

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Portella

Oitocentos

TOMO III

Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal

2ª Edição

Rio de Janeiro
CEFET/RJ
2014



2014

Realização da Publicação

CEFET/RJ

UFRRJ

Museu da República/RJ

Organização

Arthur Valle

Camila Dazzi

Isabel Portella

Projeto Gráfico

Camila Dazzi

Revisão e Editoração

Smirna Cavalheiro/ComTexto

Editoras

CEFET/RJ

DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

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

700
O39

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

600 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-010-5

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

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7068-010-5



9 788570 680105



24. Os Percursos Artísticos de Dois Irmãos:

Columbano e Rafael Bordalo Pinheiro

Maria de Aires Silveira¹



Us percursos artísticos dos dois irmãos, Columbano e Rafael Bordalo Pinheiro, convergentes na amizade e admiração mútua que os aproximava, apontam para entendimentos distintos do realismo. Decorrente das reuniões do “Cenáculo”, em casa de Jaime Batalha Reis, amigo de Rafael, e onde avultava a figura de Antero de Quental², o realismo é valorado nos debates da “Geração de 70”, no Casino Lisboense, em Lisboa. Essas importantes conferências problematizaram a situação política e social do país, mas também o sentido da arte e apresentaram o realismo, na exposição de Eça de Queirós, como base filosófica, baseado na verdade absoluta e ligado à crítica social, com repercussões nas linhas de actuação de muitos autores e obviamente, na carreira artística de Rafael.

Por outro lado, Batalha Reis, também amigo de Eça de Queirós, revelava-se um dos únicos defensores das primeiras e muito criticadas obras de Columbano, e destacava-o como o grande pintor, nos inícios da década de 80, ao analisar a polémica e inovadora pintura *Concerto de amadores*. Apesar de nunca ter publicado uma obra que resumisse as suas ideias, o escritor e crítico de arte tornava-se um caso singular do pensamento estético português, em inúmeros textos analíticos, nas últimas décadas do século XIX. Sem dúvida, representava um referente comum aos dois irmãos, como pensador e intelectual de sólidas convicções e uma influência estimada em algumas opções da carreira de Columbano³.

¹ Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado.

² Considera-se a obra **Odes Modernas**, de Antero de Quental, 1865, a primeira publicação do realismo português.

³ ELIAS, Margarida. Produção e crítica. A importância de Jaime Batalha Reis. SILVEIRA, Maria de Aires (Org.). **Columbano**. Lisboa: MNAC-MC/Leya, 2010, p. 25.

A Rafael interessava encarar a verdade a fazer rir, como ele afirmava, “comecei a sentir um formigueiro nas mãos e pus-me a fazer caricaturas”⁴ (...) “por brincadeira, para fazer rir os companheiros”⁵. Desde o seu sucesso na imprensa, no *Calcanhar de Aquiles*, Rafael produz febrilmente e participa na história sociocultural e política, envolve-se na realidade com uma observação crítica. O seu sonho de artista era o Brasil talvez porque, em meados do século XIX, a imprensa satírica brasileira se desenvolvia livremente, permitia a publicação de todos os assuntos, caricaturava situações e pessoas desabridamente. Nos anos 70, o proprietário de um dos mais importantes periódicos brasileiros, Manuel Carneiro Rodrigues Júnior, de *O Mosquito*, convidava Rafael a substituir o seu redactor artístico, Ângelo Agostini. Em Julho de 75, terminava em Portugal o seu periódico *A Lanterna Mágica* e no mês seguinte partia para o Rio de Janeiro, concretizando com entusiasmo uma antiga ideia de visita ou permanência no Brasil, talvez pelas notícias deste ambiente, talvez pelo triunfo da caricatura neste país, através de periódicos como *A Vida Fluminense*, *O Mequetrefe*, *O Mefistófeles*, *O Fígaro*, e artistas como Joseph Mill, Ângelo Agostini, Cândido de Faria⁶. Na verdade, o seu amigo, o escritor e cronista lisboeta Júlio de César Machado referia que Rafael lhe confessara este sonho: a sua “preocupação era que deviam ir ambos para o Brasil. Chegou-me a pedir isso como um favor de irmão, com uma insistência obstinada, a que nem me deixava responder”⁷.

Partia para o Brasil em viagem atribulada e caricaturada, quadrícula a quadrícula, numa página do periódico carioca, *O Mosquito*, periódico que o convidara a colaborar por 50 libras mensais. Esta curiosa página, permitia uma sequência narrativa, um enredo de conto, tão ao gosto do romance novelístico da época, explorando o interesse da história em pequenos quadros ou *frames*, num ritmo quase cinematográfico, de modo a considerá-lo o precursor da banda

⁴ **Catálogo da exposição comemorativa do personagem Zé povinho.** Entrevista de Rafael Bordalo Pinheiro à Associação de Jornalistas de Lisboa em 1902. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Jun-Jul, 1990, p. 4.

⁵ MOITA, Erisalva. **A caricatura na obra cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro.** Caldas da Rainha: Museu José Malhoa, 1987, p. 7.

⁶ LIMA, Herman. Rafael Bordalo. ARAÚJO, Emanuel (org.). **O caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro.** O português tal e qual. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 81.

⁷ MACHADO, Júlio de César. **Álbum de Caricaturas.** Frases e anexins da Língua Portuguesa. Lisboa: Frenesi, 2004.

desenhada. É um autorretrato informal, ironizado pela lembrança da má disposição e enjoos sofridos na longa viagem marítima para o Brasil, numa alusão personificada das duras condições a que se sujeitavam os emigrantes portugueses nos veleiros e navios a vapor, durante um mês. *O Mosquito* era o periódico que melhor se ajustava à sua filosofia de vida, garantindo até, no seu subtítulo, o “diálogo entre a reacção e a opinião pública”. Esta era a verdade que lhe interessava e o aproximava das ideias republicanas e anticlericalistas, ligadas a uma atitude de crítico social, que deste modo, valorizava a noção de opinião pública e promovia uma atitude engajada nos meios políticos e culturais brasileiros, especialmente do Rio de Janeiro. Em suma, envolvia-se activamente na vida brasileira e perfilava-se nos conceitos mais puros do realismo.

Naquela cidade, no início da sua estada, deslumbrava-se com a alegria, a elegância, o *chic*, e ainda no ano da sua chegada, formou um grupo boémio, uma *República das Laranjeiras*, constituída por divertidos janotas que organizavam festas e concertos, uma tertúlia. Já no ano seguinte, decidia mudar de rumo e chamou mulher e a filha para viverem em família, numa casa nos arredores do Rio, e dedicava-se intensamente ao desenho humorístico. As crónicas satíricas sucediam-se no *Mosquito* (1875-1877), depois no *Psit!!!* (1877) e, mais tarde, no *Besouro* (1877-79). As suas ideias manifestavam-se nos seus desenhos, numa época marcada por uma questão religiosa e por figuras que não escapavam ao seu lápis jocoso, como o cónego José Gonçalves Ferreira, gordo e de lunetas na ponta do nariz, relacionando esta crise clerical com a situação política, numa página do *Mosquito*, plena de alusões a um bestiário icónico, entre vampiros e ratos, políticos e padres, representados pelos chefes máximos, o Imperador do Brasil e o Papa Pio IX⁸.

Igualmente, personalidades como o presidente da Junta Central da Higiene Pública, o Conde do Lavradio, amplamente caricaturado, personificava, de certo modo, a sua assertiva crítica política. Uma página deste periódico, de 1876, esclarecia a sua ideia quanto às relações Portugal-Brasil, em alusivo título, *Entre a cruz e a caldeirinha*⁹. Numa cena de tensão política, aparecia a figura do *Manel dos trinta botões*, tipo popular criado no Rio por Rafael, embora sem continuidade

⁸ **O Mosquito**. Rio de Janeiro, 18 Out. 1875.

⁹ **O Mosquito**. Rio de Janeiro, 8 Maio 1876.

expressiva no seu inventário crítico. Esta caricatura surgia após um discurso do Conde do Lavradio que criticara na Câmara “os portugueses (...) de jaleca de briche de trinta botões (...) e pagavam a hospitalidade com a agressão e com o escândalo”¹⁰. De seguida, Rafael aparecia na rua do Ouvidor com um casaco de enormes botões dourados, assumindo as suas origens e afirmando uma liberdade crítica sem hesitações. Na gravura, caricaturara a situação colocando este “trinta botões” como joguete entre D. Luís e o Conde de Lavradio, entre Portugal e o Brasil. Na zona portuguesa, a um canto, aparece já a figura de um grotesco e pasmado Zé Povinho, engendrado ainda em Portugal em desenho publicado a 12 de Junho de 1875, na *Lanterna Mágica*. O “trinta-botões” representava as saudades da pátria e com ele criticava mordazmente os meios políticos e clericais.

Mas o “Manel trinta-botões” abandonava a cena rapidamente, substituído pela figura do Zé Povinho que amplamente divulgava nos periódicos, em caricaturas satíricas, numa imagem deformada do português, por vezes boçal, simples como as suas frases, *Também para que quer o Zé Povinho assistir às sessões?*¹¹. Parecia inspirar-se numa gravura de um “tipo popular” do caricaturista português Nogueira da Silva, no *Jornal para rir*, cerca de 20 anos antes, “O Estado sou eu!”¹². Este sentido crítico que lembrava também obras do seu amigo ilustrador Manuel de Macedo, com quem Rafael colaborara no *Almanach* de 1876, em Lisboa, aparecia agora na figura do Zé Povinho como síntese do realismo, aliada a uma evidente crítica social subjacente. No entanto, Rafael inventara-lhe uma atitude, desdobrara-o em situações e cenários políticos, criara-lhe narrativas e um romântico destino de aceitação e denúncia. No Zé Povinho, Rafael transfigurava uma modernidade singular ao depositar numa figura de pobre, a violência dos poderes políticos, clericais, económicos e sociais. Este Zé Povinho, que todos passaram a conhecer, assume a “verdade” de uma crítica realista, inexistente em pintura, e diverge com um contrapoder nos espaços públicos através da divulgação em jornais, numa comunicação directa com todas as esferas sociais.

Para além desta figura, Rafael aparecia com inúmeras autorrepresentações, em presenças assíduas e atentas às questões políticas, religiosas e sociais, de uma

¹⁰ MONTELLO, Josué. *Histórias da vida literária*. Rio de Janeiro: Nosso Tempo, 1944, p. 241-250.

¹¹ *O Mosquito*, Abr. 1877.

¹² *Jornal para rir*, n. 24, p. 4, 23 Out. 1856.

forma singular, ao envolver-se, ele próprio, como tipo caricatural, nos acontecimentos diários, seguramente, a marca da sua modernidade, incisiva e realista. Aparecia como mosquito, de ar feroz e cacete, “*fenómenos somos nós todos*”¹³, e minuciosamente desenhado em insecto, crayon em riste¹⁴, mas também exemplo do português emigrado, aparecia à porta da sua loja¹⁵, numa “das melhores imagens do jornal, algo azeda ante o ambiente de invejas que enfrentava”¹⁶. Surgia ainda em muitos pequenos incidentes, desde a febre amarela a retratos de indivíduos como o saudoso amigo, ilustrador da *Vida Fluminense*, Luigi Borgomainerio, rodeado de referências a Goya e Daumier, Hogarth e Grandville, testemunho da sua actualizada e erudita informação sobre o desenho satírico e a caricatura internacionais.

Rafael criticava individualidades, anónimos, pequenas cenas banais e em todos os momentos encontrava um motivo humorístico que fazia ecoar através do periódico, provocando, por vezes, situações embaraçosas, numa crítica mordaz e ousada às esferas do poder, nos 3 principais jornais dessa época (*O Mosquito*, *Psit!!* e o *Besouro*). Neste último, atingia uma maturidade e um uma complexidade original na construção da página, com uma secção de “teatrologia política” e um reaparecimento do Zé Povinho, “esse Arrola que (...) ri, paga e não entende nada”¹⁷. A simplicidade da crítica envolvia o seu sucesso, tanto quanto revelava os sentimentos mais profundos dos desfavorecidos que se reviam nestes destaques humorísticos e verdadeiros, como um elogio ou uma elevação personalizada do pobre, elevado a protagonista de um universo de injustiças e afirmativo na importância do seu contrapoder.

Mas também uma crítica moral, extensível a costumes burgueses, apareceu nestes anos, no *Besouro*, em 1879. “Estão abertos os Fagundes – falem os Fagundes – legislem os Fagundes” era legenda crítica neste periódico de “teatrologia política”. O Fagundes assumia-se como um personagem da política brasileira e Bordalo projectava-o numa cena de quotidianos de camarins de ópera, numa alusão

¹³ *O Mosquito*, Jun. 1876.

¹⁴ *O Mosquito*, 29 Nov. 1876.

¹⁵ *O Mosquito*, 31 Jan. 1877.

¹⁶ FRANÇA, José-Augusto. Bordalo Pinheiro no Brasil. ARAÚJO, Emanuel (org.). *O caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro*. O português tal e qual. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 31.

¹⁷ *O Besouro*. Rio de Janeiro, 19 Out. 1878.

clara ao recente e por si elogiado romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. Crítica social e de costumes burgueses que também influenciara Columbano ao abordá-los na mesma época, e em semelhanças de pose, na pequena pintura *Convite à valsa*, mas também em *Sarau e Encantadora prima*¹⁸.

O interesse pela crítica social levava-o a defender, ainda em 78, este “célebre e belíssimo livro”¹⁹, *O primo Basílio*, do seu amigo Eça de Queirós, alimentando assim a conhecida polémica gerada em torno de obras de Eça de Queirós, como *O crime do Padre Amaro* ou *O primo Basílio*, volumes criticados por Machado de Assis pela sua excessiva crieza, “voltemos os olhos à realidade, mas excluamos o realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética”²⁰. Rafael elogiava esta obra, pontuava o periódico com cenas alusivas ao romance e homenageava Émile Zola, considerando-se assim um seguidor das ideias realistas do romancista.

Porém, neste ano, no Rio de Janeiro, acumulava ressentimentos e inimizades, e envolvia-se numa polémica violenta com Ângelo Agostini, ilustrador da *Revista Ilustrada*, autor que substituíra em *O Mosquito*, ultrapassada apenas anos mais tarde, numa 2ª viagem ao Brasil, em 1900. Alvo de duplo atentado à sua integridade física, Rafael torna a Portugal em 1879, e já em Lisboa, lançava o seu periódico de maior sucesso, *O António Maria* (1879-85). Iniciava também a publicação do *Álbum de Glórias*, em 1880, inventário das mais destacadas individualidades destes anos, inclusive o Zé Povinho, a corpo inteiro, risonho e despreocupado, com a canga a seus pés [Figura 24.1].

Columbano B. Pinheiro e o retrato

Evidenciavam-se com clareza as abordagens diferenciadas dos dois irmãos relativamente à ideia de realismo, parodiado até por Rafael, em 1880, ao caricaturar numa página do *António Maria* o grupo dos “realistas”, referindo-se a um jantar dos Argonautas do Montijo, onde participaram os dois irmãos Bordalo Pinheiro e

¹⁸ SILVEIRA, Maria de Aires. *Encantadora prima*. LAPA, Pedro (org.) **Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900**. Lisboa: Gráfica Maiadouro, 2007, p. 80.

¹⁹ **O Besouro**. Rio de Janeiro, Maio 1878.

²⁰ ASSIS, Machado de. **Crítica literária**. Rio de Janeiro; S. Paulo; Porto Alegre: WM Jackson, 1955, p. 178.

também Eça de Queirós, que no comentário de Rafael, se deslumbrava com o céu azul, as mariposas e apreciava os prazeres do natural. Numa análise mordaz, o seu sentido crítico apontava a mudança de Eça no entendimento da realidade, em finais da sua carreira, seduzido pela paisagem e os prazeres do campo. Importa sublinhar que se viveu, nestes finais do século XIX, “*eçadequeirozmente*, entre o realismo primeiro do romancista e a pintura naturalista, isto é, sem choque nem polémica (...) e o realismo crítico de Eça foi naturalista nessa maneira distante que teve o seu balanço necessário e suficiente n’*Os Maias*, ao cabo dos anos 80”²¹.

No ano do regresso de Rafael do Brasil, em 1879, afirmando expressivamente que fizera no Brasil “o curso da rua do Ouvidor (...) e a cantar de ouvido”²², chegaram de Paris, os primeiros bolsеiros portugueses, Silva Porto e Marques de Oliveira, responsáveis pela introdução de estéticas naturalistas e da prática ar-livrista em Portugal, numa pintura de paisagem e de valores atmosféricos. Uma geração que Columbano representava numa obra de grandes dimensões, em 1885, encomendada para a cervejaria Leão d’Ouro, colocando o grupo de tertúlias, “um tanto boémio agrupamento cidadão”²³, em torno da sua habitual mesa. Columbano chegara pouco tempo antes de Paris, em 1883, isolava-se do alegre grupo e se, anos antes, preferira observar com ironia crítica cenas do quotidiano das burguesias lisboetas, dedicava-se agora ao retrato.

Após o insucesso da pintura *Concerto de amadores*, de 1881 [Figura 24.2], uma das obras mais significativas da pintura portuguesa oitocentista, depois de uma fase de laboração na fábrica de cerâmica do irmão Rafael, nas Caldas da Rainha, e da produção de pequenos retratos ocultados, tal era a sua desilusão dos meios artísticos. “Hei-de acabar creio, por ser o único admirador de mim próprio”²⁴, desabafava numa carta ao seu amigo Francisco Vilaça. Agora os retratos de familiares e amigos eram representados com um outro enfoque e explorava, muito pontualmente, tonalidades claras, em fundos escuros, valorizando o rosto dos

²¹ FRANÇA, José-Augusto. **Lisboa 1898**. Estudo dos factos socio-culturais. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, p. 100.

²² SALAMONDE, Eduardo. **Bordalo Pinheiro**. Rio de Janeiro: Tipografia Aldina, 1899.

²³ CRISTINO, Ribeiro. **Estética cidadina**. Anotações sobre Aspectos Artísticos e pitorescos de Lisboa. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1923, p. 38.

²⁴ Carta de Columbano a Francisco Vilaça. Caldas da Rainha, 26 Set. 1886. Espólio Columbano Bordalo Pinheiro do MNAC-Museu do Chiado. SILVEIRA, Maria de Aires (org.). **Columbano**. Lisboa: MNAC-MC/Leya, 2010, p. 270.

retratados. Apresentava-se nas exposições de quadros modernos, do Grupo dos Naturalistas, o Grupo do Leão, embora se esquivasse a uma frequência assídua das suas tertúlias, na Rua 1º de Dezembro.

Em 1885, Columbano realizou o retrato colectivo deste grupo [**Figura 24.3**], onde estão presentes os artistas Henrique Pinto (sentado), Ribeiro Cristino, José Malhoa, João Vaz, Alberto de Oliveira, Silva Porto, António Ramalho, Manuel Fidalgo (criado de mesa), Moura Girão, Rafael Bordalo Pinheiro, Columbano, o dono da cervejaria em pé ao lado deste, Cipriano Martins, e, sentado de mão apoiada na cintura, Rodrigues Vieira. Ao contrário da sua produção anterior, neste retrato colectivo, encomendado para a decoração de uma parede da cervejaria Leão d'Ouro e terminado após “quinze sessões”²⁵, Columbano altera o seu habitual esquema cromático e deixa entrar a luz, até porque se tratava de uma obra decorativa num espaço fechado. Sabe-se que admirava os mestres holandeses, por influência do pai, e certamente terá apreciado Fantin-Latour, tanto pelos jogos de luz/sombra como pelo gosto de representação de grupos, como *Hommage à Delacroix* e *Coin de table*. Também aqui, no *Grupo do Leão*, se reúnem os artistas intervenientes nas exposições de “quadros modernos”, ou seja, nas exposições do grupo de naturalistas, centrado na figura de Silva Porto, e, valorizava a interpretação do indivíduo, em fundo claro, numa pintura de mancha, sem esquiços preparatórios.

Esta obra representava um ponto de viragem na sua carreira artística, ao mesmo tempo que assumia empenhadamente as suas pretensões de retratista. Apresentava-se com uma pose altiva, já que se sentia conhecedor das suas capacidades, ao examinar cada individualidade nas sessões que exigira. Curioso notar uma seriedade de pose na figura do irmão, contrária à sua linha humorística, e talvez por sugestão deste, muito supersticioso, acrescentara um conviva, não fosse o número 13 agoirar o membro mais jovem. Assim, a cena desenrolava-se na naturalidade de quotidiano do café, embora cenograficamente tratada nas poses das figuras e na análise da complexidade do indivíduo, tanto quanto o posicionamento específico dos convivas pode indicar a sua importância no Grupo, de tal modo que

²⁵ CRISTINO, 1923, p. 38.

Columbano parece estar de saída, registrando o distanciamento que deliberara com estes autores.

Columbano exprimia o seu entendimento do realismo através dos apontamentos da realidade física e de uma introspecção do retratado, criando um dinamismo próprio na construção de cada retrato. Ao considerar a introdução do espírito analítico na arte, ou seja, do realismo, através do enfoque dado a uma cena banal, determinava permanentes conflitos entre uma atitude moderna e os objectos de natureza-morta na cena, suspensos na pintura em mancha da mesa, mas também entre a expressão e o carácter dos autores, entre o convencionalismo do retrato em grupo e a evidência do temperamento dos presentes. O seu realismo afastava-se da crítica social e política, mas registrava, com alguma crueza, os sentimentos mais íntimos, os gestos característicos, os espectros do indivíduo, apresentando-o nas suas múltiplas facetas e revelando o humanismo de cada um. Tratava-se do registo de um poder artístico, pois estes eram os artistas modernos, os artistas que indicavam as novas propostas. O poder, antes ligado à nobreza e finanças, passava agora para o intelecto, passava para os meios culturais.

Decidira explorar a caracterização do indivíduo, talvez a partir do sucesso deste retrato, talvez a partir do incentivo dos membros do grupo que muito apreciaram a sua representação, mas fundamentalmente, pretendia desenvolver uma linha, revelar a complexidade da personalidade através de um estudo aturado e de uma observação psicológica do indivíduo que decorria da crescente cumplicidade estabelecida com o retratado, nas sucessivas sessões do seu atelier, com luzes filtradas por jogos combinados de cortinas, lembrando o rigor de um atelier de fotógrafo. De facto, Columbano estabelecera, desde muito novo, amizades com fotógrafos, sobretudo com Benarus, irmão de um colega de belas-artes e também retratou o seu amigo Arnaldo Fonseca, fotógrafo de paisagem e cenas naturalistas, premiado no Salon de 1900 com uma fotografia de uma sensibilidade pictórica, próxima das pinturas regionalistas de Silva Porto. Aliás, apresentou-se numa exposição conjunta, na Fotografia Guedes de Oliveira, com este fotógrafo, numa exposição no Porto, em 1897.

Este rigor que Columbano pretendia apresentar, relacionado com uma abordagem científica, tanto na abertura de luz, como na “velocidade” de captação da expressão, acrescido de jogos de sombra, num momento breve que sintetizasse a

personalidade e o temperamento do retratado, destinava-se apenas a alguns, na sua maioria defensores do realismo, vultos significativos da esfera política, literária, jornalística, ou do teatro, de modo a estabelecer uma ligação com o retratado, com o objectivo de captar as suas ideias mais profundas [Figura 24.4].

Trabalhos conjuntos dos irmãos Bordalo Pinheiro

As trajectórias artísticas dos dois irmãos, com uma diferença de idades acentuada, reuniram-se na decoração da cervejaria Leão d'Ouro, onde ambos participaram, tal como a irmã Maria Augusta bordara a fio de ouro o Leão dos cortinados deste espaço de reunião masculina. Todos colaboraram também na decoração do palacete lisboeta *Beau-Séjour*, em finais da década de 1990, propriedade do barão da Glória, um “torna-viagem” ou “brasileiro”, José Leite de Guimarães. Chegavam ao Brasil pobres, enriqueciam com o negócio do café, numa situação económica favorável, resultante do tratado comercial de 1834, compravam palacetes, mais luxuosos no Norte, sobretudo no Porto, do que na capital, e os seus proprietários adquiriam títulos.

Os irmãos Bordalo intervêm, mais tarde, na decoração deste palacete, em finais do século XIX, a convite do 2º barão da Glória, José Leite de Guimarães. O novo herdeiro apreciava gostos das burguesias endinheiradas, como a moda do “estilo Luís XVI”. Fazia amizades com artistas, como Francisco Vilaça, arquitecto e decorador e conheceria, talvez, alguns autores da geração naturalista, bem como as suas tertúlias, na cervejaria Leão d'Ouro. Vilaça coordenava uma equipa destinada a decorar a habitação e indicara os artistas da geração naturalista, que se apressaram a vender-lhe pequenas pinturas, constituindo assim um significativo núcleo naturalista, ao lado de peças de Tomás da Anunciação, romântico que introduzira o gosto pela paisagem ao natural e o apontamento tirado no local.

Esta sua intenção e uma ideia de decoração aprimorada agregou um conjunto de artistas naturalistas nas pinturas murais do palacete e reuniu, em ocasião especial, 3 irmãos Bordalo Pinheiro: Rafael, Columbano e Maria Augusta. Curiosamente, este trabalho decorativo comum, que contou, indirectamente, com a colaboração do irmão Feliciano Bordalo Pinheiro, gestor de produção da fábrica de cerâmica, nas Caldas da Rainha, revelou-se de especial importância, tanto por

constituir uma experiência peculiar nas suas vidas, como pela ligação implícita às relações Portugal-Brasil pelo historical que a casa envolve. O herdeiro Leite de Guimarães assumia-se como generoso mecenas, determinado a prestar apoio aos autores e também a projectos nem sempre concretizados, como um atelier de têxteis e rendas para Maria Augusta e Maria da Glória Guimarães, irmã do proprietário, e a decoração de um grandioso palácio dedicado a Camões. Este era o sonho dourado de Columbano Bordalo Pinheiro, que efectuaría numerosos estudos, referidos em correspondência assídua a Leite de Guimarães, com o intuito de lhe solicitar ajuda monetária para os seus propósitos.

Na verdade, este trabalho de Columbano desenvolvia-se em numerosos estudos ilustrativos de *Os Lusíadas* e ligava-se ao intento de projecção de uma idealizada pátria, através de significantes históricos e ideários míticos. A temática camoniana apelava ao nacionalismo e a uma poética onírica de reconstituição de uma identidade patriótica venturosa quando Portugal atravessava uma séria crise económica, social e política que o *Ultimatum*, em 1890, agravou, enquanto se assistia na Europa a profundas transformações. Columbano apresentava um Camões glorificado mas pretendia reproduzir a voz da alma do povo português, como assim o interpretara, em 1891, Oliveira Martins, historiador defensor do realismo e que Columbano retratara exactamente neste ano.

Columbano afastava-se dos académicos modelos de antiguidade clássica e apresentava a epopeia histórica portuguesa envolta numa certa simplicidade, numa crónica actual, num realismo aparentemente épico mas desfeito em historietas. Satisfazia o seu grande sonho patriótico e actualizava-o nos rostos dos seus contemporâneos, em forçadas transferências para uma realidade nacional de representações de teatro amador, como *Camões e as Tágides*, *o Velho do Restelo* e *Morte de Inês de Castro*. Columbano seguia ao encontro dos já constituídos fenómenos de fruição de temáticas acessíveis ao povo, ansioso por glórias nacionais, agora devolvidas pela representação cenográfica de personagens reais, em retratos objectivos e casuais²⁶.

²⁶ SILVEIRA, Maria de Aires. A pintura de História e o imaginário camoniano. LAPA, Pedro (org.). **Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900**. Lisboa: Gráfica Maiadouro, 2007, p. 194.

Do mesmo modo, também a decoração do tecto do Palacete *Beau-Séjour*, da sua autoria, sugere um episódio setecentista, um *Carnaval em Veneza*²⁷, reconstituído num quadro moderno, fazendo dos contemporâneos actores. A conhecida peça de Paganini (1782-1840) desenrola-se num palco, no centro de uma cena elegante, como convinha à decoração e ao gosto do recente proprietário, com quem Columbano se correspondeu referindo, em carta de 13 de Junho de 1887 que “(...) desejava também mandar vir de Paris, a tela para o tecto Luís XVI destinada à sua casa de Benfica que devo começar dentro em pouco (...)”²⁸. Talvez esta composição constituísse um ensaio para a grande decoração do tecto do Palacete Valença, na Lapa, um ano depois. Algumas figuras repetem-se, assim como um pano bordado em tonalidades esverdeadas, comum e que com outros painéis de grande dimensão, decorava o salão de baile dos Valença. Nos dois casos, os figurantes observam de um balcão, o próprio artista e os visitantes, de forma envolvente e numa representação deformada pelo contre-plongé, numa visão de grande angular, colocando o espectador no centro da acção. Este dinamismo cativante, que revela o sujeito ausente da composição, mas presente nos olhares atentos destes participantes do carnaval em Veneza, caracteriza a modernidade desta construção, patente em muitas das suas obras, tanto pela cumplicidade com os retratados como por um jogo de humanismo oitocentista, de cenário inspirado no século XVIII, como era sua preocupação.

No ano seguinte, em 1896, Rafael que aceitara o programa de trabalhos em 1891 para este palacete, elaborando um candeeiro para a sala de jantar e os azulejos, pretende realizar o serviço de loiça, embora em atraso, queixando-se da “barafunda de trabalhos” da fábrica, em grande laboração, especialmente do “trabalho complicadíssimo de forno”²⁹ da *Jarra Beethoven*, peça actualmente no Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, onde permaneceu depois da sua

²⁷ MACHADO, Júlio de César. **Do Chiado a Veneza**. Lisboa: Livraria Pereira, 1867, p. 226-227. Na época, esta música era famosa, apreciada por Júlio César Machado: “[...] ao cair da tarde me despedi de Veneza. Ainda fui olhando da gondola [...] para os grandiosos palacios da cidade das vagas [...] e por entre aquelle silencio melancholico, quebrado apenas pelo remar dos gondoleiros, pareceu-me um instante ouvir ao longe uns sons da musica phantastica do Carnaval de Veneza [...]”.

²⁸ Carta de Columbano Bordalo Pinheiro a José Leite de Guimarães, 1887, 13 Jun. Espólio de Carlos M. Dias de Almeida, amavelmente cedido para consulta.

²⁹ Carta de Rafael Bordalo Pinheiro a José Leite de Guimarães, 1896, 21 Jul. Espólio de Carlos M. Dias de Almeida, amavelmente cedido para consulta.

participação na Exposição de Faiança do Rio de Janeiro, em 1900. A sua encomenda partira de José Relvas, mas este não imaginara que o artista faria uma triunfal e gigantesca ode de 2,36 m ao músico. Materializara as notas e sentimentos musicais mais delicados e profundos numa escala jamais realizada. Ocuparia esta jarra grande parte da sala da Casa dos Patudos, de José Relvas, em Alpiarça, qual enorme coluna antropomórfica, em formas femininas, de silhueta setecentista e decorações naturalistas, onde avultavam cenas romanescas, numa profusão delirante de elementos. José Relvas recusara a encomenda e exigira um modelo reduzido quando se apercebera da dimensão rara e extraordinária desta impositiva construção, em brilhante cerâmica vidrada e das sucessivas e pequenas cenas de género que muito destoaria da decoração discreta e sóbria do trabalho de talha e marcenaria das paredes e colunatas da sua sala. Aliás, o fotógrafo Arnaldo Fonseca, amigo de Rafael e de Columbano, chegara a comentar que “se modificam as peças para que as aceite esse bronco forno que é o nosso meio artístico”³⁰. Excelentes fotografias da peça, ainda sem o vidrado azul escuro, mostram a minúcia do “grande revolver de ornatos”³¹. Fonseca especifica a determinação de Rafael ao combinar numa peça duas escalas, correspondentes a 2 enfoques, surpreendentemente agregados, encontrando na desproporção talento, ou seja, uma rara modernidade, dificilmente perceptível no meio cultural português. “É-lhe forçoso na divergência ampliadora da imaginação fazer enorme, e é-lhe preciso pelo primitivo feitio de observador, miniaturar (...) É como se d’uma grande ideia, alguém caísse num cismar profundo”³². Tinha sido este o grande óbice à realização do serviço de loiça de Leite de Guimarães, o trabalho que o preocupara e lhe tomara o tempo e agora muito desejava Rafael que Leite de Guimarães visse a grande jarra, como o dissera em carta a este mecenas³³, na eventualidade de uma oferta que o Barão da Glória também dispensara.

Ainda no Palacete *Beau Séjour*, Rafael concebe um majestoso Lavatório, à entrada da sala de jantar, obra síntese do seu programa cerâmico, com uma profusão

³⁰ FONSECA, Arnaldo. A Beethoven. Jarra ornamentada de Rafael Bordalo Pinheiro. **Branco e negro**, n. 16, p. 7, Jun. 1896.

³¹ Idem.

³² Ibidem, p. 8.

³³ Carta de Rafael Bordalo Pinheiro a José Leite de Guimarães, 1896, 21 Jul. Espólio de Carlos M. Dias de Almeida, amavelmente cedido para consulta.

de elementos naturalistas relevados, pratos fantasiosos com temática de caça e pesca que replica e comercializa na sua fábrica. Uma obra monumental com uma exuberância de elementos numa composição construída com um equilíbrio de linhas. No entanto, para além de objectos puramente decorativos, Rafael lança, em cerâmica, as figuras divulgadas nas caricaturas dos seus periódicos. Tratava-se agora de um contrapoder, mas de carácter utilitário. A eleição de figuras anónimas, o gosto pela sua autonomia, preferencialmente síntese de tipos característicos, em cerâmica vidrada e colorida, cria-lhes uma dimensão crítica e fantasiosa, exagerando-lhes particularidades, por vezes, acrescidas de um movimento pendular. Trata-se de um inventário dos tipos característicos da sociedade portuguesa, permitindo até a intervenção do espectador na peça quando, por exemplo, se utiliza uma cabeça de janota num bule [Figura 24.5], à hora do chá, ou uma colorida e vífrada orelha numa papeleira.

Mediatismo e opinião pública

Nestes anos, Columbano define-se como retratista, a partir de uma exposição no Chiado. A exposição da Livraria Gomes, em 1894, muito divulgada e frequentada, revela 14 retratos da intelectualidade portuguesa, apresentando-os como uma mancha colectiva de retratos individualizados dos grandes nomes da política, crítica de arte, romance, numa livraria que publicava os seus volumes. Entre a Havaneza e os cafés do Chiado, a exposição tornara-se um fenómeno, com grande afluência do público e até da família real. Tornara-se um facto comentado não só por reunir a “inteligentzia” portuguesa, mas também pela galeria de retratos, uniformizados pela mesma dimensão, fundos negros, provavelmente de inspiração da pintura espanhola que vira no Prado, em 1888, e, uma semelhança de pose onde avultava o rosto iluminado e diferenciado do retratado. Apresentava retratos de escritores e actores, e deste modo estabelecia uma ligação, nunca antes estruturada por outro artista, entre a pintura, a literatura naturalista ou realista, e o teatro. São apresentados os retratos de Antero de Quental, Coelho de Carvalho, o actor Tabora, Oliveira Martins, D. João da Câmara, Guerra Junqueiro, Fialho de Almeida, Eugénio de Castro, António Feijó, Jaime Batalha Reis, João Rosa, Henrique Lopes de Mendonça, Silva Pinto, Lino da Assunção, o retrato do

entalhador Leandro Braga, e o retrato da mulher do seu amigo ceramista, a Viscondessa de Sacavém. Columbano inventariava a afirmação de um poder do conhecimento, tal como anteriormente apresentara os artistas modernos do Grupo do Leão, em 1885. Representava o poder das burguesias esclarecidas, tanto na literatura como na pintura, através de destacadas personalidades.

Columbano atinge um mediatismo nunca esperado. A hesitação dos primeiros anos da sua produção, entre a observação “realista” da escola holandesa e espanhola e o realismo contemporâneo, definia-se agora, em finais do século XIX, agora que se assumira como retratista e se entusiasmara com as transformações decorrentes do decadentismo da monarquia, em ambientes marcados pelos reflexos da *Geração de 70* e de Antero de Quental, pelo positivismo e pelas conspirações republicanas. A partir dos inícios de novecentos, Columbano segue sem sobressaltos, proclamava-se artista “revolucionário, no bom sentido da palavra”³⁴, afastara-se do naturalismo e ultrapassava o realismo, ausente da crítica e de questões sociais. De facto, construía uma percepção única, baseada na observação e interpretação do indivíduo. Impunha-se no meio artístico, com críticas sempre lisonjeiras, dedicava-se à docência, a uma actividade prolífera de retratista e também a grandes encomendas decorativas – em suma, ligava-se ao poder e registrava as personalidades desse poder.

A visibilidade dos dois irmãos torna-se decisiva no decurso da vida política e social. Traçam atitudes estéticas, revelam opiniões críticas acerca dos indivíduos, e inevitavelmente, enquadram-se nas estruturas dos meios culturais, considerando os quotidianos sociopolíticos dos meios citadinos. Columbano criava um inventário de personalidades intelectuais, na sua atenta observação de almas, e Rafael tudo criticava nas figuras de tipos populares. Na síntese de todos, surge a imagem criada e encenada do Zé Povinho, desenvolvida na sua estada no Rio de Janeiro, confrontando as saudades do país com uma mordaz crítica social.

Rafael Bordalo Pinheiro caracterizou a vida nacional em folhetins imediatistas e focou especialmente as vivências lisboetas. Caricaturou figuras e “tipos”, e descreveu o pitoresco da capital, centrado numa trindade social, segundo o próprio referia, entre “S. Bento, S. Carlos e o S. Martinho”, situação que lhe

³⁴ DOMINGUES, Mário. Entrevista a Columbano. *Ilustração*, 1957.

permitiu traçar percursos e estabelecer os salões lisboetas entre o Parlamento, a Ópera e o café. Interessava-lhe divulgar o dito chistoso e invadir quotidianos com a publicação de jornais, sendo o *António Maria*, obra de maturidade humorística. Inúmeras caricaturas preenchem a sua produção, organizada em séries e temáticas pontuadas por questões políticas, cenas ligadas ao teatro, ao facto banal e diário, testemunho de um anedotário nacional, extensível a assuntos clericais e à divulgação e exploração da figura popular do Zé Povinho, assim como à sua própria representação [Figura 24.6].

Por outro lado, na rede de sinais caracterizadores de comportamentos, fisiologias e de uma singular ostentação burguesa, por vezes próxima das imagens de Daumier e Gavarni, José-Augusto França considera a existência de um original “código polissémico”, contaminado de mensagens icónicas, desde a coroa de dentes do Fontes, a confusão de objectos do Hintze, o anel do prior da Lapa, o nariz do Veiga Beirão. Esta perspicaz e mordaz crítica social, política e eclesiástica permite questionar logísticas quotidianas e caricaturar, tanto o “fait-divers” como o acontecimento mais importante, tanto as questões políticas como as particularidades dos indivíduos. A partir dos “pequenos-nadas” e do facto histórico-político, Rafael Bordalo Pinheiro traça uma crónica nacional que possibilita a visualização e análise das grandes mudanças socioculturais operadas nestes anos.

Poder e contrapoder. Os realismos

Depois da morte do irmão Rafael, em 1902, Columbano define a originalidade da sua produção ao enunciar um discurso de modernidade através do retrato de destacadas figuras de oitocentos e da viragem do século XIX e impõe-se como artista privilegiado e reconhecido, um artista ligado ao poder [Figura 24.7]. Nenhum outro autor conseguira atingir esta posição, situada numa convergência artística, literária e política, mas também jornalística e dos meios teatrais, facto que lhe permitia marcar, num discurso cronológico, as alterações da sociedade portuguesa e concentrar as atenções na sua pintura. A partir de 1910-15, Columbano ultrapassa os limites do realismo e utiliza uma maior liberdade pictórica, tanto na representação do indivíduo e da análise psicológica, como nos modos de representação. Na sua expressão da modernidade, apresenta algo

naturalmente espectral, ligado a uma denúncia ousada da sociedade que se espelha em fisionomias e almas aos pedaços. Teixeira de Pascoais referia, a propósito do seu retrato “agora, não é o meu retrato que se parece comigo, sou eu que me pareço com o meu retrato”³⁵.

A sua projecção nos meios sociais e artísticos distinguiu-o como um dos autores mais destacados, favorecido pelas boas ligações com o poder. Nos inícios de carreira, era amigo do Conde de Arnoso, monárquico, mas de Hintze Ribeiro, na República. Foi nomeado Professor na Escola de Belas-Artes de Lisboa e Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, no Chiado, por interferência política. Considerado o pintor oficial da República, realizou o retrato de alguns presidentes e painéis históricos decorativos para as Cortes³⁶.

Columbano registou atentamente as expressões das figuras mais significativas da intelectualidade do seu tempo, enquanto que Rafael Bordalo Pinheiro se distinguiu como caricaturista político e social nos mais importantes periódicos brasileiros e portugueses, transportando essa observação crítica para a cerâmica, original nota da sua modernidade. No fundo, ambos promoveram a noção de opinião pública, ou seja, ambos reconheceram a importância da projecção da imagem de personalidades públicas ou arquétipos sociais, criando um impacto afirmativo ou provocatório com as suas obras. Respectivamente, construíram um poder e um contrapoder, em situações que permitiriam avaliar as mudanças sociais, políticas e culturais, ao longo de três gerações, através da sua produção, num registo ligado a incertos realismos, por vezes irónicos, outras, seriamente comprometidos com o poder.

³⁵ Carta de Teixeira de Pascoais a Columbano Bordalo Pinheiro. Amarante, 1926, 7 Jun. Espólio Columbano Bordalo Pinheiro do MNAC – Museu do Chiado. SILVEIRA, Maria de Aires (org.). **Columbano**. Lisboa: MNAC-MC/Leya, 2010, p. 280.

³⁶ *Ibidem*, p. 25.



Figura 24.1 - Rafael Bordalo Pinheiro, *Zé Povinho*, 1882.



Figura 24.2 - Columbano Bordalo Pinheiro, *Concerto de amadores*, c. 1882.



Figura 24.3 - Columbano Bordalo Pinheiro, *Grupo do Leão*, 1885.



Figura 24.4 - Columbano Bordalo Pinheiro, *Retrato de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro*, c. 1884.



Figura 24.5 - Rafael Bordalo Pinheiro, *Bule - Cabeça de Janota*, c. 1897.



Figura 24.7 - Columbano Bordalo Pinheiro, *Auto-retrato*, c. 1904.



Figura 24.6 - Rafael Bordalo Pinheiro, *Vinte anos depois*, 1902.