

Perspectiva artística da história do século XIX português

Para o historiador tudo é informação possível e documento, mas a fé na matéria escrita, impressa já ou em arquivo, leva a diminuir, até ao esquecimento, aquela que se apresenta de outro modo visual, em imagens ou, melhor, em signos imagéticos.

E, quando não, sempre se prefere ao significante o significado, indesejável por inapetência um, desejado o outro no método ilusório de quem geralmente já sabe antes de ver. Ou de não ver...

É corrente, então, supor a imagem produzida por uma realidade preexistente, de a tomar como reflexo ou, quanto muito, como símbolo, e não como elemento autónomo, de validade própria e actuante, informativa por o que é. Trata-se, em suma, de a ler em termos alusivos, vendo através dela, como se transparente fosse, e não de a ver a ela, assim finalmente ignorada, na melhor das intenções — imagem constatação do anteriormente suposto ou sabido, e não verificação que torna verdadeiro, *verus*, o real em que entra como elemento de diálogo necessário.

No qual diálogo entra também, decerto, o valor representativo, icónico, mas sem que nele se detenha a imagem. Um retrato é retrato de alguém que lhe preexiste e sobre quem ele informa de modo físico, pela aparência que tem tanto quanto pela decoração em que o envolve, simbolicamente. Neste segundo informar, já o retrato assume um valor próprio, interpretativo em termos culturais: à pessoa algo se juntou, que evoca uma segunda leitura, do como ela é socialmente vista. Estamos, porém, ainda ao nível exterior do quadro, para além do qual é preciso interrogá-lo no seu dizer plástico e pictural, no que mais ou menos se chama o seu estilo. A diferença deste, por exemplo, entre Nuno Gonçalves e Columbano não pode deixar de ser informativa, em mentalidade e em sensibilidade. Ou seja, em história.

Tal como, por exemplo, o agenciamento espacial duma escada, ou o pé direito duma sala, ou a decoração duma fachada. Tudo quanto a arquitectura nos dá a ver e a usar é

* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

significativo do viver histórico — e condiciona esse viver nas opções que realiza e revela, quer dizer, nas afirmações que faz. Uma obra de arte é sempre uma afirmação, mesmo que incite à dúvida: em si própria, ela não duvida, nem poderia fazê-lo no momento em que é. E como tal tem de ser entendida: proposta como acto entre outros actos de civilização — políticos, económicos, religiosos, ou literários, musicais, teatrais, cinematográficos; e desportivos, porque não?

Os desportos deram muito à Grécia antiga e à Inglaterra moderna, como o teatro; e o que o cinema fez na América dos anos 30 e 40 nenhum outro agente social pôde fazer, no quadro do *american way of life*, em determinação política e económica e cultural.

Mas tudo isso se entende somente se se entender a possibilidade e a necessidade de uma leitura criativa do objecto em questão, que, partindo da sua apreensão estética, nele busca uma «estrutura profunda», para além da aparente. Nele procure o involuntário para além do que voluntariamente lá pôs o autor. O objecto de arte não é realizado para servir de documento, a menos que tenha fins oficiais e comemorativos, como diz o arco da Rua Augusta; e mesmo assim ele escapa, nos seus jogos simbólicos ou alegóricos, ao que pretende dizer, pela significação do código empregado, que por ele próprio diz uma série de coisas irredutíveis. Sem encomenda, ainda menos visa documentar o objecto de arte criado — e então é preciso procurar na sua presença, ou mesmo no que nele não está presente, a informação que certamente acarreta. Mas, mais do que essa, que tem ainda pressuposto exterior, aquela que ele, objecto, é. À leitura psicológica (ou psicanalítica) e à leitura ideológica antepõe-se a leitura «formal» ou estilística. E antepõe-se por duas razões de imediato bom senso: porque é ela que possibilita as outras duas, separadamente ou em conjunto, como condição *sine qua non* do seu processo operatório; e porque, enquanto objecto a abordar, a obra de arte precede a consideração do seu autor (e do seu utente) e do seu envolvimento filosófico, exigindo para objecto *unicum* um tempo *unicum* também.

O desencadeamento operacional que a comunicação da informação impõe tem de tomar tento neste carácter de unicidade do objecto e do seu tempo próprio, com a irredutibilidade que daí resulta para outras situações discursivas. Daí que a leitura «formal» das obras de arte seja condição necessária e prévia, entendendo-se por leitura formal um conjunto complexo de operações que lidam com o binómio significante-significado considerado na sua totalidade de signo. Considerado, interessadamente, na medida em que cada situação que o signo define assume uma responsabilidade de «facto artístico», que assim podemos chamar-lhe, como tenho proposto.

«Facto artístico» como «facto social», que é termo estabelecido nas ciências sociais, com idêntica complexidade semântica, que idêntico dinamismo anima e semelhante totalização justifica.

Assim, uma imagem existe culturalmente para além do ícone que transporta (ou não, na imediatidade da arte abstracta), existe no próprio transporte, isto é, na metáfora que leva para além de; e assim um edifício existe para além da sua utência sacra ou profana, através dos símbolos em que se realiza e cuja responsabilidade é também ultrapassada pelos signos formais em jogo.

Com umas e outros, a arte e a sua história levam a entender os factos da vida geral duma época ou duma nação, expressos em outra história que em grande parte delas depende, mesmo que inocentemente os ignore. Porque o «ver» é difícil, língua que exige aprendizagem, prática que necessita de treino e tempo. Prática rendável, porém. Senão vejamos como o século XIX português, por exemplo encomendado, algo se esclarece com a leitura que possamos fazer da arte que nele se produziu, ou pôde produzir-se, sinal a sinal, utência a utência, nas suas sincronias como nos seus desacertos e frustrações.

Começemos, para isso, no sítio e no local em que esse século XIX se gerou, num parto catastrófico.

1755, no 1.º de Novembro, o Terramoto. O mundo português, nas estruturas de classes, do rei ao Governo, da nobreza ao povo, é posto à prova no terror desse dia e dos meses seguintes. Foi um revelador único do teor social português — e do teor psicológico e profissional do ministro Carvalho, que entendeu a gravidade do que se passava e assumiu a responsabilidade de lhe dar remédio. Essa responsabilidade, como se sabe, traduziu-se na reconstrução da cidade — plano a plano, pedra a pedra. Igreja a igreja, também podia dizer-se — mas na Baixa desmoronada e queimada, que seria pombalina, em fileira com cada igreja nova havia prédios mais importantes. Efeito de um programa «iluminista»? Não; antes proposta empírica dentro do fazer urgente. As igrejas foram preocupação de metade das plantas estudadas que da sua implantação dependiam, mas deixaram de o ser ante as necessidades do traçado, ou dum discurso urbanístico que não podia mais assumir a retórica barroca que as valorizava. Disso há que tirar conclusões da máxima importância para o destino da cidade e do País, e é através da prática urbanística e arquitectural que lá se chega necessariamente, por uma reflexão que a legislação não explica. Tal como ela mal nos deixa ver o título mudado do Terreiro do Paço (Real) para a Praça do Comércio — que é o facto cultural e político, quer dizer ideológico, mais importante do pombalismo. Ao rei e à corte sobrepõe-se uma nova classe privilegiada que faz o comércio necessário ao País em «reformação»; mas a estátua equestre que desde os primeiros planos de 56 se previa impõe-lhe o rei no seu centro. Que a estátua exhiba também o medalhão do «déspota esclarecido» é secundário e anedótico: a sua existência é que conta para pontuar a monumentalidade da praça nova, numa relação política que ignora a corte dos nobres. O cadafalso dos Távoras e o Forte da Junqueira estão anunciados no projecto da praça, são sua conse-

quência lógica, como, por outro lado, o estatuto misto do Colégio dos Nobres, como a nobilitação dos Cruzes e das companhias privilegiadas. A Baixa e a sua praça são o palco das reformas pombalinas, o quadro ideográfico da sua representação; e, ao inaugurar a estátua, vinte anos depois, Pombal escreve, nas *Observações Secretíssimas*, o seu testamento político e espiritual. Toda a sua política segue o traçado das novas ruas e, se ela é utópica em relação às possibilidades do País, Lisboa não o é — medida imaginária dessas posses desejadas e abortadas, bitola que só dependia de meia dúzia de homens, Pombal e os seus architectos, e de milhares de braços. Por isso, a cidade persistiu ante a ruína de tudo o mais — companhias, indústrias, colégios, academias... Que o historiador do pombalismo medite nesta opposição, e entenderá um dos maiores momentos nacionais — na sua grandeza e na sua miséria.

Mas mais ainda o entenderá se reparar que, ao mesmo tempo que Lisboa se traçava e edificava, a três léguas de distância, a corte construía o Palácio de Queluz, um *sans souci* irreal perante a forte realidade da capital, em que outra classe empregava capitais esperançados. E nem mesmo se tratava da corte, mas dum infante rico, pois o rei, sem palácio, e apenas com futuros aposentos nas arcadas governamentais da Praça do Comércio, vivia num casarão de madeira forrado de tapeçarias, no alto da Ajuda, terceiro volante do tríptico, o mais naturalmente mesquinho. Esta barraca real repetia, em grande, outras que fidalgos ainda ricos apressadamente mandavam fazer no rescaldo do terramoto, para sustentarem a gerarquia, e sem forças para a pedra e cal dos antigos casarões desaparecidos na voragem.

Forte e feia, Lisboa estruturava-se na monotonia das suas fachadas estandardizadas; o resto eram igrejas que se arrasavam em obras mais lentas, ou o luxo improvisado da fidalguia em lembrança joanina. E temos nessa imagem da cidade o sentido mais legível da pátria durante um século inteiro.

Não, porém, sem que, após Pombal, dois monumentos opussem dois programas, em funções e estilos.

Uma basílica e um teatro de ópera viram a luz quase ao mesmo tempo, a igreja com o seu convento antes, como primeira preocupação da rainha piedosa, ansiosa por exorcismar a acção pecaminosa do ministro de seu pai, o templo do bel-canto logo depois e com outro fim cívico.

Obra da rainha que reatava com os programas de seu avô, a Basílica da Estrela, votada à nova devoção do Coração de Jesus, teve origem semelhante à de Mafra. A promessa para nascimento dum filho a D. Maria I repetiu o voto feito mais de meio século antes por D. João V e também sobre os cinquenta anos passados sobreviveu o gosto barroco da igreja de Mafra. A ligação estilística entre os dois monumentos explica, melhor do que qualquer outro elemento, a continuidade anacrónica que se estabeleceu entre o Portugal velho e o pós-pombalino. «Viradeira», «Ressurreição dos Mortos», são designações que a história política registou — mas a ressurreição barroca é

mais significativa ainda. Um estilo recuperado representa mais, sem dúvida, que alguns fidalgos velhos tirados da Junqueira: é a sensibilidade e a mentalidade que estão em jogo, e não o sentimentalismo político.

À luz da nova igreja há que perguntar o que foi o estilo pombalino, que sentido ele teve — que sentido teve a obra do ditador no quadro mental português. E há que notar a fragilidade estrutural desta obra, logo contrariada nos seus valores emblemáticos com o regresso dum regime áulico que por outros lados se prova.

Mas a própria história da arquitectura lisboeta nos obriga a repensar a questão em termos de futuro, em face de outro edifício paralelo à Basílica da Estrela, a Ópera de S. Carlos. É que ao barroco da igreja opõe-se o neoclassicismo do teatro: para este passou um tempo que não passou para aquela. Porquê?

Pouco antes do terramoto, o rei D. José tinha feito edificar a Ópera do Tejo, que um Bibiena veio traçar a Lisboa, ligado ao complexo arquitectónico do Paço da Ribeira. Era, ali, mais um elemento ainda indirectamente joanino, como o fora Mafra. Desaparecido o teatro na catástrofe, e sem herdeiro imediato na miséria das salas que abriram após o Terramoto, só mais de trinta anos depois, e no reinado seguinte, se empreendeu uma edificação condigna. A empresa não foi, porém, devida à corte, empenhada na obra da basílica, mas sim à burguesia, que Pombal favorecera e passara os seus capitais à nova situação régia. E teve vários sinais. Sinal Político: o nome do teatro que em S. Carlos evoca Carlota Joaquina, mulher do príncipe real; sinal social: o carácter cívico da iniciativa destinada a dotar a capital duma sala pomposa que marcava o poder da classe construtora; sinal estético: o estilo escolhido na sequência daquele que a Lisboa pombalina esboçara e que agora assumia teor erudito. Outro sinal ainda: o architecto que traçou o edifício formara-se já em Itália, e tanto que Balbi, trinta anos mais tarde, o dirá italiano — o que quer dizer que nenhum português da geração pombalina era julgado capaz de tal obra.

O estilo neoclássico servia assim uma empresa burguesa e laica, ao mesmo tempo que o estilo barroco satisfazia uma iniciativa áulica e sacra: um e outro se ligavam aos discursos respectivamente interessados em situações ideológicas anteriores. E note-se que o nome do teatro retoma o princípio que fizera edificar a régia estátua equestre no centro duma praça dita do Comércio.

Restava à rainha construir um palácio que ficara em projecto vago no tempo pombalino e era então contentado por barracões de madeira (caríssimos, porém, no dizer de D. Maria I), e, devorados estes num incêndio, ao fim do século, começou-se a construção de cariz sumptuário, no mesmo sítio da Ajuda. Um architecto filho de outro que servira D. João V e tinha cargo régio traçou um edifício necessariamente barroco. Um novo ministro, já da segunda geração mariana, ao serviço do príncipe regente, por educação italiana do Norte e tendência

inglesa, preferia o neoclassicismo e fez criticar os projectos e a obra que já saía de terra, pelo architecto de S. Carlos e um colega deste, também académico bolonhês. O parecer de ambos foi severo para o architecto real, que disse morreu apoplético. Facilitadas as coisas com este successo, Costa e Silva e Fabri foram encarregados da nova obra, no novo estilo, no início do novo século.

Aqui, a justaposição dos discursos architectónicos é extremamente clara, até em termos cronológicos, na exacta charneira dos dois séculos, em que se decide, na medida das estreitas possibilidades nacionais, a opção política no conturbado quadro europeu. O racionalismo neoclássico oposto ao delírio barroco era a marca do futuro imediato. Marca hesitante, sem dúvida, na transferência dúbia dos poderes e das mentalidades. Se a Basílica da Estrela, sagrada em 89, fora a última grande igreja da catolicidade em *ancien régime*, o Palácio da Ajuda não podia ser primeiro palácio senão em Lisboa, e entre dois regimes que não foram capazes de o levar a cabo, deixando-o a um terço dos planos iniciais.

Por isso ele foi pedra de toque de sucessivas situações políticas: nele ficou expresso o desejo do regresso do rei do seu retiro brasileiro, o protesto vintista contra tanta despesa «de grão-mogol», um projecto de Academia de Belas-Artes miguelista, depois, uma ideia de dignificação da realza liberal e, finalmente, em meados do século, a realidade *kitsch* dessa realza constitucional de dois partidos rivais e idênticos. Propaganda áulica proposta ao País órfão, que os homens de 1820 quizeram deter e os de 35 pretenderam canalizar, para que os de 60 se aquietassem na mediocridade possível, o Paço da Ajuda fornece, nas suas pedras reais ou sonhadas, nas suas pinturas de tecto, e nas suas estátuas, e na sua decoração aburguesada, sucessivas informações sobre o estado do País, da sua realza e do seu Governo. Ele reflecte os avatares do século XIX, ao mesmo tempo que lhe propõe o quadro, o espaço em que ele se representa. E a má pintura que nos mostra é não só a má pintura que a sociedade portuguesa podia produzir cerca de 1820 (à parte Sequeira), como aquela que impunha a essa sociedade o seu gosto necessário e possível. Que a marquesa de Alorna tenha sido encarregada de programar as pinturas alegóricas do edifício e haja sonhado colaborações da Vigée-Lebrun, é simples elemento contrastante do que se passou e podia passar, mais tarde, na mediocridade dos actores em jogo. Projecto abortado, que ninguém no Governo era capaz de entender, também Sequeira não encontrou possibilidades de trabalho no encargo directivo que lhe foi atribuído e de que foi desistindo. Até ir do paço inútil à praça pública de 1820, com outro entusiasmo cívico — abortado também.

Mas na escultura da Ajuda algo se passou que importa verificar: a participação de Machado de Castro na programação do palácio novo, ele que realizara a estátua equestre da Praça do Comércio e a estatuária da fachada da Basílica da Estrela. Contradição estética, logo legível na comparação das esculturas

que deixou na entrada do palácio com as que para lá produziu J. J. Aguiar, que nos seus estudos romanos fizera uma estátua de D. Maria ao novo gosto — mas que não teve mais trabalho depois. Assim, na Ajuda acaba um discurso escultórico que se sobrevive tanto quanto outro que podia parecer acordar-se à nova situação desejada.

Na Ajuda, na realidade, acaba tudo quanto do século XVIII viera, e não para que outro século nasça. Essa constatação ajuda-nos a entender o não nascimento do século XIX português nos outros domínios da *praxis* e da teoria, vivida ou pensada na cidade onde tudo se passava, porque outro lugar não havia no País centralizado, sem artes fora da capital.

O caso do Porto anglófilo da Feitoria Inglesa setecentista teve uma longa pausa, que o Palácio da Bolsa e o Palácio de Cristal quebraram em 40 e em 60. E também aqui estes equipamentos específicos da sua própria economia a animam com a sua acção e a definem e explicam com a sua retórica. Que melhor entendimento do desenvolvimento industrial do Porto pode haver do que aquele que se leia na construção metálica do Palácio de Cristal, com o seu «Progreior» inscrito na fachada? As estatísticas que se estudem apenas corroborarão a imagem proposta — e o mesmo se dirá do luxo do salão árabe da Bolsa, para além do estilo absurdo que se adoptou e nenhum significado imediato tem; este reside somente na riqueza exposta, em termos abstractos de pompa, por isso mesmo significativos, de modo mediato.

Depois da análise da Lisboa pombalina, no seu arranque e na sua realização epocal, há que procurar a sua continuação ou continuidade, e esta define-se através do Passeio Público, que o marquês fez plantar para além do seu topo, ligado às hortas seguintes, entre as duas saídas da cidade, para o Rato e para S. Sebastião. Tratava-se de um logradouro para convívio que as próprias condições físicas da cidade atulhada de escombros e obras tornavam difícil, mas que representava uma nova mentalidade. Outra face da geometria constrangente da reconstrução era sua compensação aparente: o espaço murado era ainda sítio de concentração — e assim, com os seus sinais positivo e negativo, se simbolizava mais uma vez a política de Pombal...

O seu lado positivo só poderia ser praticado mais tarde, quando pôde representar uma opção em relação a outros locais frequentáveis da capital — e quando pôde fazer do convívio possível uma naturalidade social. Deu-se isso após a guerra liberal, numa abertura de costumes que o romantismo sacralizou.

Ora, entre as obras românticas, conta o Passeio Público renovado com transformações de comodidade nos anos 30-40 — e lançado em moda por um príncipe consorte civilizador, e artista até, se quisermos. Ali foi o lugar onde a Lisboa burguesa e aristocrática, e já, também, a parte da cidade popular em vias de pequeno-aburguesamento, definiram a sua nova vivência sentimental. A sua pequena arquitectura, a sua modesta escul-

tura, o seu arranjo paisagístico, são sinais de extrema importância para se compreender a civilização do romantismo nacional. Este foi o que o Passeio Público dele fez, e vice-versa, como sempre...

O que os cronistas foram escrevendo do sítio, até ao realismo de Ramalho e de Eça, não faz mais do que verificar a sua potencialidade informativa — a par do Chiado, com as suas lojas e a sua circulação, e dos outros locais privilegiados que eram o S. Carlos e o Teatro de D. Maria. Este foi naturalmente construído dentro do sistema estilístico da ópera, como ponto final dum discurso adequado à civilização desejada pela burguesia que fez a sua escola liberal dentro do quadro dos interesses pombalinos.

Assim se somam os sinais artísticos do século XIX portugueses como imagens sociais e históricas.

Mas o sinal Passeio Público tem, mais do que um passado pombalino, um futuro constitucional na Avenida da Liberdade, rompida pelo seu corpo fora, já no último quartel do século. E este traçado da cidade após mais de vinte anos de fontismo, elemento determinante do seu desenvolvimento futuro e consequência do seu aumento populacional de então, é a expressão imediata da sociedade portuguesa nesse ponto da sua evolução. Mais do que isso, porém: é o acto que vai dar-lhe consciência de si própria, permitir-lhe entender-se como cidade europeia na grande euforia do século, mesmo que não tivesse posses para tal, como outras artes o dirão anos depois. O bulevar sonhado levantou protestos de saudade: e estas duas atitudes de êxtase progressista e de sentimentalismo refractário só as poderia produzir, como produziu, um projecto urbanístico que colidia com hábitos espaciais ou topológicos. Sem a abertura da Avenida, talvez jamais pudéssemos constatar a maneira como estes dois ingredientes da mentalidade portuguesa se apresentariam então — e através do facto apercebemo-nos do ritmo do nosso viver mental e sentimental e dos limites do nosso viver histórico. E estes serão ainda mais claros perante os projectos monumentalistas vinte anos mais tarde sonhados — enquanto a triste urbanização das Avenidas Novas era realizada com dinheiros de África, que não se atreviam a empresas de maior vulto.

Da Praça do Comércio pombalina, ponto de partida da cidade renovada, e do seu Rossio, a Avenida da Liberdade vai levar a outra praça, a Rotunda da cidade fontista. Depois, a nova cidade africanista de princípios do século terá uma praça mais acanhada no Saldanha — até vir a ter, duas gerações mais tarde, a grande praça da urbe salazarista, no Arieiro.

A leitura destas praças, que sucessivamente pontuam o desenvolvimento de Lisboa, nos seus estilos e utências, fornece o documento necessário e quase suficiente para duzentos anos de história, pelo lado maior dos seus espaços simbólicos e utilitários.

Para além do preenchimento das ruas, que Pombal deixou só muito parcialmente satisfeitas e que receberam, ao longo

de três quartos de século, os prédios previstos no programa inicial, fortes e feios nos seus alçados económicos, para além, igualmente, de todos os outros imóveis seriados que, sem relevo, se foram multiplicando pela cidade, aqui e ali propunha-se uma situação diferente, enfática no seu tratamento decorativo, que, logo no início do romantismo, assumiu valores revivalistas lembrados do «manuelino» — estilo duma grandeza passada, saudosamente grata aos corações sentimentais.

O mito do «manuelino» nasceu então sob a pena fértil de Garrett, que, se não inventou o termo, dele se apropriou como bandeira ideológica. De resto, vemos o poeta, ao longo dos anos, hesitar entre o neoclassicismo da sua formação «vintista» e o gótico revelado no seu exílio britânico; por outras palavras, entre a razão e o sentimento. O manuelino foi-lhe uma saída airosa do *impasse* que facilmente se tornou político, espécie de gótico aproximado duma história exemplar que o seu Camões cantaria, para exemplo das novas gerações, como veremos.

Não assim Herculano, para quem o universo gótico somente contava, em autenticidade nacional, e do qual o manuelino era um avatar tardio, impossível baluarte contra a penetração do renascimento internacional.

Nesta bipolarização do romantismo português, exposta em termos mais ou menos estéticos, reside um problema que importa considerar. Trata-se da genuinidade da Nação, que é problema romântico por excelência, com suas desinências populistas e sua exploração literária e, naturalmente, política, até à saturação dos Acácios do regime constitucional. Onde reside ela, a autenticidade ou o génio da raça? Nos castelos de antanho, na abóbada da Batalha, ou nas frágeis fortalezas velejando pelos mares desconhecidos e no portal rendilhado dos Jerónimos?

Para além do partido tomado pelos dois escritores, estão os próprios objectos, que, na sua estrutura ou na sua decoração, podem provocar agrado ou desagrado — e é por aí que se pode tentar penetrar o sentido da vida nacional de meados de Oitocentos, registando a sua opção neomanuelina, que traduz uma função centralizadora contra o medievalismo municipalista de Herculano, o grande derrotado da política portuguesa, ou seja do fontismo.

O neomanuelino será, no Palácio da Pena do rei alemão, a bandeira da geração romântica — sentimental nas brumas da paisagem, floreado na sua morfologia simbólica, numa seriação que passará ao Brasil, em associações de emigrantes. Nele depôs a sociedade portuguesa a sua certeza de existir para além das dificuldades do momento, discurso gregário que responde a tudo e tudo pode desculpar, a regeneradores e a progressistas. E, em breve, também aos republicanos camonianos de 1880.

A leitura destas fachadas trabalhadas, de palacetes, de hotéis, de pavilhões de feira, de jazigos, de portadas de livros e revistas, de cenários de ópera, leva-nos a medir a irre realidade ideológica em que repousa a história contemporânea do País. Que as obras do Convento dos Jerónimos, no seu mimetismo

cenográfico, ruam catastroficamente em 1878 é um sinal que poucos entendem; que a estação de caminho-de-ferro do centro da cidade adopte depois o mesmo estilo, a todos parece natural.

O neomanuelino imbuía um país em desapareição, tanto quanto o envolvia cenograficamente: por dentro e por fora, a ficção aparente servia-o, no grande sono em que tombara.

O simbolismo pressuposto desta architectura dos Descobrimentos reduzia-se, assim, ao seu contrário, numa espécie de autofagia estética — que era uma consumição da Pátria...

Se ao fim do século, e ainda por Novecentos dentro, houve uma prática neomanuelina na architectura, já então a observamos paralelamente a outra prática revivalista, fundada no românico e ligada a uma grave questão então posta, sobre a «casa portuguesa» que se procurava definir. Uma outra busca de origens levou etnólogos e críticos de arte a opinarem sobre a forma possível, se não necessária, desta habitação genuína, padrão de construções presentes e futuras. Embora o bom senso de alguns levasse a achar que não havia uma «casa portuguesa», mas várias, do Minho até ao Algarve, a opinião comum inclinou-se para as formas românicas do Norte, com a sua modesta solidez, não sem que a elas se articulasse algum formulário quinhentista, pelo lado do renascimento, e não do manuelino, que ia sendo desautorizado.

À certeza estilística da decoração que embalara os românticos sucedia, ao fim do século em crise, uma dúvida posta ao nível das estruturas desejadas — que arredava o problema da cidade para o campo, mais autêntico, ou para as «serras», que o nacionalismo valorizava. O românico representava a segurança dos inícios ou dum recomeço da Pátria, para além do brilho floreado da sua glória fictícia que agradara e continuava a agradar, banalizado. Mas, na verdade, o neo-românico é um movimento estético internacional que chega a Portugal com uma geração de atraso e o nacionalismo que o adopta em plena crise finissecular ilude-se no seu processo.

A reposição desta architectura no contexto internacional que lhe é devido leva-nos a questionar a densidade do pensamento nacionalista, denunciado mais uma vez na sua ingenuidade — e na sua moda. Em breve, e após o excelente traçado de um outro edifício, o neoromânico e reduzirá a meia dúzia de tiques de desenho que perdurarão — enquanto uma monumentalidade cosmopolita, vinda de Paris, irrompe no tecido urbano da Baixa pombalina, até 1920, enriquecendo as fachadas de novos bancos, cuja potência assim se garante numa série de sinais exemplares e facilmente legíveis. Como legíveis são aqueles que, pela mesma altura, enchem a Avenida dos Aliados, no Porto; e esse sintoma de riqueza que a Avenida da Liberdade lisboeta não pôde conhecer, nem antes nem então, é uma das informações mais pertinentes sobre a geoeconomia nova-rica da segunda fase da I República que importa investigar.

Nesta mesma fase assume importância um novo gosto revivalista, que vem do século XVIII mais ou menos barroco, por razões de ostentação semelhante, e assim faz terminar, no seu

prolongamento republicano, o século XIX português, vestido à época e facilitando, num aristocratismo de agiotas e de grossistas enriquecidos, um nacionalismo sem consequências. Ou só futuras; e não melhores.

De revivalismo em revivalismo, a arquitectura nacional de Oitocentos marca gostos europeus e nacionais, adoptados ou adaptados, que são os espaços da sua história sucessiva. Do neoclassicismo que Pombal instituiu e os seus burgueses institucionalizaram à italiana em Lisboa e à inglesa no Porto ao neogótico logo manuelino, se não «manuelinho» ou «manuelzinho» (Guerra Junqueiro), dos românticos saudosistas, e depois ao neoromânico ruralista, que os naturalistas preferiram, entre o erudito e o telúrico, e finalmente ao «D. João V» dito «à antiga portuguesa» dos novo-ricos da República, um movimento de estilização de segundo grau coordenou uma vivência cultural e política, ao mesmo tempo satisfazendo-a e justificando-a na sua mediocridade constitucional, durante, como antes e depois.

Em vão o progressismo positivista parisiense do republicano Ventura Terra, entre nacionalistas e ruralistas, pretendeu romper o discurso tradicional; como em vão, um quarto de século mais tarde, o progressismo racionalista do republicano Cristino da Silva (tiveram ainda o mesmo mestre em Paris) tentou quebrar os hábitos «históricos» da nossa arquitectura com propostas modernistas — em breve de novo abafadas por novas imposições de gosto antiquizante, então dum neo-seiscentismo que constituiu, ainda antes de 1940, a fachada emblemática do proclamado «imperialismo» do Estado Novo.

E, assim, o século XX, já adiantado, se liga ao século anterior, em idêntico estado de mentalidade que as diferenças ideológicas não contrariam, antes pelo contrário, na medida em que situações opostas se combinam ou arranjam num espírito fundamentalmente conivente, que constitui a sua essencial realidade. A arquitectura não perdoa nisto, com o seu poder de detecção e de denúncia, e de consequente esclarecimento, oferecido a quem souber interrogá-la, estilo a estilo, emblema a emblema.

Mas não só a arquitectura.

Se a estátua equestre do rei pombalino, erigida ao fim dele, marca os limites do próprio consulado, na sua possibilidade política, o arco que se ergueu por detrás, cem anos mais tarde, marca a evolução dessa mesma política, historicamente considerada na legenda que nele se cravou em brônzeas letras, este «*Virtutibus majorum ut sit omnibus documento*». As figuras que a Academia das Ciências foi chamada a definir para a estátuária sinalizam a história nacional, segundo uma via ideológica simultaneamente romântica e pombalina: o Viriato lendário, o Nun'Álvares da Batalha, o Gama do manuelino e o próprio Pombal pontuam o espaço necessário — que o projecto inicial do arco, traçado quando da reconstrução, não podia ainda prever. Ao alto, a Glória coroa o Génio e o Valor, numa iconologia diferente daquela que na estátua de Machado de Castro ence-

nava a Generosidade Real, o Amor da Virtude e a Providência Humana, em outra trindade — que no Estado Novo será de Deus, Pátria e Família, *mutatis mutandis*...

Assim, na mesma praça dois monumentos se sucedem, e sem que o seu significado se limite ao aspecto iconológico. Para além dele está a graça internacional da estátua equestre e o academismo compósito do arco, internacional também — uma com autor português possível a partir da Mafra de D. João V, outro com autor estrangeiro (Calmels), necessitado pela falta de escultores nacionais que cem anos depois não havia. Esta constatação não se detém, evidentemente, ao nível da história da arte, e leva a pôr problemas do próprio desenvolvimento da criatividade e da técnica nacionais ao longo do século XIX.

Mais tarde, um outro arco-portal, devido a Teixeira Lopes, para o Museu Militar, ilustrará opostamente a escultura portuguesa, no caso bem afrancesada, como se Rude tivesse passado por esta figura heróica de mulher de peitos desnudos, espada e bandeira em punho, que é a Pátria do fim do século em mal de afirmação; e que nos quatro meninos em volta brincando afirma, ao mesmo tempo, a sua esperança matriarcal e a sua fé naturalista.

Não assim, porém, a estatuária que sagrou o rei liberal que nessa Pátria se projectará e que ficou devida, por convite (no Porto) ou por concurso (em Lisboa), a autores franceses, o já referido Calmels ou Elias Robert, que modelou o vulto imponente ao alto da coluna coríntia do Rossio e as quatro figuras que se lhe sentam na base — a Prudência, a Justiça, a Fortaleza e a Moderação —, ideologicamente a meio caminho entre os dois programas da Praça do Comércio que vimos, como convinha à figura régia em questão. Já o Porto, porém (que agiu primeiro), fez de D. Pedro IV o soldado-cavaleiro do Minelo e o dador da Carta Constitucional, conforme outro programa que importa distinguir do lisboeta — na medida exacta em que importa distinguir o espírito liberal do Porto de 1820 e do cerco do de Lisboa, capital da governação. Nas duas figuras da mesma personagem, ou nos seus avatares, que são afinal geopolíticos, expressam-se (e consciencializam-se) as duas funções que a história lhe confiou. E que dois franceses interpretaram no tempo (e no gosto) de Napoleão III.

Que podiam os artistas nacionais então fazer? Pouco antes, o Camões, aliás inaugurado entre uma e outra estátua de D. Pedro — e com esta obra entramos num ciclo ideológico que é fulcral da vida portuguesa ao longo de três gerações, da de Garrett à de Antero.

Camões, já pensado para estátua em 1817, com encomenda possível a Canova, traduz e dá força à reacção contra a meia ocupação inglesa; feito poema e pintura, por Garrett e Sequeira, oito anos depois, é protesto contra as causas da emigração liberal; erigido por Vítor Bastos em 1860-67 é sinal do romantismo instalado; comemorado no centenário de 80, é manifestação dum nacionalismo pró-republicano e positivista à Littré; envolto de crepes dez anos mais tarde, é lutuosa certeza da

impotência da Pátria, depois de tanta azáfama... Do hipotético herói canoviano até este nojo nacional ela correu assim um percurso de esperanças e desesperos. Através do Camões de Oitocentos, ou tal como o século XIX o viu artisticamente, podem os historiadores ler as peripécias do tempo nacional e entendê-las pelo que as imagens lhes dizem, nos altos e baixos do seu destino.

Já Bocage achava semelhante ao seu o fado do vate; Garrett achará o mesmo, embora o não diga, e Sequeira, mais objectivo, põe na morte do poeta, não a própria, que romanamente lhe não convinha, mas a da Pátria, a que fugira, após a sua obra vintista. Já Metrass se retrata em Camões, exilado também, mas desejoso de que o saibam, porque o seu exílio tem causas indirectas e difusas no próprio teor da nação romântica em que em breve o pintor tuberculizará. Até aos anos 50, Camões aparece-nos, assim, como um agente catalisador do que se quer ou não quer dizer, em queixas da vida obrigatoriamente vivida ou fugida. A Regeneração dará o remédio possível a tal situação e em 60 encomenda-se finalmente a estátua tranquila que o constitucionalismo deve ao Poeta, com os necessários elementos iconográficos (os outros poetas e cronistas perfilados em redor, vestidos no guarda-roupa do Teatro Nacional) e morfológicos, de uma composição fechada e quase tumular, ao alto da qual, o Poeta, de espada e poema, olha a cidade no seu centro real. «Frio olhar de bronze», dirão os realistas, entendendo-o como uma acusação muda lançada ao País enfraquecido.

As convulsões do Ultimato cristalizaram nessa figura, por um caminho lógico e sentimental ao mesmo tempo — mas, tanto quanto na figura histórica, fixaram-se na sua imagem, adoptaram o monumento como sítio ou foco de lamentação. Isso conferiu à obra de arte em questão um valor informativo especial que sublinha todo o seu processo retórico interno.

Entre o optimismo da inauguração da estátua e a sua utilização pessimista situam-se duas esculturas diferentemente emblemáticas também: o *Desterrado*, de Soares dos Reis, e o *D. Sebastião*, de Simões de Almeida, que, não por acaso, são contemporâneas nos mesmos anos 70. Os seus dizeres são semelhantes, em exílios da Pátria ou do ideal e em mortes desejadas ou irremediáveis, e isso em plena euforia realista, duma crítica activa para gerar uma nova nação, moderna e europeia. Contradição de termos entre as artes plásticas e a literatura, que, por hábito da palavra impressa, é mais buscada como fonte de esclarecimento. Porém, o que acontece nesses anos 70, na mediocridade da política nacional e da sua mentalidade tardo-fontista, se, por um lado, é directamente revelado pela crítica dos conferencistas do Casino, por outro lado recebe um tratamento indirecto da parte destas obras paralelas no tempo realista — ao qual dão uma sombra ainda ou sempre romântica. E podemos ver nesta situação como que um triângulo em que a face da realidade quotidiana habitualmente vista se articula com a face crítica e pedagógica de como se acusa, e finalmente

se desejaria que fosse, e com a face da sua superação pelo lado ideal, fatalmente condenado. Se a crítica se cansa e esva-
zia, como aconteceu aos realistas no termo do fôlego inicial, acaba por ser a face ideal que perdura e ganha sentido, indo da distância ao exílio sonhado. Isso nos ofereceu o *Desterrado*, emblema de uma ou mais gerações, imagem por excelência duma vivência nacional — equivalência portuguesa do futuro *Penseur*, de Rodin, em esforços diferentes de existir e de pensar no seio de diferentes histórias.

A história portuguesa passa através da obra-prima de Soares dos Reis, e justamente porque se trata de uma obra-prima. A sua qualidade sensibilizou a Nação em crise e deu a essa crise um sentido metafísico que o romantismo dos anos 20 e 40 não tivera. O exílio de Garrett-Camões era necessariamente provisório; o da personagem dramática de Soares dos Reis seria tão definitivo quanto era certa a morte do escultor que o criara. E, podendo ler isso na própria obra, estamos, os historiadores, no bom caminho de o sabermos ler na sucessão evenemencial do seu tempo. Como também se pudermos entender que sentido de anunciação tem esta frágil imagem de D. Sebastião para os seus contemporâneos de 70 no limiar dum novo sebastianismo.

Vejamos outra série de obras que, pelo carácter imediatamente imagético e dramático das composições, maior campo de leitura nos oferecem — documentos aparentes daquilo que representam, gentes, paisagens e costumes, antes de serem, no seu movimento interno, documentos daquilo que realmente apresentam.

A pintura do século XIX começa tarde em Portugal, depois das propostas do malogrado Vieira Portuense, cerca de 1800, e do caso único e fugaz que foi *A Morte de Camões*, de Sequeira, em 25. Projectos românticos, ambos apontavam para uma situação que ainda não havia, anunciavam uma sensibilidade dificilmente legível para os seus contemporâneos. O dramatismo da pintura romântica tem de coincidir com o da literatura de ficção e do teatro e só pelos anos 40 esses géneros se desenvolveram no seio duma sociedade que começou a entender que, e como, havia de se olhar. Olhar e retratar — em gentes, paisagens e costumes.

E como se apercebia essa sociedade da existência de um grupo, ou de uma classe, de artistas pintores? Ou, inversamente, como se apercebia esse grupo, ou essa classe, da sua própria existência dentro ou em face da sociedade? Muito do teor social e cultural do tempo português de então depende destas relações biunívocas, se não apenas unívocas. E, se são uma coisa e outra, antes que hipotéticas estatísticas ou outros documentos escritos no-lo digam, são as próprias obras que o revelam.

Olhemos este quadro famoso de Cristino: *Cinco Artistas em Sintra*, pintado em 1855. Lá estão todos os artistas românticos menos um; é Anunciação quem toma o centro da composição,

no acto de pintar, e por detrás está Metrass, olhando, envolto numa capa, como figura de tragédia que se supunha e finalmente era. Ao fundo, enérgico e pequenino, Vítor Bastos, que fará o monumento de Camões; sentado no chão, modestamente, José Rodrigues, que será o modesto retratista da época e o pintor dos seus pobres; olhando, meio curvado e algo ansioso, o autor do quadro, Cristino, o contestatário da sua geração. Quem falta é Meneses, visconde recente, mas de prosápia certa e grandes empregos oficiais, que prefere auto-retratar-se em busto e muito medalhado, como noutro quadro se verifica. A sua ausência mostra uma clivagem na vida artística, que é vida social também e contribui para a resposta à questão inicialmente apresentada. Trata-se, pois, de um índice que a história da arte oferece à outra.

Mas, para além da caracterização psicológica de cada uma das personagens desta cena dramática, há dois elementos na composição que sobremodo importa analisar: a maneira como o acto de pintar de Anunciação é apresentado e o cenário que o envolve. O pintor pinta ao ar livre, *sur le motif* — e pela primeira vez tal acontece em Portugal, com esta afirmação simbólica. E tanto está ao ar livre que se encontra rodeado por camponeses da região, um saloio de varapau, uma mulher de lenço, rapazio e miudagem de barrete, todos eles olhando o que o artista faz, este acto mágico de propor às coisas a sua imagem. Que os campônios tenham trajos cuidados de guarda-roupa de opereta mostra a situação pré-naturalista desta pintura tanto quanto o carácter teatral que a pintura de costumes, nunca até então praticada em Portugal, assumia necessariamente no seu início. E por aí se compreende outra relação social, e outra situação, que é a do mundo rural na sociedade libero-capitalista do fontismo, assim documentada em termos de imagem que certamente um processo estatístico mais ou menos sofisticado confirmará no caso de tais investigações de história económico-social em Portugal.

Resta o cenário da cena — e é a serra de Sintra, lugar privilegiado do mundo romântico da corte que assim se verifica nesta informação paisagística. Mas há mais: a silhueta do Palácio da Pena, que pontua o horizonte, na distância nebulosa. Trata-se do palácio romântico por excelência, monumento de fantasia e ópera, obra alemã pelo mecenas real e pelo arquitecto que a fez. Emblema duma situação mental e sensível, algo distanciada do quotidiano burguês da cidade, o quadro de Anunciação põe-no no seu lugar, como peça heráldica que necessariamente é, e mostra-nos qual a sua função: imagem de imagem, ou de segundo grau, o discurso assim estabelecido duplamente nos informa — e nele se sintetiza toda uma situação artística e social em múltiplos planos considerável.

De Anunciação e da sua obra há que dizer que eles evoluíram da paisagem para a pintura animalista, e a pergunta causal que se faça não interessará apenas a história da arte, porque na opção do pintor reside uma opção do gosto do seu público, que não se sensibilizou ao sentido lírico, abstracto,

da paisagem, e precisou de uma objectivação, de outro modo mais imediato e mais pobre, por via sentimental, nos animais pintados. Animais domésticos ou rústicos, note-se, não as feras que o romantismo de Delacroix imaginava ou os cavalos corretores de Géricault... O mundo rural e «costumbrista» penetrou o paisagismo português desde os anos 50 — e devemos lembrar que as tentativas de independência da pintura de paisagem voltaram a falhar na geração seguinte, formada em Barbizon, na medida em que também Silva Porto se voltou para o animalismo e, depois dele, Carlos Reis, por seu lado, havia de se comprazer em costumes de feiras populares. Como Malhoa — mas não antecipemos.

Nada melhor que estas condições que vimos na pintura paisagística para nos fazer compreender como a sociedade portuguesa do constitucionalismo esteve pegada ao seu substrato rural e dele tirou uma íntima opção ruralista. É ver, por outro lado, a popularidade de Júlio Dinis — a quem *A Cidade e as Serras*, de Eça, dará razão de fim de século. Antes da literatura, porém, e ao mesmo tempo que ela, mostrou-o a pintura.

De Cristino não haverá nada a acrescentar, nem de Metrass, que já vimos encarnar Camões exilado, nem de Bastos, que foi o esforçado autor de Camões em glória. De Meneses vale a pena recordar o retrato da esposa — bela dama de crinolina, em moda de Second Empire, imagem de luxo que vem da retratística cosmopolita da época. Informação sobre a moda e o viver da classe burguesa nobilitada, no seu aspecto imediato, lembre-se ainda que esta imagem cristalizou um modelo aristocrático que o fontismo assumiu, nele se revendo, nos seus jogos de poder, de intriga em intriga, governamental ou amorosa, dos bailes do Paço aos romances de *boudoir*, traduzidos do francês...

Sobre José Rodrigues, para além dos seus retratos sóbrios de uma classe mais modesta, há que sublinhar uma imagística pequeno-burguesa de cegos pedintes, estendendo a mão à caridade pública. Não foi ele o único cultor deste género sentimental por excelência, mas deu-nos a sua imagem mais atraente — no quadro dum cristianismo tranquilizado, próprio das ruas tristes da cidade, mas sem as assumir. Não será por acaso que *O Cego Rabequista*, do mesmo ano que os *Cinco Artistas em Sintra* (1855), leva um grupo de três pedintes para uma azinhaga do campo, ou de fora de portas, sintetizando assim costumes urbanos e sítios rústicos num suburbanismo em que a cidade portuguesa se define. A sua incapacidade de nos mostrar costumes urbanos numa pintura que, por toda a Europa, leva o «género» à urbe, verifica, mais uma vez, o teor rústico da sociedade oitocentista nacional — ainda mesmo nos fins do século.

Malhoa está aqui para nos provar esse gosto, ou essa necessidade de imagens que lembrem à cidade burguesa que frequenta exposições as suas origens rurais ainda recentes. É todo o longuíssimo discurso de trabalhos e lides campestres, de suas dores e suas festas, de seus vícios e suas alegrias, que a pintura

rapsódica de Malhoa nos deixou durante meio século de produção informa-nos desse mundo de secretos desejos e lembranças, incentivando-os, acarinhando-os sentimentalmente. O Portugal da terceira etapa do constitucionalismo, da I República e de muito tempo do Estado Novo, é Malhoa, por herança romântica degradada na incapacidade de assumir novas responsabilidades de civilização que a cidade desde meados de Oitocentos geralmente impõe. A política nacional não se define de outro modo, ao longo desses anos, no emaranhado das suas leis, na retórica dos seus Parlamentos, nas ilusões dos seus governos sucessivos. Vêem-se dez quadros de Malhoa e percebe-se tudo quanto aconteceu em Portugal entre 1880 e 1930, e já antes, e ainda depois. Tudo quanto aconteceu, porque aconteceu — e porque não podia deixar de acontecer, entre gente que gosta desses mesmos dez quadros...

Malhoa é, assim, o diapasão cultural do País num momento charneira da sua evolução oitocentista, tal como os impressionistas o são na França do Segundo Império e da III República. Comparemos-lhes as pinturas favoritas que estamos a comparar-lhes as histórias. Sem esquecer que a bruta franqueza da arte de Malhoa não teve imagens de erudição a que se opor, enquanto o impressionismo só com lentidão pôde penetrar um gosto fechado academicamente — o que não deixa de nos fazer apreciar a simplicidade ou a complexidade dos dois casos em confronto, para daí tirar conclusões úteis.

Se Malhoa fez retratos sem ser retratista, quando os fez, não deixou também de, pela grosseria do pincel, nos mostrar como era o cliente. Um cliente já condicionado para se fazer retratar por Malhoa, decerto, mas, por isso mesmo, podemos supô-lo o cliente-tipo tirado da sociedade portuguesa do tempo, e na sua figura, e, sobretudo, no seu tratamento pictórico, ver a imagem mais significativa duma história involuntária — como toda a história verdadeira é...

Outros retratos, porém, se opõem a estes e a toda a pintura do artista, e não são por acaso seus contemporâneos exactos, quase ano a ano, na biografia dos dois pintores em causa, Malhoa e Columbano.

Mas antes, e numa faixa de tempo imediatamente anterior, analisemos outro retratista que teve papel oficial na sociedade *established* de 70-80, ou seja, do fontismo no seu apogeu. Falo de Lupi — e logo do retrato que fez, em 1880, ao duque de Ávila.

É preciso, no entanto, notar que não abundam os retratos dos grandes do Reino em Portugal e ligar esta carência a todo um passado histórico, permanentemente satisfeito com imagens paupérrimas de nobres, príncipes ou mesmo reis. O retrato do Ávila é, assim, uma excepção, que como tal deve ser tomada, com o peso que tem. Retrato de aparato, na grande gala do uniforme *chamarré* coberto de condecorações e *crachats*, ele tem o aspecto exterior que convém à posição oficial do pequeno-burguês titulado de fresca data, assim como à sua falsa nobreza espampanante; por dentro, pelo lado psicológico, Lupi deu-nos a dureza severa e oca que convém a um ministro do

sistema, «terceiro homem» do rotativismo sempre pronto à pasta e ao cargo. Eça de Queirós, entre outros, mostra-nos tais Gouvarinhos — mas assim tão clara, tão impudicamente, não os vemos em parte alguma, e por este ficamos a saber como são, ou têm de ser os outros, mesmo sem os ouvirmos discursar em São Bento.

Este o retrato maior, por qualidade e significado, antes de Columbano; e em Columbano é outra coisa, porque tais comendadores Pinto ele se recusava a pintar...

Outra coisa que é outro e o mesmo Portugal, em sombra de martírio. Se Columbano pintou algum ministro ou presidente, foi por coincidência de pintar gente que lhe interessava na vida nacional; e pouquíssimos por isso mesmo terão sido. Intelectuais, poetas, escritores, actores, artistas (poucos): o seu mundo era estrito, num elitismo que lhe bastava e através do qual ficámos com a imagística não oficial do País de fins e princípios dos dois séculos contíguos. Imagística não oficial quer dizer real, autêntica, sem o filtro iconográfico do Estado e dos seus agentes diversos, afirmando no vazio a sua existência, por encargo e obrigação. Os retratados de Columbano têm outra existência que assume esse mesmo vazio do tempo e do espaço nacionais, fantasmagoricamente, ou «na amurada do sonho» debruçados, como em outra linguagem, ou outro código de sinais ideológicos, se disse. A crise finissecular, cuja face nacionalista vimos aparecer na arquitectura da época, tem aqui outro aspecto mais íntimo, ou interiorizado, que é a sua realidade — ou a sombra dessa realidade impossível. E pelos retratos do pintor podemos suspeitar a grande impossibilidade de crédito dum projecto nacional nesses anos de suicídio. Ou nos seguintes. Suicídio de Antero, por exemplo, que Columbano pintou, em máscara de defunto visionário, pouco antes da morte. Sem esquecer que, ao princípio da carreira, se pintara a si e aos seus colegas pintores do naturalismo que não era seu, abançados a uma mesa de cervejaria, já no espaço fechado de uma cidade irreal, eles que iam ser os pintores do ar livre. Nesta contradição, e nessa oposição ao quadro de Cristino pintado trinta anos atrás, há que ver um sinal da involução da mais funda realidade nacional, ao termo da vigência do que fora ingénua esperança romântica, liberal, constitucional, popular — na sua incapacidade de se assumir como valor.

Mais tarde se verificará o resultado disso, quando for o caso de a jovem República de 1910 se oferecer um *corpus* iconográfico. Ao contrário do que se passara noventa anos antes, com a entusiástica acção de Sequeira, que as peripécias da história política fizeram malograr, a arte republicana só soube ou pôde propor uma imagística medíocre, em pinturas, esculturas e artes gráficas.

Mas estamos no fim do século XIX, cuja arte passámos em revista — ou nos passou em revista a nós. Malhoa e Columbano são, nele, as duas faces sol-sombra da vida portuguesa tomada a diferentes níveis. Por essa mesma altura, porém, outro artista intervém nela, sem o qual o enquadramento fica-

ria incompleto. Rafael Bordalo Pinheiro, irmão de Columbano e seu oposto temperamental, diz, em 1900, que a sua caricatura está «ao serviço da grande tristeza pública», dança da Bica no Cemitério dos Prazeres, e tem então no seu activo mais de um quarto de século de desenhos e retratos da vida nacional e dos seus actores, reis e políticos, gente do teatro e da pena, ou do mundanismo boémio. Ao todo publicará dez mil páginas de jornais, comentando jocosamente, semana a semana, o viver português, como ninguém mais soube fazer. E dele foram ainda, precocemente, as mais puras imagens da República futura.

É óbvio que o conhecimento do último quartel de Oitocentos tem de passar pela descodificação dos desenhos de Bordalo, do seu discurso gráfico, narrativo ou alusivo, mas também do seu jogo cénico, do seu traço imediato, cruel ou cordial, do seu estilo, em suma, que, nesta farsa oposta à tragédia do mano Columbano, inventou um porta-voz do próprio povo português, compadre da peça, bode expiatório da companhia. *Zé Povinho* foi, desde 1875, um protagonista histórico, mais real no seu perfil desenhado que as figuras de que a história reza, porque entre elas permanentemente passa, negando-lhes o sentido aparente, pondo em questão a acção que agenciam em astúcias, interesses e danos das várias políticas do dia-a-dia. Nos ditos e feitos desta imagem, nos seus gestos activos e passivos, no seu célebre e grande gesto de manguito, esclarece-se, por síntese, o juízo histórico do próprio tempo.

Se ainda se buscasse, ao fim deste reportório das artes plásticas do século XIX português, uma razão para o encarecimento do seu papel na interpretação e na formulação do referido século, quer dizer, para a definição duma perspectiva artística da sua história, o *Zé Povinho* no-la daria, como um *quod erat demonstrandum* da tese que proponho.

Novembro de 1979.