em breve ele se oporia polemicamente ao modernismo internacional de que seria, até morrer (e através de posições oficiais de censura), inimigo irreductível. Artigos numerosos e livros manteriam o seu facho crítico, ao mesmo tempo que (*A Nossa Casa*, 1918, e *Casas Portuguesas*, 1919) impunham princípios e ofereciam modelos.

Princípios e modelos que foram natural e medianamente desvirtuados (como Raul Lino foi o primeiro a denunciar), numa corrente de gosto pequeno-burguês que tomou o nome de «à antiga portuguesa» e duraria até aos anos 40, vindo a ter, ainda depois, apoio oficial em obras de maior responsabilidade.

Entre os dois polos estéticos, de Raul Lino e de Ventura Terra, a arquitectura portuguesa deste período, alongado assim pelo século XX dentro, definiu-se como pôde – e Cascais e os Estoris ofereceram-lhe oportunidades necessárias e suficientes para isso, sítios de vilegiatura aristocrática e burguesa, onde, desde os anos 70, se construía. Assim fizeram os Palmelas,

edificando um «chaleb» de arquitecto inglês (1873) e, cerca de 1900, negociantes e financeiros como J. O'Neill e outros fizeram levantar castelos medievais de impante cenografia, em Cascais (hoje museu Castro Guimarães, por F. Vilaça) e na praia do Estoril (por C. Ianz). Em Sintra, pela mesma altura, outra cenografia, neomanuelina, de Manmi, servia outro argentário, o Monteiro-Milhões. E, assim, os arredores prestigiados da capital prolongavam o gosto que nas suas avenidas novas se exhibia.

Gosto «fin de siècle» em que o «art nouveau» penetrava mal, tarde e muito raramente ao nível da arquitectura (e mais no Porto que em Lisboa), legível quase que só em pormenores decorativos de uma ou outra fachada – como, em caso mais animoso, no «Animatógrafo do Rossio», em 1907. Exprimindo-se em desenhos decorativos, em obras gráficas, em jóias, em azulejos (de Rafael Bordalo), em móveis (que Raul Lino e Tertuliano Marques quiseram desenhar), este gosto europeu deixou desconfiados críticos (como Ramalho e J. Vasconcelos) e arquitectos (como Adães Bermudes) – entre os quais só, na verdade, vimos Miguel Nogueira Júnior mais ou menos entender os valores formais essenciais.

À margem desta «arte nova», e em vez dela – e mais importante do que ela no contexto cultural português – desenvolveu-se simultaneamente um gosto eclético, de importação francesa sobretudo, que continuou uma situação que desde meados do século é verificável, e um gosto nacionalista, atento aos artesanatos tradicionais especialmente defendidos por Ramalho ou J. Vasconcelos. Na primeira situação registam-se as decorações dos novos edifícios públicos, como a

Câmara Municipal de Lisboa, ou a Escola Médica, o Museu Militar, as Cortes e a Bolsa portuense, e ainda um ou outro teatro (o D. Amélia-S. Luís, em Lisboa, o S. João do Porto) e os palácios particulares já citados (Foz, Burnay, Valenças, Valflor, Sottomayor, Jácome Correia), com emprego dos pintores contemporâneos – e distinção para o cenógrafo Manini. Decorações de azulejo (Jorge Colaço), trabalhos de talha (Leandro Braga), de ourivesaria (Leitão, Rosas), de cerâmica (Rafael Bordalo, Battistini), novo cuidado nas lojas da Baixa e do Chiado compõem este panorama – que não deixou de ser sempre criticado por Fialho e outros cronistas da «Lisboa horrível». As artes populares, por seu lado, eram objecto de exposições e, sobretudo, de estudos etnográficos (Rocha Peixoto, Leite de Vasconcelos) – algo utópicos na realidade burguesa nacional.

X / SENTIDO E CONTINUIDADE DE OITOCENTOS

A arte portuguesa percorreu, ao longo do século XIX, o itinerário que devia, conforme o tempo europeu, mais ou menos vivido nas peripécias da sua própria história. Estas, depois do «despotismo esclarecido» de Pombal que um admirável programa urbanístico traduz e anima, reflectem sustos de sacristia que a revolução francesa justificará em breve. Mas, o exorcismo que a basílica da Estrela é, não poderá nada contra ela, e o seu estilo será devorado, logo em 1801, a favor do iluminismo que ficara latente desde a Baixa pombalina e impôs um projecto neoclássico para o palácio real que a rainha louca já não poderia habitar.

Neoclassicismo erudito, por via italiana (na capital, porque, no Porto, a fonte fora britânica, em condições socioeconómicas específicas), ele foi nessa mesma altura cortado por um romantismo cosmopolita vindo de Londres, com Vieira Portuense, e que esperaria um quarto de século por novo sintoma, então manifestado em Paris, no exílio de Sequeira – que, porém, logo voltaria para Roma, sua «alma mater», e para o século XVIII a que subordinou admiravelmente outros coloridos.

O vintismo do pintor tinha dos dois séculos, por fatalidade portuguesa – que levou mais vinte anos a

receber um romantismo internacional então por via pacata, na melancolia e no animalismo que convinha a Anunciação e que só Metrass podia contestar, por nova via francesa, nela tuberculizado, como parecia necessário e suficiente. Para o outro romântico, Meneses, a época era de crinolinas fontistas, exibidas no novo teatro do *establishment*; para o escultor Bastos, ela era de monumentos que, através de símbolos patrióticos e políticos, iam mobilar de Camões e de D. Pedro IV, dador da Carta, a capital tranquilizadamente cartista – e capitalista também, em seus novos palacetes burgueses para que não havia arquitectos mas só um cenógrafo inteligente, do S. Carlos e do D. Maria, Cinatti. Apesar do que, os azulejos animavam as velhas fachadas de rendimento. Só a Pena, porém, sonhava, à alemã, graças a outro príncipe, genro e dador de outras coisas de civilização.

Dessa cenografia, confundida com saudades de navegação, o país agora sem marinha tiraria consequências neomanuelinas sempre românticas que, de Garrett em diante, atravessariam cinco gerações até em mal republicano. Isso tanto quanto *Viagens na minha terra* teve eco nas artes visuais que as Academias serviam mal e que o realismo crítico da geração de 70 não pôde penetrar, todo cheio de ideias abstractas, de *intelligentsia* coimbrã. Esta e o «Progredior» exibido no Palácio de Cristal inglês do Porto, nova architectura do ferro, pela mesma altura, polarizavam as ilusões do país – a que Silva Porto veio oferecer solução mais uma vez pacata, no seu naturalismo severo, que Ramalho, então já passado de Proudhon a Taine, logo tornou definitivo.

E definitivo ficou, para a arte portuguesa, durante outras tantas gerações, essa escola de Barbizon tra-

duzida em vernáculo, logo com muitos animais apascentados – e o castiço de Malhoa ao termo, num discurso sincero, transparente e, sobretudo, necessário. Carlos Reis, mais cenário menos cenário, continuou pelo lado fácil a dupla lição moral de Silva Porto e de Malhoa.

Entretanto, porém, viera do Porto uma voz que, por ser do Porto, não teve eco na capital: a de Soares dos Reis – e outra ainda virá, de António Carneiro, na geração seguinte, igualmente pálida à distância do fim do século. «O Desterrado» procedeu de trinta anos «Os Bêbados», e havia que escolher entre o rigor de culpa de um e as desculpas dos outros – com a crise do «Ultimatum» pelo meio. Na cidade do primeiro houve uma revolução abortada, na dos segundos um regicídio conseguido – que, por acaso e absurdo, matou um dos melhores pintores dessa época.

A escolha geral recaiu, evidentemente, n'«Os Bêbados», isto é, em Malhoa que, pelo Júlio Dinis mais conveniente, oferecia «transfer» à demografia burguesa lisboeta, que fizera abrir uma avenida-«boulevard» pelo meio da endémica pobreza nacional, e nela continuava a viver o Passeio Público dos seus maiores, repartição pública da Parvónia, como diziam os homens de 70, transformados em «vencidos da vida». «O Desterrado» ficou entre parênteses, para momentos saudosistas de *mea culpa*... O retrato exterior da sociedade portuguesa dos fins do século XIX ali se desvanecia e privilegiava, ao mesmo tempo que ia preparando arquitecturas ecléticas de maior preço e também aceitando a moda neoromânica ou bizantina – que lhe deu ideias nacionalistas quanto a uma «casa portuguesa», que, ao gosto de uns e de outros, ia mudando de século até às

soluções mais inteligentes e aristocráticas de Raul Lino, que aliás as trouxera da Alemanha. E que nisso se opunha ideologicamente à França do seu rival Ventura Terra, republicano de «III République». Sendo preciso, a pintura de História, igual ao teatro contemporâneo, enchia os novos edifícios de gestos em alexandrino.

Apenas acontecia que, enquanto isso se passava pelo lado de fora, a mesma sociedade sofria dois interrogatórios divergentes, da parte de dois irmãos, um pintor ensimesmado e um caricaturista extrovertido, Columbano e Rafael Bordalo. E encontra-se entre os fantasmas e os palhaços duma tragédia e duma farsa complementares.

A «cidade e as serras» da dicotomia do fim do século nacionalista e irónico, definitiva e fatalmente cidade nas obras dos dois artistas, respondeu a esse interrogatório que lhe perguntava o sentido com imagens dos seus habitantes mais difíceis, propositadamente escolhidos, até à aparição de Antero, à beira da morte, ou com jocosas figuras de «Lisboa em camisa». E, sobretudo, com esta imagem ideográfica do bom povo nacional, nascida com o último quartel do século e ainda viva e acertada hoje em dia: o Zé Povinho, com os seus dois objectos de civilização nacional – a albarda que lhe põem os poderes, e o manguito com que os repele... Criação romântica ainda, gerada na velha Lisboa das hortas, vivendo entre o S. Carlos e o Terreiro do Paço, frequentando touradas e parlamentos, ela é o garante semântico (e simbólico) do discurso romântico, cultural e artístico, social e político, do Portugal liberal que transpõe o século e, naturalmente, com pintores, escultores e arquitectos de Oitocentos que só desaparecerão trinta, quarenta ou mesmo setenta anos

mais tarde, se oporá, com vantagem imediata, às propostas modernistas do século XX.

TÁBUAS CRONOLÓGICAS

a) *Factos artísticos*

- 1789 – Sagração da Basílica da Estrela, Lisboa
1792 – Costa e Silva, Teatro de S. Carlos, Lisboa
1795 – Regresso de D. A. Sequeira a Portugal
1798 – Costa Lima Sampaio, Palácio dos Carrancas,
Porto
– J. J. de Aguiar, Monumento a D. Maria I
1800 – Regresso de Vieira Portuense a Portugal
1801 – Vieira Portuense, «D. Filipa de Vilhena»
1802 – Costa e Silva e F. S. Fabri, início da obra do
Palácio da Ajuda (até 1835), Lisboa
1806 – Cruz Amarante, Academia da Marinha, Porto
1810 – Machado de Castro, *Descrição Analítica da Estátua
Equestre...*
1812 – Costa e Silva parte para o Brasil
1815 – Cunha Taborda, *Memória* sobre pintores
portugueses in trad. de *Regras da Arte da Pintura*,
de Prunetti
1816 – «Jornal de Belas Artes ou Mnemósine Lusitana»,
Lisboa (até 1817)
1817 – Machado de Castro, primeira estátua da Ajuda
1820 – (c.) Início da campanha de pinturas da Ajuda
1823 – Sequeira emigra para Paris
– Cirilo V. Machado, *Colecção de Memórias...*

- 1824 – Sequeira, «A Morte de Camões»
 1827 – Sequeira, últimas obras (até 1830)
 1833 – Museu Portuense
 1834 – Confisco dos quadros existentes nos conventos
 1836 – Academias de Belas-Artes de Lisboa e Porto
 1837 – «O Panorama», Lisboa (até 1868)
 1839 – Von Eschwege, início da obra da Pena
 1840 – Primeira exposição da Academia de Lisboa
 1843 – F. Lodi, início do Teatro de D. Maria II (até 1846)
 – A. M. Fonseca, «Eneas... »
 – «Jornal das Belas Artes» (até 1844 e em 1848)
 1847 – (1848) obras de Raczynski
 – «Suplemento Burlesco do Patriota» (até 1853)
 1852 – Anunciação professor assistente na Academia de Lisboa
 1855 – Cristino, «Cinco Artistas em Sintra»
 – J. Rodrigues, «O Cego Rabequista»
 1856 – F. Metrass, «Só Deus!»
 – «Jornal para rir», Lisboa (até 1857)
 1860 – V. Bastos, início do monumento a Camões, Lisboa (até 1867)
 1861 – T. D. Jones, início do Palácio de Cristal, Porto (até 1865)
 – Sociedade Promotora de Belas-Artes (até 1901)
 1862 – Visconde de Meneses, «Viscondessa de Meneses»
 – A. Calmels, início do monumento a D. Pedro IV, Porto (até 1866)
 1863 – J. Knowles, início do palacete de Monserrate, Sintra (até 1865)
 1865 – G. Cinatti, palacete Nunes Correia-Almedina, Lisboa

- 1866 – D. Parente da Silva, projecto da Câmara Municipal de Lisboa (até 1880)
- 1868 – Davioud e E. Robert, início do monumento a D. Pedro IV, Lisboa (até 1870)
- 1871 – Início da obra de Joaquim de Vasconcelos
- 1872 – Soares dos Reis, «O Desterrado» (terminado em 1874)
- «Artes e Letras», Lisboa (até 1875)
 - A. Calmels, Arco da Rua Augusta, Lisboa (inaugurado em 1873)
- 1875 – Rafael Bordalo Pinheiro, «Zé Povinho»
- 1876 – G. Eiffel, Ponte de D. Maria Pia, Porto
- 1877 – A. T. Fonseca, início do Monumento dos Restauradores, Lisboa (até 1886)
- 1879 – Regresso de Silva Porto, Marques de Oliveira, J. L. Monteiro e Rafael Bordalo a Portugal
- Silva Porto, professor na Academia de Lisboa
 - Início das obras de abertura da Avenida da Liberdade, Lisboa
 - «O António Maria», Lisboa (até 1885)
- 1880 – M. A. Lupi, «Duque de Ávila»
- 1881 – Primeira exposição do Grupo do Leão, Lisboa
- 1882 – Exposição de Arte Ornamental, Lisboa
- Columbano, «Soirée chez lui»
- 1884 – Museu Nacional nas Janelas Verdes, Lisboa
- 1885 – Columbano, «O Grupo do Leão»
- Rafael Bordalo, início de actividades de ceramista, nas Caldas da Rainha
- 1886 – J. L. Monteiro, Estação do Rossio, Lisboa (até 1887)
- 1890 – Grémio Artístico
- 1896 – Regresso de Ventura Terra, Marques da Silva e Raul Lino (1897) a Portugal

- Ramalho Ortigão, *O Culto da Arte em Portugal*
- 1901 – Columbano professor na Academia de Lisboa
 - Sociedade Nacional de Belas-Artes
- 1902 – Primeira atribuição do Prémio Valmor, Lisboa
- 1903 – Teixeira Lopes, Monumento a Eça de Queirós, Lisboa
- 1906 – Ventura Terra, Banco Lisboa & Açores, Lisboa
 - Álvaro Machado, sede da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa (até 1913)
- 1907 – Malhoa, «Os Bêbados»
- 1910 – Malhoa, «O Fado»
- 1914 – Raul Lino, Casa do Cipreste, Sintra
- 1915 – Avenida dos Aliados, Porto
- 1920 – Início da construção da Câmara Municipal do Porto.

b) *Os artistas*

- 1731-1822 – Machado de Castro
- 1747-1819 – José da Costa e Silva
- 1748-1815 – Carlos da Cruz Amarante
- 1761-1817 – Francesco Saverio Fabri
 - 1823 – Cirilo Volkmar Machado
- 1763-1810 – José Teixeira Barreto
- 1765-1805 – Vieira Portuense
- 1766-1836 – José da Cunha Taborda
- 1768-1837 – Domingos António de Sequeira
- 1769-1841 – João José de Aguiar
- 1771-1834 – Arcangelo Fuschini
- 1777-1855 – Barão von Eschwege
- 1790-1868 – João Baptista Ribeiro
- 1796-1890 – António Manuel da Fonseca
- 1801-1877 – Francisco de Assis Rodrigues

1801-1877 – António Manuel da Fonseca
1802-1871 – Pierre Joseph Pézerat
1804-1852 – Auguste Roquemont
1808-1879 – Giuseppe Cinatti
1805-1895 – Possidónio da Silva
1815-1880 – Manuel Maria Bordalo Pinheiro
1817-1878 – Visconde de Meneses
1818-1879 – Tomás da Anunciação
1825-1861 – Francisco Metrass
 -1890 – João Pedroso
 -1893 – Francisco Resende
1826-1883 – Miguel Angelo Lupi
1827-1858 – António Patrício
1828-1887 – José Rodrigues
 -1892 – Leonel Marques Pereira
1829-1877 – Cristino da Silva
 -1894 – Vitor Bastos
1830-1868 – Nogueira da Silva
1831-1867 – Marciano H. da Silva
1836-1901 – Domingos Parente da Silva
1838-1915 – Alfredo de Andrade
1839-1915 – Manuel de Macedo
1844-1926 – Simões de Almeida
1846-1905 – Rafael Bordalo Pinheiro
1847-1889 – Soares dos Reis
1849-1942 – José Luís Monteiro
1850-1893 – Silva Porto
 -1907 – Alfredo Keil
1853-1927 – Marques de Oliveira
 -1932 – Artur Loureiro
1855-1933 – José Malhoa
 -1946 – José de Brito
1856-1939 – Sousa Pinto

1857-1929 – Columbano Bordalo Pinheiro
1858-1916 – António Ramalho
-1933 – Ernesto Condeixa
1859-1884 – Henrique Pousão
-1931 – João Vaz
1862-1930 – Costa Mota
1863-1908 – D. Carlos de Bragança
-1940 – Carlos Reis
1864-1935 – Roque Gameiro
-1945 – Veloso Salgado
-1947 – Adães Bermudes
1865-1922 – Aurélia de Sousa
1866-1919 – Ventura Terra
-1942 – Teixeira Lopes
1869-1907 – Augusto Santo
-1947 – Marques da Silva
-1961 – Conceição e Silva
1872-1930 – António Carneiro
1874-1944 – Álvaro Machado
1875-1958 – António Saúde
1878-1930 – Francisco Santos
-1962 – Norte Júnior
1879-1971 – Raul Lino
1880-1935 – Anjos Teixeira
-1950 – Simões de Almeida Sobrinho
-1961 – Alberto de Sousa
-1963 – João da Silva
1882-1942 – Tertuliano Marques
1884-1922 – Alves de Sousa
1889-1946 – Abel Salazar

NOTA BIBLIOGRÁFICA

A arte portuguesa do século XIX apenas tem sido objecto de monografias, insuficientes, com raras excepções, e geralmente consagradas a pintores. Mencionam-se a seguir as mais consideráveis, entre muitas outras de menor extensão ou importância, catalogadas por períodos cronológicos.

Neoclassicismo: *Joaquim Manuel da Rocha e Joaquim Leonardo da Rocha* (por Júlio de Jesus, 1925; importante por informar sobre o ensino em finais do século XVIII), *O Palácio Nacional da Ajuda* (por Gustavo de Matos Sequeira, 1961), *Vieira Portuense* (por Carlos de Passos, 1953), *D. A. de Sequeira* (por Diogo de Macedo, 1956; mas devem notar-se, neste caso, as numerosas achegas, de Sousa Holstein, L. Xavier da Costa, Virgílio Correia, Teixeira de Carvalho, F. Cordeiro Blanco, Ferreira de Lima, A. Lucena, M. A. Beaumont).

Romantismo: *História do Teatro Nacional de D. Maria II* (por Gustavo de Matos Sequeira, 1955).

Naturalismo: *Soares dos Reis e Teixeira Lopes* (por António Arroio, 1899; importante pelas considerações estéticas), *Silva Porto* (por Varela Aldemira, 1954), *Columbano* (por Diogo de Macedo, 1952), *António Carneiro* (por José-Augusto França, 1973), *Rafael Bordalo Pinheiro* (por José-Augusto França, no prelo em 1979).

São mais do que evidentes as lacunas e as carências (é logo na história da arquitectura), mas deve notar-se, como exemplo mais estranho, a falta de um estudo aprofundado sobre Malhoa; e também, na verdade, sobre Columbano, sobre Sequeira ou sobre Vieira Portuense. Note-se ainda que só duas exposições de responsabilidade problemática foram, até agora, realizadas, neste domínio: de Raul Lino e de António Carneiro (ambas na Fundação Gulbenkian, em 1970 e 73) ; pode-se acrescentar-lhes as da «Lisboa Oitocentista» (da Academia Nacional de Belas-Artes, na Fundação Gulbenkian, 1975) e do centenário do «Zé Povinho» (da Câmara Municipal de Lisboa, 1976).

No seu conjunto, a arte de Oitocentos foi estudada em *A Arte em Portugal no século XIX* (por José-Augusto França, 2 vols., 1967, 3.^a ed. revista e aumentada, 1987), onde se desenvolvem os temas aqui enunciados e se abordam outros, encontrando-se ali um minucioso registo bibliográfico.

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

- 1 – Costa e Silva e F. S. Fabri, Palácio da Ajuda (Lisboa, 1802-1835)
- 2 – Fortunato Lodi, Teatro D. Maria II (Lisboa, 1843-46)
- 3 – Cruz Amarante, Academia da Marinha (Porto, 1806)
- 4 – Th. Dillen Jones, Palácio de Cristal (Porto, 1861-65)
- 5 – Von Eschwege, Palácio da Pena (Sintra, 1839-...)
- 6 – Vieira Portuense, «D. Filipa de Vilhena» (1801: col. privada, Lisboa)
- 7 – D. A. de Sequeira, «Descimento da Cruz» (1827-28: col. privada, Lisboa)
- 8 – J. J. de Aguiar, «D. João VI» (1823: Hospital da Marinha, Lisboa)
- 9 – Visconde de Meneses, «Viscondessa de Meneses» (1862: M.N.A.C.)
- 10 – Francisco Metrass, «Só Deus» (1856: M.N.A.C)
- 11 – Cristino da Silva, «Cinco artistas em Sintra» (1855: M.N.A.C.)
- 12 – Silva Porto, «A Charneca de Belas» (1880: M.N.A.C.)
- 13 – Henrique Pousão, «Casas Brancas de Capri» (1882: M.N. Soares dos Reis)
- 14 – Columbano, «O Grupo do Leão» (1885: M.N.A.C.)
- 15 – José Malhoa, «Os Bêbados» (1907: M.N.A.C.)
- 16 – Soares dos Reis, «O Desterrado» (1872-74: M.N. Soares dos Reis, Porto)
- 17 – António Carneiro, «A Vida» (1900: col. privada, Lisboa)
- 18 – Rafael Bordalo Pinheiro, «Zé Povinho» (1880: in «O António, Maria»)
- 19 – M. A. Lupi, «Duque de Ávila» (1880: M.N.A.C.)

20 – Ventura Terra, Banco Lisboa & Açores (Lisboa, 1906)
21 – Norte Jor., Prédio na Av. da Liberdade (Lisboa, 1915).

(M.N.A.C. – Museu Nacional de Arte Contemporânea,
Lisboa)