

José-Augusto França

O essencial sobre

COLUMBANO
BORDALO PINHEIRO

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

© **N** IMPRESA
NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

José-Augusto França

O essencial sobre

COLUMBANO
BORDALO PINHEIRO

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

1 — LISBOA, ANOS 70

Penúltimo de muitos filhos de um lar de média burguesia lisboeta do romantismo, Columbano foi nascer, em 21 de Novembro de 1857, a Cacilhas, onde a família fora a ares para se acautelar de uma epidemia de febre-amarela que grassava em Lisboa. Depois voltou à Rua da Fé, morada familiar, a S. José, vindo a mudar com os irmãos para a Boavista e, finalmente, para a Alegria de Baixo, ao alto do Passeio Público. O nome de baptismo viera-lhe do padrinho; pelo pai, era Bordalo Pinheiro, e neto do primeiro presidente da Associação dos Advogados de Lisboa, pela mãe, Prostès, e tinha lendas de fidalguia espanhola em outros apelidos. O pai era oficial de secretaria da Câmara dos Pares, posto de consideração que deu bom destino aos filhos e às filhas, uma delas casaria com um oficial de marinha, historiador e dramaturgo aplaudido, Henrique Lopes de Mendonça, um irmão chegaria a coronel de artilharia, e era afilhado de Castilho (que o pai brindaria com uma estatueta de homenagem), outro seria médico militar e outro professor e industrial em me-

cânica. O mais velho deles ia começar uma carreira que o levaria à mais apreciada popularidade lisboeta, autor de milhares de páginas de caricaturas, em jornais que toda a gente comprava e lia, revendo-se na vida política e cultural da cidade, assim contada e que sem eles não existiria... Era Rafael Bordalo, que teve grande papel na vida de Columbano, e mais ainda o teve a irmã mais velha de todos, a Maria Augusta, sua madrinha e que segunda mãe lhe foi até o casar e morrer, fazendo os seus delicados bordados enquanto o mano Rafael fabricava também cerâmicas, nas Caldas da Rainha, em outra razão de celebridade.

Essas artes vinham-lhes do pai, Manuel Maria, que, à margem do ofício burocrático, era dado à pintura, com diploma da Academia, e realizava muita obra, menor, decerto, em imitações de «petit-mâtres» flamengos, mas com apreço em exposições. E, sobretudo, um primeiro ensino aos filhos proporcionou, nos serões familiares da sua casa de jantar, em volta da mesa, sob a candeia, por obrigação que devoção era também — mesmo de Rafael, mais velho e mais cedo emancipado para a sua boémia de café, teatro (que praticou) e jornalismo. Columbano desenharia várias vezes os serões de família.

Era então em Alcolena, à beira da Ajuda, para onde a família mudara, já Columbano tinha começado a frequentar a Academia de Belas-Artes, desde 1871, e durante

cinco anos de pouca convicção, logo aluno na categoria de «voluntário», sem obrigações de frequência das aulas de Simões de Almeida em desenho, Lupi em pintura, Anunciação na paisagem e Vítor Bastos em nu — que aos seus colegas, como António Ramalho, iam servindo mais do que a ele. Não tinham grande qualidade as provas que dava, em cópias de estampas a que o pai o levava, ou do natural, um *Burro da Tia Vicência* pintado no sítio rústico da Ajuda, ou uma natureza-morta, *Bodegón*, já escolar da Academia de S. Francisco, e pequenas composições com que, como tal, concorreu ao salão da Promotora, em 1874. Pinturas «de género», que o pai Manuel Maria aconselhava, tinham por temas lembranças literárias do Júlio Dinis no *José das Dornas*, ou observações mais condicionadas por pinturas ainda vistas em estampas. Assim, ao fim do curso, em 1877, nas salas da Academia, juntando-lhes composições históricas, como os últimos momentos (garrettianos) de Camões, erguendo-se do catre à notícia da desgraça de Alcácer Quibir, que se supõe, ou uma *Ágar no deserto* e a *Condenação de Fausto*. Era entre a Bíblia e a literatura que lhe ofereceu ainda um *D. Quixote e Sancho Pança no Banquete do Fidalgo* — metro e meio de pintura que D. Fernando de Coburgo generosamente lhe comprou, sabendo-o recusado para a representação nacional na exposição internacional de Paris. Nele, o pin-

tor parece ter metido a família em figuração, sem grande resultado plástico. Cenas assim histórico-literárias ia-as fazendo Columbano, como ilustrações de livros de «Carlos Magno» ou da famosa *História Universal* de Cantu, e mesmo (com grande satisfação do pai) d'*Os Lusíadas* projectados em grande edição do centenário que não chegou a ser publicada. Dela teria feito parte um retrato do Poeta (para o qual pousou João de Deus), figura estranha de velho iracundo, em busto, rolo de poemas na mão — e que terá sido, em 1880, o primeiro grande retrato de Columbano, para uma xilogravura de abridor anónimo.

Do pai, no ano da sua morte, em 1880, fez ele uma notável litografia que o irmão publicou n'*O António Maria*, em 1880, mas também, no ano anterior, dois pequenos óleos, no interior de um quarto, pintando ou passeando na paisagem de Alcolena (MNAC e MJM) — por onde ele próprio andava fazendo paisagens sem vocação, procurando ganhar bolsa na especialidade para Paris. O que não conseguiu, bem vencido no concurso por Artur Loureiro, no meio de uma polémica sobre o ensino ministrado na Academia de Lisboa, travada entre Ramalho Ortigão e mestre Miguel Ângelo Lupi, com duelo em desafio, e não tanto porque Ramalho defendesse o «impressionismo» de Columbano, que, na verdade, o não era, em sua pintura «de cinza e cebo...» No ano seguinte,

novo desaire experimentou o jovem pintor, vencido dessa vez em concurso de pintura de História, para bolsa de Paris também, por Ernesto Condeixa, vendo preterido um *Cristo no Horto* que Ramalho saiu a defender, ainda em eco da polémica anterior, por princípios mais do que razões de injustiça.

Porque Columbano mais se interessava por outro tipo de pintura de costumes, algo herdado das lições paternas, sim, mas por razões de um próprio gosto de observação anedótica — de frequentador de reuniões e salsifrés pequeno-burgueses, em que Abel Botelho o descreverá, em lembranças de juventude. Eram costumes lisboetas, ou alfacinhas, de quartos andares da Baixa, em que se jogava de prendas, improvisava comédia, se dançava, numa boémia pacata sem dramas nem paixões ou só arufos que não teve tradução literária ou romanesca, ou só suposições em Eça de Queiroz. A observação de Columbano era então inédita, e os três quadrinhos de 1880 que dela resultaram, *Encantadora Prima*, *O Sarau* (ambos col. privadas) e *Convite à Valsa* (C-MAG), têm um interesse muito especial na pintura nacional de à beira do realismo. O *Ocidente* reproduziu-lhe o primeiro, em xilogravura de Peñoso — sinal de apreço, mesmo influenciado, como já lhe tinha reproduzido outras obras, apresentadas na Promotora, desde 1876, e voltadas à cena, em 1880, numa Associação de Jornalistas e Escri-

tores de Lisboa, então em companhia de obras de António Ramalho, preterido também, no Porto, no concurso de bolsa parisiense.

Os três quadros em questão lá estiveram outra vez, vistos já na Promotora desse ano, onde um retrato de Ramalho Ortigão figurava também — sentado, de corpo inteiro, livro nos joelhos, em leitura interrompida, outro por terra, aberto, mão meditabunda na face, interior cuidado de intelectual ou amator. Boas manchas de pincel, em esboço, a face bem marcada, as lunetas luzindo — e um pequeno e insólito toque de azul-ultramarino na peúga da perna traçada do escritor...

Dois outros retratos se registam, em datas anteriores, já em 1876: a do colega e amigo Rodrigues Vieira, sem grande relevo de originalidade, que o jovem pintor, que seria também do Grupo do Leão e teria flores apreciadas no mercado, na verdade não mereceria, e foi, de qualquer modo, a primeira obra desse género; e dois retratos de Herculano (que Diogo de Macedo registou biograficamente, em 1878), a óleo e litografia, que não terão deixado rasto — já que a vasta série de retratos pintados e litografados de Columbano é de anos posteriores, desde cerca de 1880, quando muito o veremos colaborar nas páginas d'*O António Maria*.

Ramalho Ortigão vem de uma simpatia nascida nas polémicas do concurso de bolseiro, e também do apreço

pelo escritor que tomara a defesa de Silva Porto, o qual, voltado de Paris, caíra do céu na Academia, para lhe renovar, pelo ensino e pelo exemplo, os processos — às datas da morte de Anunciação, já de Meneses e em breve de Lupi, o inimigo... Mesmo que crítico (que sempre seria) em relação ao próprio estilo e à própria paleta de Columbano, Ramalho merecia-lhe respeito, e não é por acaso de cruzamentos lisboetas, que o seu foi o primeiro retrato significativo de intelectuais ou artistas que Columbano realizou. O de Ramalho — e o de seu pai, Manuel Maria, presente, muito mais do que o ensino da instituição de S. Francisco, na obra que criaria. E logo nestes três pequenos quadros lisboetas de costumes e graças, na ironia de uma vida que ele cotejara, mas deixara ao mano Rafael o cuidado e o génio de explorar, pelos anos fora.

Columbano fez o que tinha a fazer, nesse ano de 1880, no entendimento do que não queria mais fazer: esta crítica jocosa dos costumes em que participava, na sala da casa de Alcalena — donde o pai desaparecera deixando vazio o lugar, numa grande almofada amarela.

Sala da casa dos pais ou de outra, de vizinhos, um desenho preparara a composição, com identificação de todos os figurantes da amena reunião, ou outra que fosse depois passada à tela de dois palmos de comprimento. Ou num baile de idêntica decoração, um palmo só de

tela, duas figuras para dançar, em cerimónia. Ou, num *boudoir* de maior intimidade, um cavalheiro em visita debruçado delicadamente sobre uma jovem dama na sua *bergère*, leque aberto no regaço — azul — e os pés (ou um pé só visível, encurvado sobre o outro) pousados sobre um almofadão — vermelho.

Este azul e este vermelho andam por estas composições numa obrigação de cor. São de um *cache-pot* de porcelana e da blusa de uma menina loura que vem acolher-se nos braços de uma dama de negro sentada, ou num leque aberto, e é o azul indiscreto da peúga de Ramalho. Ou, o vermelho, está nas meias da criança que avança, de calções, pelo meio da cena, e nos galões do aspirante ou qualquer coisa na Armada, à ponta, mais significativos do que num vestido inteiro de dama, e em dois almofadões, devoluto um, por detrás da dama que vai dançar, ou sob os pés da outra que escuta o cavalheiro visitante, primo, provavelmente, para dar título ao quadro, já de maiores dimensões, da *Encantadora Prima*, o outro sendo de *Convite à Valsa*, por amistosa ironia, como se o pintor conhecesse os modelos, que conhecia, sem se importar de mais com eles, que sobretudo lhe serviam à paleta — para os toques de azul e vermelho que lhe importavam, por originalidade de outro tipo de ironia... Que as sobrecasacas ou a casaca envergadas sejam de negro profundo, com

breves luzires de pincelada — e que os brilhos dos vidros, ou dos espelho, ou dos vasos, ou dos peitilhos de goma, ou de uma dobra de colarinho, saltem como pintura que de repente são! E que um gato, se for o caso, se sente na sala, burguês também...

2 — PARIS, 1881

Preterido no seu concurso de bolseiro, Columbano tinha, porém, simpatias, que teriam vindo do pai falecido em Janeiro, mas lhe deram a encomenda de um dos carros alegóricos do grande cortejo a Camões (Ramalho Ortigão comandava a comissão), e compôs o das colónias, que veio reproduzido com elogios; e também pinturas para os tectos solenes dos novos Paços do Concelho que substituíam então os ardididos, em novos luxos de arquitectura e decoração. Mas, sobretudo, o capital de simpatia chegou até à bolsa régia de D. Fernando de Coburgo que, pela esposa morgânica, a condessa cantora de Edla, lhe fez servir uma bolsa para Paris, a bolsa tão desejada, e duplicada na companhia que levava, a irmã e madrinha Maria Augusta, que ia estudar bordado também — e sem a qual ele não saberia viajar ou lá viver.

Com a bolsa, D. Fernando dera-lhe uma carta de recomendação para o famoso retratista Carolus-Duran, que viera a Lisboa retratar a bela rainha sua nora, D. Maria

Pia, e a duquesa artista de Palmela, em dois magníficos quadros, dignos da sua celebridade mundana de *tout Paris*, não sem que a despesa, de muitas libras do lado público, tivesse sido duramente criticada por Ramalho n' *As Farpas*. Alguma ingratitude do escritor porque Carolus lhe elogiara o retrato por Columbano — bem diferente dos que ele fazia, porém... O facto é que isso chegou aos ouvidos do rei honorário e para ele endereçou o seu protegido. A régia carta, Columbano foi levá-la ao *atelier* do mestre, que recomendou que agradecesse a Sua Majestade, prontificando-se a olhar para o que fizesse e lhe dar conselhos. Columbano comunicou a entrevista, rapidíssima, para a corte, e logo ali deve ter decidido não voltar a pôr os pés no *atelier* de «Caraculus-Duran», como lhe chamavam, por troça e alguma inveja, os artistas de Paris que tinham outras referências — já pelo impressionismo dentro. A Columbano, a pintura do célebre retratista não podia deixar de interessar, não pelos truques, mas, certamente, por insólitos pontos, que em toda a pintura afloram, fora das regras ensináveis e apreciadas. Isso lhe oferecia Carolus-Duran, num brilho de seda, num cair de prega, numa cor de tafetá ou de peitilho; para as expressões, não precisava ele. Porque tinha logo a irmã Maria Augusta ao lado, quieta, de feições em pose, sempre que necessário, no *atelier* em que se instalou,

em Montparnasse, e em outros mais, mudando muito da casa por inquietação que em Paris se acentuava. Cidade horrível, cheirando a óleo e a pó-de-arroz!, queixava-se ele para Lisboa, aos amigos, incapaz de se afazer aos ritmos daquela capital buliciosa em que não encontrava referências que pudessem convir-lhe, de gentes ou de artes — que preferia ir ver silenciosamente ao Louvre, enquanto convivía com os compatriotas lá encontrados, numa camaradagem caseira. Da pintura que podia ver, numa modernidade de novas paletas e novos gestos de pincel, não havia ele de querer saber. E exactamente porque, em contradição, se fechava num mundo que ia inventando, sem distrações de vida, sequer doméstica.

O seu modelo era Maria Augusta, e foi, então, logo em 1881, um retrato de dois palmos, dela sentada diante de uma mesa de panejamento sem cor sobre a qual, à sua altura, um vaso de cerâmica tinha flores em relevo. Maria Augusta não olha e, mãos no colo com um livro indistinto, no seu vestido castanho-escuro, de veludo, subido no pescoço, oferece a face já marcada de quarentona, pincelada a pincelada aplicada na pele sem cor. Ou então, numa tela maior, de três palmos, ele envelhece ainda mais a irmã, de ombros nus, o rosto meio oculto de perfil, olho fechado sobre a bolsa da pele, a boca perdida na bochecha flácida, o pescoço encorreado.

Ao alto da cabeça de cabelos alisados, uma fita lilás, muito macia de tom — e, sobretudo (oh, sobretudo!), deixando para trás uma quebra de tecido pardo a recortar a silhueta, um braço que avança, enluvado acima do cotovelo, de pelica cinzenta, sem que a mão precise de segurar seja o que for, no espaço vazio e inútil. *A Luva Cinzenta* se chama (MNAC). Nada de mais triste tem a pintura nacional, ali num exílio parisiense, no centro de nada... É uma pintura de oculta originalidade, no meio da grande afirmação de Manet, e sem precisar dela para o sentir intimista que defende, de si para si. Dirá um dia que pintou o quadro só para ele e não para a multidão, nunca o quis expor e só o ofereceu à Academia de Lisboa, para ser eleito «Académico de Mérito», dezasseis anos mais tarde.

A Luva Cinzenta estará ainda presente, como retrato assim de Maria Augusta, na grande composição de dois por três metros que Columbano resolveu pintar para o Salon de 1882: uma cena de interior em inusitadas proporções «de História», no desejo de ser notado na chusma dos pequenos formatos admitidos ao certame que enchiam as paredes, de alto abaixo, no brilho das suas molduras de gesso dourado...

Para Columbano, era uma aposta, consigo mesmo, primeiro, com aquela cidade vaidosa de artes em que tão desaperecebido ia passando, e queria passar — menos

naquele momento profissional que seria do seu destino... Artur Loureiro e um amigo francês contribuíram para o dispêndio da enorme tela, e o colega, que era bolseiro em Paris por o ter vencido em prova de paisagem, viria à composição, como figurante, assim como um casal de pintores portugueses, em Paris, também estudando, os Grenos, e um amigo italiano, cantor, supõe-se, pelo papel representado e pela barriga de barítono dentro do colete branco da casaca, olhando a partitura que entoa. A par de Maria Augusta, cantora também, para o efeito, na posição d'*A Luva Cinzenta* que agora segura a partitura, e de corpo inteiro, num vestido de tafetá *gris perle*, que lhe descobre os ombros indiscretamente magros, mas, sobretudo, tomba em pregas duramente modeladas até ao chão, num grande movimento de roda que a iluminação, de trás apontada, faz reluzir.

E o foco principal de luz, que dá na partitura, contorna o colete do barítono e incide ainda sobre as suas próprias folhas — e vem morrer no monte de partituras que, ao lado do piano, tombam para o chão escuro. Como todo o resto do quadro, em que um *cache-pot* de cobre, a uma ponta da cena, ou os dois Grenos cantores, mal se vislumbram, e também não o pianista Loureiro que uma vela ilumina frouxamente, no próprio piano. Mas não sem criar uma zona de transparência luminosa de brilhos no verniz preto da caixa do instrumento,

e uma incidência súbita sobre a mão do executante, estendida numa oitava larga, sobre o branco violento das teclas.

Vinha o quadro do *Sarau* da Alcalena, por saudade de casa ali vivida num meio de exílio voluntário, tanto quanto um exílio o pode ser. Ele fora estudado, a lápis, mais do que uma vez, decerto, e a óleo, em outro ângulo e outro entendimento de valores, para bem concentrar uma composição que não teria que ver com aquela que divertira o pintor em Lisboa. O caso, agora, não era de anedota, mas de pintura, e as personagens metidas na cena, não era por o serem que ali se encontravam, a tocar, em amadores, *chez lui*, não por representarem uma cena ou um sentimento — mas por serem valores inteiros de pintura.

Soirée chez lui, título do catálogo francês, ou *Concerto de Amadores*, depois, em português, foi admitido no Salon, apresentado por um «disciple de Carolus-Duran» (com ou sem intervenção do mestre, ou sua autorização, mas tendo nessa designação um bilhete de entrada assegurado — e nada mais se sabe do caso), e ocupou o seu lugar, por natureza de suas dimensões, bem visível na parede que lhe calhou. Mas a impressão causada sabe-se que foi irrelevante, uma só menção descoberta, de um crítico amigo do famoso Sergent, Louis Fourcault, que na pintura viu algum motivo de compara-

ção com Goya. Começou aí o mal-entendido, que Columbano lamentaria, sabendo bem que só havia de ver a pintura espanhola com que o mediam, muitos anos mais tarde, em Madrid... Só Henry de Rochefort notará algures (é citação de Diogo de Macedo) que havia nele «la pâte d'un grand peintre».

Não surtira efeito a sua intenção, e era mais uma mágoa de Paris que Columbano havia de trazer, meses depois, para Lisboa, regressado dessa bolsa útil ou inútil, só avaliável, não pelo espaço que fora habitar, mas pelo tempo que nele passara, em isolamento necessário e suficiente.

Mas o historial do quadro não se deteve aí porque, oferecido pelo pintor à condessa de Edla, sua protectora, ele ficou longamente retido na Alfândega de Lisboa, por uma questão burocrática de direitos a pagar, só resolvida com diminuição humilhante do valor que o pintor atribuíra à obra. E um novo acidente aconteceu à *Soirée chez lui*, que começou por ser recusado pelo Salão da Promotora e depois foi colocado numa sala extraordinária, que o desconsiderava. Isso, por opinião do próprio inspector da Academia, o visconde de Atouguia, pintor amador, que se dirigira a Columbano, em cólera, perguntando-lhe se «aquilo eram coisas que se fizessem»... Eram — e Monteiro Ramalho, irmão do Ramalho pintor,

veio considerar que se tratava de «uma grande página de observação espirituosa da existência social olhado pelo monóculo dum humorismo vizinho do sarcasmo». Isso marginava o valor da obra, mais bem compreendida por Batalha Reis, que entendeu ser necessário um grande artigo pedagógico, de excelente análise, em *O Comércio de Portugal* — achando-a finalmente «a revelação de primeiro grau de artista criador pessoal e característico que enfim aparecera nos tempos modernos». Referia-se a Portugal, mas talvez não só, entendendo como a invenção pictural de Columbano, para além de Courbet, ia ao encontro de Manet, num «arranco espanhol, à Zurbarán e à Velásquez» — como diria pouco depois Ramalho Ortigão, a propósito de outro quadro parisiense de Columbano, levado ao Salon do ano seguinte, um primeiro retrato de Mariano Pina, jornalista português de Paris. E a referência espanhola, entre Goya, Velásquez e mais acertadamente entendida em Zurbarán, entrava no discurso crítico mais conveniente à pintura pessoal de Columbano, numa encruzilhada de tempos estéticos, que ultrapassavam, então, as regras modernizantes de Paris. E que melhor poderiam ser compreendidas em Lisboa — se Lisboa tivesse possibilidades para tal. Que ia ter, no Grupo do Leão que acolheu Columbano ao regresso, em Janeiro de 1883.

Mas os retratos de Mariano Pina (MNAC e MNAA) deram então começo a uma série de retratos que, pelos anos 80 fora, e até aos anos 20 do século em que viveria ainda longo tempo, seriam a obra de Columbano mais significativa.

Ela terá então principiado por este perfil ingrato do jornalista parisiense. Sobre o fundo escuro e indeciso, a cabeça de Pina perfila-se, cortada por um colarinho brilhante, de goma, e logo afogado no escuro do casaco, sem contornos e só pontuado por uma camélia branca, e mais abaixo, na mesma linha oblíqua da composição, por um par de luvas alvas também, amachucadas por uma mão pousada no castão de uma bengala que mal se apercebe, na perpendicular. O quadro é relativamente grande, de um metro por oitenta, e a sua mancha severa ou feroz não tem qualquer efeito atractivo. O próprio retrato diria que Columbano pintava num «estado de irritação artística», vendo nisso, porém, um «ódio implacável à tradição clássica» — o que não podia estar certo, embora parecesse, por deficiência de definições a que a história da pintura finissecular obrigava. O segundo retrato de Mariano Pina (MNAA), já possivelmente terminado em Lisboa, pinta-o de corpo inteiro, numa tela de dois metros. De pé e embrulhado num comprido sobretudo de meio tom a que o fundo escuro propõe passa-

gens tonais de grande consciência pictural, o retratado olha o espectador, torcendo a cabeça contra o perfil geral do corpo a que o braço, apoiando na anca uma mão enluvada, quebra a rigidez vertical da forma. Esta não aceita modelação na grande aba do sobretudo, iluminada intensamente, numa agressividade de tom que é propósito revolucionário e bárbaro, para além do que Sergeant (da sua admiração) seria capaz... Outra mão e um chapéu meio encoberto participam na grande lição de passagens tonais que o quadro, como tal, assegura.

Ainda em Paris, Columbano pintou outro retrato, de um diplomata Lopes, de passagem (col. privada), sentando num sofá o seu fato claro, de verão, numa pose *snob*, que o rosto inexpressivo afirma, e o apoiar das mãos de anel no chapéu sobre o colo, com bengala de cana, confirma, com a pequena astúcia irónica, para um quadro dessas dimensões de um metro, de o pé calçado de sapatos de verniz negro se erguer familiarmente... Nenhuma mancha de cor no ocre de pouquíssima modelação do fato, na gravata que assoma, na flor da lapela, no assento estofado e, mesmo sem cor, no prato de cerâmica das Caldas, do mano Rafael — compondo a parede em equilíbrio com a cara tola do retratado, aparentemente feliz. Desconhece-se a razão da obra, ou da sua encomenda, por apresentação, decerto, no meio de Paris.

Mais interessante, neste conjunto de uma dezena de obras pintadas nos dois anos de estada, é o retrato do amigo Loureiro, em plena floresta de Fontainebleau que, por ser paisagista, devia ir pintar e que Columbano acompanhou, no convívio amistoso que entre ambos se estabelecera — que dera a *Soirée chez lui* e dava este ar livre inesperado, mas que é, na obra do retratista, preciosa raridade (col. privada).

A paisagem no meio da qual Loureiro pinta, em enquadramento de proximidade, tem uma qualidade plástica segura, sem ter que ver com atmosfera, mas apenas com a solidez dos troncos de árvores que se ajustam no fundo, deixando todo o espaço para a figura do pintor pintado, atacando uma tela em que deve, quadro no quadro, pintar o que ambos vêem e já se esboça. Há um banco de dobrar no primeiro plano da composição, e há, sobretudo, o gesto continuado de Loureiro que se curva para a sua tela, os joelhos levemente dobrados, o corpo tenso, a mão leve, e o olhar atento e preocupado pela pincelada — tudo num dinamismo que imprime à composição um movimento inesperado. O azul do camisolão que Loureiro enverga, e das calças e das botas fortes de andar no campo, são elementos picturais que ao mesmo tempo envolvem e arredam Columbano. Como estaria ele vestido, na circunstância, já que não lhe ca-

bia pintar, ele próprio, qualquer paisagem, que não aquela, condicionada? De todo o modo, não usaria, como pôs na cabeça do amigo, por pintura, talvez somente, aquele chapéu de lona vermelhíssimo — que é a justificação pictural do quadro, diante da larga mancha branca da tela empoleirada numa carreta de mão.

Só foi mostrado uma vez este quadro numa exposição do Grupo do Leão, quatro anos depois, e então comprado e desaparecido, até 2007.

3 — LISBOA, 1885

Entretanto, nesses dois anos decorridos, algumas coisas se tinham passado em Lisboa. Nas artes, constituíra-se o grupo de pintores que abancavam na cervejaria do Leão de Ouro, na Rua do Príncipe, por detrás do Rossio, bem acolhidos pelo Sr. Monteiro proprietário e por um simpático criado de mesa, o Manuel Fidalgo (assim chamado por constar ser filho do marquês de Castelo Melhor), que a uns e outros fiava, ou emprestava alguns pintos, se escutarmos a «verve» de Ramalho Ortigão contando essa boémia amena. A ideia do grupo viera de um jovem Alberto de Oliveira, de alguns meios de fortuna e muita admiração por aqueles pintores que o admitiam em convívio — e lhe aproveitavam o entusiasmo para exporem em conjunto, como grupo, logo em 1881, numa sala da Sociedade de Geografia, então instalada, à espera de melhor, num prédio da Rua do Alecrim. Foi uma exposição dita de «Quadros Modernos», aberta ao público em 15 de Dezembro, com a novidade, agenciada pelo Oliveira, de venda directa dos quadros ao público, e ou-

tra, da edição de um catálogo, feito pelo mesmo Oliveira, com reproduções de quadros em recente técnica de zincogravura, sobre desenhos dos próprios autores. Foi Mariano Pina, então em Lisboa, quem, nas colunas do *Diário da Manhã* e logo no mesmo dia, baptizou o grupo — «de artistas distintos, rapazes ainda todos, cheios de entusiasmo e de talento, que resolveram [...] entre *boks* e fumaças de cachimbo, organizar uma exposição de belas-artes, uma exposição essencialmente moderna, onde há algumas telas preciosas, reveladoras de boas inteligências». O texto é canhestro — mas, por detrás da intenção, havia já considerações mais importantes e esteticamente definitivas de Ramalho Ortigão que visitara, no seu *atelier* de professor na Academia, Silva Porto, recém-chegado a Portugal, de bolsa parisiense, e em boa e inesperada hora contratado para suceder no ensino de paisagem em Lisboa, ao pioneiro romântico Anunciação, que falecera, a tempo, pode pensar-se, historicamente.

Eram eles o próprio Silva Porto, José Malhoa, António Ramalho, João Vaz, Moura Girão, já assaz conhecidos, Henrique Pinto, Rodrigues Vieira e Cipriano Martins, muito mais modestos de posses artísticas, e Ribeiro Cristino, filho do Cristino da geração romântica falecida. A autoridade de Silva Porto, que o inspector da Academia fizera entrar à força, felizmente, contra pareceres do

estabelecimento que Lupi solenemente representava, vinha-lhe do talento certo (mas cuja grande obra, depois da *Seara* de 1879, havia de ser sempre esperada) e do significado cronológico da sua entrada em cena, e, sem dúvida também, da sua recolhida modéstia. Seria o «Divino Mestre», entre os amigos, sem invejas de profissão, cada qual com a sua carreira, incomparável por natureza a de Malhoa — como também a de Columbano, que, mais tarde chegado, tinha, mais do que isso, outro mundo que era o seu.

Também chegou depois o irmão Rafael, e os dois Bordalos ficariam, de certo modo (ou certos modos, que eram os deles), dentro e fora do grupo — caricaturando-os, um, num grande projecto de decoração de azulejos em volta de uma porta da cervejaria, todos surpreendidos em seus gostos e teimas, dobrada a figura do Manuel Fidalgo para quebrar o engulho dos treze. Ou retratando-os, o outro, em volta da mesa, com outra veracidade, e metendo um décimo quarto conviva à força na composição — que era de uma Ceia de treze. Sabendo bem, ele, Columbano, que o décimo terceiro seria sempre ele... E de saída.

Mas, em 1881, fizera-se também uma reforma na Academia de Lisboa para a qual, no ano seguinte, entraria Mestre J. L. Monteiro como o professor de arquitectura que lhe faltava. Nesse ano, celebrou-se o centenário do

marquês de Pombal, com polémica ideológica, por causa da liberdade, uns, e dos jesuítas, outros, e realizou-se uma magna exposição de «arte ornamental» que, no Palácio Alvor das Janelas Verdes, preparou o que havia de ser o Museu de Arte Antiga que salvasse as obras acumuladas no casarão de S. Francisco. E também começaram a instalar-se redes telefónicas no País, ou na sua cidade de Lisboa. E também, entre 1881 e 1883, Oliveira Martins publicou o *Portugal Contemporâneo*, Fialho os *Contos*, Camilo, a *Brasileira de Prazins* e Ramalho *A Holanda* — a realidade da pátria doente e o modelo impossível de outra realidade, que o crítico que defendia a pintura do grupo a todos apontava. Enquanto, fatal e jocosamente, Rafael Bordalo ia tornando Lisboa mais alfacinha, no seu real hebdomadário, jornal a jornal, página a página...

Columbano chegou então, em Janeiro, já expôs na terceira apresentação do grupo que jubilosamente o acolhia, e em todas as outras (menos na sexta, em 1886, e na última, de 1888) — sempre de «arte moderna». Que era, então e somente, a sua...

Para o provar, depois da *Soirée chez lui*, tão maltratada, ele aceitou a ideia de Alberto de Oliveira de lhes pintar o retrato colectivo para ficar, entre os quadros de cada um deles, numa parede da Rua do Príncipe, em lugar de honra, pelo tema e pelo tamanho que o dono da

cervejaria assegurou em tela encomendada de dois metros por mais de três e meio.

O *Grupo do Leão* devia ser a íntima consagração de Columbano e o atractivo para o espaço que, com tantos quadros, ia ser o museu público que faltava a Lisboa — à beira da estação do Rossio que se construía já, do Hotel Avenida Palace que se lhe seguiria, da Praça dos Restauradores que, no ano seguinte, inaugurava o seu monumento e da Avenida que ia tomando forma, sobre a lembrança sempre saudosa do velho Passeio Público. O *Grupo do Leão*, como o próprio grupo, era a imagem de uma nova Lisboa, com seus pintores nela assentes, quando os da geração anterior tinham tomado posse, colectiva também, na serra de Sintra, trinta anos exactos atrás. Nela assentes, mesmo em contradição com o naturalismo que tinha anunciado Silva Porto e praticavam Malhoa e João Vaz, e logo Carlos Reis — nisso assumindo Columbano e Ramalho a sua responsabilidade. Ou responsabilidades, de uma sociedade de satisfação burguesa, de senhoras de boa carnação em *toilettes* de visita ou baile, ou de outra, nocturnamente vivida ou sofrida, de intelectual em intelectual, «vencida da vida» — como em breve, e em melancólica ironia de exibido snobismo, se diria, em outros jantares...

A esta, o quadro pintado para a cervejaria ia ser (mas só em Columbano) prefácio, e da maneira algo corpora-

tivamente pretendida: só pintores nele cabiam, com inclusão óbvia do agente devotado deles, mas exclusão de críticos ou outros escritores que lhes frequentavam as mesas, e tinham nomes sabidos em Lisboa — logo o Mariano Pina que os baptizara, ou Ramalho Ortigão (o único que iria a outros jantares), e Fialho de Almeida, Monteiro Ramalho ou Barros Lobo, Bulhão Pato e D. João da Câmara, José de Figueiredo ou Gualdino Gomes, uns mais tarde chegados, outros já então da tertúlia. Quase todos eles foram retratados à parte por Columbano, como o Sr. Monteiro, dono da casa, se não é ele que figura de décimo quarto, à ponta da composição, personagem de identidade desde sempre discutida e contraditória (o Leandro Braga que fazia afinal parte do grupo, tendo-lhe esculpido a insígnia leonina, ou, por se lembrar Ramalho, outro criado de mesa, o galego Diaz?). De qualquer modo, não é a mana Maria Augusta que, porém, bordou um leão dourado para um reposteiro da cervejaria. Onde, Senhora, não devia entrar, por usos e costumes da cidade não tão moderna como isso, mesmo em tal pintura.

Eis, então, os pintores que iam ser responsáveis, em imagens, pelo sentido da vida portuguesa. Lisboa — insistamos, que os limites da capital se impunham na sociedade nacional e provinciana, com o Porto lá em cima, com outros e seus artistas que mal vinham a Lisboa, de visita, o António Carneiro, o Camilo e o Soares dos Reis,

que pouco depois se matariam. (Como seria o retrato de Camilo que Columbano pintasse? Do Carneiro e do Reis foram assaz passivos.) Foi isso sinal de uma vivência dramática que ia dar o mais significativo retrato à galeria de Columbano, na pessoa de Antero de Quental, que menos de Lisboa era, por não poder ser de parte nenhuma do País e ilhas brumosas do Atlântico... Os cafés do Porto, camilianos ainda, como o Águia de Ouro, eram de outro tempo paradamente romântico, e seria curiosidade comparar-lhes os animais evocados e tutelares, águia voando (que daria daí a pouco uma revista o mais portuense possível) ou leão rompante — ou antes preguiçoso, no desenho de Rafael Bordalo, de caneca de cerveja (*bok*) numa pata e longo cachimbo na outra, pernas traçadas no seu banco de conviva de estimação... Ideal e nortenho um, ou terra-a-terra outro, nesta capital materialista do Sul.

Catorze convivas então (digamos treze...), abancados ao comprimento da mesa de tampo de mármore, quatro do lado de lá, três pela frente, um ao topo, silencioso e calvo (o Henrique Pinto, que pintava costumes rústicos), cinco de pé, mais o *garçon* Manuel Fidalgo, de suíças e avental de uniforme, à volta da cinta, e o gesto de levar a bandeja, necessário ou fundamental à composição — que, além de ser essencialmente simbólico, ainda, mais

do que isso, cumpre, como traço horizontal, sem relevo esperado de copos ou canecas, ao alto de um movimento negro de braços, em V, da figura, um papel definitivo...

Dos três de cá, o Girão, decano de todos, tem a sua tristeza atenta, necessária às aves da capoeira da sua apreciada especialidade, e o Rodrigues Vieira, de braço torcido sobre a perna, ri sem saber de quê, tal como pintava o que podia. Do outro lado, João Vaz tem a seriedade simples das suas telas marinhas, que valem às vezes mais do que isso, o António Ramalho é todo riso de quem sempre esteve bem com a vida e com a pintura bem burguesa, mais do que qualquer outra do seu tempo nacional. E Silva Porto tem a sua melancolia de quem pinta sítios feios porque os acha bonitos — como significativamente respondeu a quem sobre isso o interrogava, sem lhe entender o melhor da pintura mais naturalista do que qualquer outra, com os resultados nacionais que havia de ter, por isso mesmo. E Rafael Bordalo, de chapéu na cabeça e copo na mão, está ali por camaradagem, mais homem de teatros e de óperas que de conversa de pintores. De pé, à ponta esquerda do espectador, Ribeiro Cristino parece ausente de expressão e esconde os braços atrás das costas, como quem não sabe pintar, que na verdade não sabia, enquanto, à outra ponta da composição, após o tal desconhecido décimo quarto, o Cipriano Martins está sério e medíocre, como os quadros

que faz. De pé ainda está o Alberto de Oliveira, que se debruça, bonito moço de barba loura, sobre uma revista provavelmente francesa que dá a ver a Silva Porto, que a não olha, preferindo, na pose realmente forçada, de retratos adicionados (que são todos), olhar para o pintor do quadro — que, por seu lado, está por detrás deles todos, e se olha também, por gosto.

Columbano olha-se mais a ele que aos outros, neste que é talvez o seu segundo auto-retrato conhecido. É ele, Columbano, mais do que os seus colegas que está em cena — que para ele olham todos, por natureza da composição, ao mesmo tempo que ele os fitya, mas numa posição cénica impossível, ou nitidamente irónica.

Mas há outro conviva de grande importância histórica do lado de cá da mesa, que parece dialogar com todos, assim tranquilamente sentado, um braço apoiado na coxa forte, outro dobrado sobre o tampo, um cigarrinho na ponta, e olhando simpaticamente a assembleia do sítio em que se encontra. Em certa medida, se quisermos, simbólica, José Malhoa responde assim a Columbano — sentado para ficar no retrato e na vida artística da pátria, a contento de todos, pelos anos fora, enquanto Columbano, não, como veremos.

Ou como imediatamente vemos, só de busto visível e curto, chapéu alto na cabeça, a bengala de castão sob o

braço, como estando de saída, que está. Por assim desejar, não no meio dos colegas, mas apartado deles, por outra coisa muito diferente fazer, para além daquele retrato colectivo em que deixou tentar-se, como prova definitiva de passagem de maturidade. Não lhe tinham querido, nem entendido, tirando o Batalha Reis, que era, na verdade, o mais culto de todos os da geração comum, a sua *Soirée* de Paris — pois vissem agora aquela tertúlia de Lisboa, ou fossem vê-la à cervejaria e não a um salão anual de exposições como prova provada da sua necessidade na vida quotidiana da cidade! Por onde, por assim dizer, ele passava, da maneira por que passava no próprio quadro, olhando pelas lunetas, um sorriso apontando nos lábios, que será sempre o mesmo, pela longa vida fora, irónico à vista mas cruel também, não hesitamos em o achar...

O quadro foi admirado *in situ* durante sessenta anos, e mais completo ícone da pátria lisboeta não havia, nem podia haver, até ao Museu que, por si só, ele era...

Columbano já retratara Silva Porto, no seu *atelier* da Academia, no ano em que regressou de Paris, tal como em França fizera a Loureiro — mas agora numa curiosa situação. Pintores de ar livre, um assim estava, laborando, mas o outro não, laborando também, mas num quadro que retocava, já emoldurado, representando duas vacas

conhecidas. Um ar livre dentro da casa, parecia Columbano dizer, como quem não quer a coisa, e na presença de Alberto de Oliveira, retratado também num canto do quadro, sentado a olhar o amigo pintar este quadro de meio metro de tela, quase quadrado, numa perfeita composição de diagonais e pintado numa sensibilidade de ocres, com três ou quatro pontuações de vermelho que perdera a força anedótica dos pequenos quadros de interiores, de antes de Paris. O esboço é largo, com todos os pormenores bem anotados. Foi a estreia de Columbano nas exposições do grupo, e é como uma homenagem amiga à sua própria existência. Ramalho Ortigão estivera ali mesmo para se inteirar dela, e Columbano traz-lhe uma espécie de confirmação, pondo em cena o pintor que lhe estava na origem e o amigo que lhes dera vida social. Interior de *atelier*; ele é captado na sua intimidade quotidiana — do qual passaria depois à encenação colectiva, numa correspondência vivida de acções. Os retratos que logo depois pintaria, do sobrinho Manuel Gustavo, de dois críticos amigos, D. José Pessanha e José de Queiroz, de Bulhão Pato, de um ignorado Gomes, de um parente Protes da Fonseca, do actor Augusto Rosa, outra vez de Ramalho Ortigão, e do colega António Ramalho, o do decorador Manini (perdido), andam em volta do *Grupo do Leão*, até à anedota retomada num segundo

retrato do sobrinho, debruçado de míope, sobre uma partitura, ao piano, em *Trecho Difícil* (C-MAG). É um quadro, ou quadrinho, pintado nessa intenção humorística em que Columbano se deleitara, três ou quatro anos atrás, uma pintura manchada rapidamente, com os tons alvadios do rosto e das mãos e da partitura estudada, saindo de um fundo geral de «terras de Siena», misturadas de «rouges de Venise» na paleta. Ortigão leva meio palmo de madeira, um palmo de tela o pintor Ramalho (MGV e C-MAG), de minguado interesse.

Muito têm-no, porém, os retratos do sobrinho, dois palmos de madeira (MNAC), sentado, de perna traçada, numa tonalidade de ocres do fundo, da cara e das mãos, de uma pasta de desenhos — e deste ponto vermelho da peúga que volta a rebentar acima da bota de sola arrebitada. E o do Pessanha (MNAC), pouco mais de um palmo de madeira também, sentado, mas só de busto, casaco alvadio, num ambiente ocre-claro, punho apoiado num castão de bengala, uma jovem expressão atenta, ao contrário de Manuel Gustavo, algo displicente — e, sobretudo, num espelho oval da parede, o reflexo do pintor pintando, que é de auto-retrato em pequena mancha vaga, mas, «retrato dentro do retrato», com essa originalidade «velasqueña» que se moderniza assim.

Se se trata, como se trata, de um auto-retrato, outro e voluntário pintou Columbano, em 1884 também, num inesperado formato de marinha que só dá para um grande plano dele, em busto, de paleta na mão, um jarão ao lado, coisas de *atelier* penduradas na parede ocre, do outro lado, e um retrato pintado, pequeno e indistinto — e, sobretudo (oh, sobretudo!), uma caveira que contracena com a própria cabeça do pintor, sua imitação de barba e luneta de fita, sem expressão também (ou será de raiva retida?), como uma *Vanitas* que se propusesse nesta tela alongada que parece ter uma dinâmica própria e fascinante.

Antes dela, Columbano retratou a cunhado Elvira, mulher de Rafael e mãe de Manuel Gustavo, matrona que se tornara, em dignidade burguesa, a jovem romanticamente outrora raptada... Será o melhor retrato de mulher, tão feminino quanto possível, que Columbano executou (MNAC) e que, por natureza, não anda longe daqueles que viu pintar ao seu mestre Lupi. Que bom, terá Columbano pensado, não precisar de contrair matrimónio, com a mana-madrinha Maria Augusta a tomar conta dele, até mais não poder...

O retrato do actor Augusto Rosa (MNAC) é menos de dois palmos de tábua estreita, e um esboço à Sergent, no seu sobretudo alvadio, pose de actor *dandy*. Depois já do *Grupo do Leão*, Columbano retrataria outro actor

famoso, o António Pedro, em maiores dimensões de tela (MNAC), mas o inacabado em que o largou, de corpo e mão, sobre um fundo unido e escuro, deixa ver uma emocionante máscara dramática de hístrião.

Em litografias, registe-se que Columbano retratou em 1884 os pintores Alfredo Keil e Alfredo de Andrade, em 1886 o célebre cantor Francisco de Andrade — e o rei D. Fernando em 1885. De dois anos depois é o busto de Cesário Verde que se diz desenhado de cor por o ter conhecido.

4 — LISBOA, FIM DO SÉCULO

Se, como se entende, o *Grupo do Leão* é uma data charneira na obra de Columbano, o que depois dele veio, pelos anos 90 do fim do século, constitui uma galeria de imagens de Portugal-Lisboa, figura a figura da vida intelectual, com raras de outra espécie e nenhuma da gens política do rotativismo partidário que se apoderara do poder constitucional, de rei em rei que, para Columbano, foi somente D. Carlos I que viu subir ao trono em 1889 e o mano Rafael cognominaria duramente de «o Último», em 1890. Não Columbano, que lhe pintou o retrato, por natural encomenda de Estado (1892 — MNAC). Antes o não fizesse, porém, que este generalíssimo de grande gala, enorme e jovem ainda, Coburgo louro, mostra aos seus súbditos (no caso da Sala dos Capelos, da Universidade de Coimbra), uma pequena cabeça hirta, de olhos espantados, sem dúvida que por má vontade de pintura, mais do que de pintor que cumpria ofício. Como começou a cumpri-lo, em desenho, para o reizinho D. Manuel II (MNAC).

O Ultimatum passara pelo País — e Antero suicidara-se por causa disso e de tudo o mais que com isso acontecia, fatalmente, em Portugal. Columbano sentia-o, o irmão denunciava-o — e os outros do grupo e Malhoa com eles, com isso nada tinham que ver, nos seus quadros e exposições. Isso também singulariza Columbano, desde que os pintou a todos assim sentados; de pé, ele (repita-se), por estar já de saída, em 1885.

As cabeças de todos os seus retratados revelam esse sentir de Columbano na expressão que vão tendo, mesmo sem a terem. Pode voltar a supor-se que o único português importante que então (e até 1933) se situava ou achava fora da história dramática do País, por boa e modesta consciência, era Malhoa — e por isso Columbano nunca lhe fez o retrato fora do grupo sentado, como pareceria natural entre oficiais do mesmo ofício, coevos e do mesmo nível de apreço artístico; e reciprocamente, se notaria. Não, decerto, António Carneiro no Porto, mas que deitava aí contas à «Vida» que sabia perdida no ano da viragem do século, sem fregueses para tal — e foi com alguma condescendência que Columbano lhe fez o retrato, quando ele passou por Lisboa. O António Ramalho, esse, tinha os seus clientes satisfeitos no dia-a-dia mesmo falido do País, em burguesia de palacete já de Avenidas Novas, sem mais ambições. Retratando-o no

Grupo, isso mesmo disse Columbano, ou ainda pior, certamente por desprezo de tanta boa fé que era, infelizmente, natural.

Restava, não à margem, mas em plena e habituada catástrofe, o Rafael — o mano que ria alto ou baixo, no *Álbum das Glórias* de toda a pátria, distribuindo-lhes os papéis, semana a semana, enquanto pátria houvesse, sabendo que iam acabar ao mesmo tempo e deixando, por assim dizer, o epílogo para o mano mais novo... Os raros elogios de honra que essa gente podia merecer-lhe, ele pedia-os, e não certamente por acaso, a Columbano, em colaboração litográfica mais séria. O resto era, para ele, o corrente discurso da denúncia nacional, por desvergonha de todos, na sua estratégia de ir vivendo com que o mano não pactuava. O Zé Povinho (que é a maior criação nacional desta época), não podemos imaginar Columbano a retratá-lo, sobre fundo escuro e olhar apagado... Retratando o irmão, ele prestava, porém, homenagem à força de uma natureza que lhe era alheia, mas sinceramente admirava, desde os tempos da Rua da Fé, nesta frateria essencial ao próprio país... E Rafael lá está (MRBP), saindo da mesa do Leão de Ouro para um banquete de casaca, sozinho — ou na companhia discreta e invisível de uma loura actriz italiana que todos lhe perdoavam e entendiam. O mano Rafael... E sentava-o assim, de corpo inteiro, vasto na sua capa aos ombros,

sobre a casaca, o cigarro numa mão, a bengala na outra, a cartola com luvas dentro sobre o divã, provas dos *Pontos nos ii* espalhados do outro lado, numa mesa, por necessidades de identificação e, sobretudo, também, de pintura. E a fita da Légion d'Honneur na lapela, pequeníssima nota vermelha que é mais uma vez de pintura necessária e suficiente. É única, entre os negros fundos, os brancos da camisa e os ocres do chão que na parede se escurecem, o necessário também. Vem o quadro seis anos depois do *Grupo*, mas já em 1885 desenhara o irmão para aparecer na *Ilustração* parisiense de Mariano Pina, e no ano anterior sentara-o, numa placa de cerâmica de palmo (MRBP), *dandy* de calça alvadia, de outro modo pousando, talvez menos fatigado, que sete anos era muito ano em Lisboa...

Ou não era: e a prova ou contraprova dava-a Columbano em todos os outros retratos — em que só num o modelo se envelhecia; já veremos como e porquê. Ou em dois...

Passavam-lhe todos pelo *atelier* da Academia ou, a certa altura, do Pátio do Martel — entre quintais alfacinhas, acima da Rua das Taipas, a Alegria ao lado, de sua infância, a Avenida em baixo, que vira abrir. Eram quatro palmos de superfície, uma galeria ao alto, com uma escada de pau, íngreme, a dar-lhe acesso, um cascalhar de vida urbana e popular em redor. Era Lisboa sem ser Lis-

boa, ou só em quintais de capoeiras, do avesso, por assim dizer. Palmeira que houvesse num deles, não era ele que a ia pintar — que ao ar livre que ousassem aconselhá-lo (como, conta-se, Blasco Ibañez), ele mandava ir o outro...

Vinham a Columbano os retratados, subiam as escadas estreitas, desde o portão de baixo, ou entravam por cima, com outras escadas a descer, vindos da Patriarcal Queimada e do Chiado de toda a gente. Na Academia de S. Francisco era outra a solenidade ou o silêncio em que, antes dele, Lupi oficiara. Mas pouco isso podia interessar, que o fundo das pinturas era sempre o mesmo, e fora de sítio, como de tempo. Vinham ou era ele a convidá-los, por interpostos amigos, discretamente, ou timidamente. Se não se importasse... Se por acaso estivesse disposto... Nunca era ou podia ser encomenda franca, de bater à porta para entrar e combinar. E contava-se de uma vez que assim pretendia ser, com um comendador Pinto a procurar o pintor para retrato. «Comendador Pinto?», perguntara Columbano; que sim, respondera o homem. «Pois não pinto, não senhor...» Eram umas libras a menos, que lhe faziam sempre falta, mas era assim mesmo com ele.

Cada retrato tem, decerto, a sua história, que importaria conhecer, antes e depois de ser pintado, mesmo que lhes conheçamos os modelos por renome ou ilustração.

E lhes possamos saber relações havidas com o pintor, na Lisboa de todos eles. E porque ficaram alguns no *atelier* do artista, sem que os desse ao modelo.

Foi na Livraria Gomes, no Chiado, que em 3 de Junho de 1894 Columbano recolheu, emoldurados quase todos de igual, com o nome inscrito na tabela, dezasseis retratos, pintados em cinco ou seis anos de trabalho. São intelectuais que, em pessoa, frequentam a livraria, sítio de encontro afreguesado, curiosamente mundana do sítio afamado de restaurantes e comércios de luxo, e de teatros, desde o S. Carlos, adiante, como o Grémio Literário — fíndo o Marrare e ainda não instalada A Brasileira, neste tempo de fim de século, realista ou não. Sítio também d'*Os Maias* de Eça de Queiroz, em 1888 publicado, por um romancista que já então Columbano retratara em pastel, para xilogravura da *Revista Ilustrada* de 1890, antes de o pintar em 1898, em quadro perdido, e no meio dos quais o pintor houvera referência já em anos perto da publicação — um tal Barradas que retratava o Cruges, «moço de talento um pouco pardo de cor, tudo por acabar, esborratado, mas uma bela ponta de faísca», dizia o Alencar-Bulhão Pato...

Dois dos retratos expostos têm a data mais antiga de 1889 — de Antero de Quental e de Guerra Junqueiro, qual dos dois antes do outro, como sabê-lo? Suponhamos que foi Junqueiro, talvez porque sabemos que foi

Columbano quem pediu a Antero para vir ao *atelier*; se isso pode servir a hipótese.

Junqueiro então, a inaugurar esta série (CMP) como se Antero a pudesse terminar, por ser o mais mortal de todos. A máscara meio risonha do poeta é bem marcada de ossatura e emerge sob uma luz artificial, numa presença maliciosa que não pode condizer com o papel de violência anti-social que o pintor desconhece nele, mas não na expressão mordaz de polemista de Silva Pinto (MNAC), distante de talento e invejas de sacrificado numa vida intelectual que nunca o acolheu. Fialho (MNAC) é pior, na sua terrível vaidade de sacrificado também, para poder sempre dizer mal da vida que levou. Desdém, soberba, vingança sem piedade — de quem?, perguntaria ele. Ou os dois, retratado e retratista... Alguém assinalou a «pavorosa verdade» deste retrato falsamente burguês, como Fialho era. E tão diferente, por entendimento, do de D. João da Câmara (MNAC), no mesmo ano pintado. A bondade do olhar tem fidalguia e não esconde a vontade de levar em frente as cenas que sonhou para um teatro de tristezas. Oliveira Martins (MNAC) publicava então *Os Filhos de D. João I*, que era a sua maneira de acreditar na pátria que o Ultimatum marcara, e de ser vencido por ela, na política em que iam humilhá-lo, pouco depois, e cara disso ele tem — na doce gravidade do olhar de estudioso do destino passado da

história que não entenderia fazer. Coelho de Carvalho (MNAC) vinha de longe, de uma erudição de província que olhava de longe as vaidades da capital, traduzindo Virgílio, e olhando o espectador com uma força de penetração diferente de todos os outros retratados, e percebe-se que Columbano o sentiu, como raridade da sua galeria. De Batalha Reis (MNAC), atento ao que lhe dizem para poder ensinar, como fazia desde as Conferências do Casino, o pintor sentiu o ascendente singelo, e grato também, decerto, para quem soubera explicar o génio do seu *Soirée chez lui* e para quem tentava levá-lo para um reconhecimento internacional do seu talento; voltaria a pintá-lo em 1903 (col. privada) com uma grande e desencantada tristeza nos olhos vagos. Henrique Lopes de Mendonça (MNAC) é o cunhado de Columbano que teve sucesso de historiador de minúcias e de dramaturgo histórico também; a sua presença é institucional, na gravidade do retrato possivelmente amistoso. Eugénio de Castro (MNAC), o «Eu» comentarista dos jornais de Rafael Bordalo, no pouco tempo que o seu simbolismo precioso lhe deu de vida lisboeta, é uma cabeça à parte, que parece saltar do corpo para carreira ou carreiras que teve, até à Universidade de Coimbra. É, de todas essas cabeças, a única que não parece simpática... Ao contrário mesmo de António Feijó (CMP), na sua calma composição diplomática de poeta parnasiano.

Havia também um retrato mais modesto de pose do entalhador Leandro Braga (col. privada), outro de um colaborador da livraria, Lino da Assumpção, e outro do actor Taborda, que havia de se perder. E outro actor célebre, João Rosa (MNAC), no retrato que já fora levado ao Salon de Paris em 1890, com a sua imponente silhueta de corpo inteiro, que pode medir-se pela bitola dos Sergeants em pura dignidade de pose. E uma senhora só, inesperadamente, na sua propositada petulância, figura única na galeria misógena, a jovem esposa do seu amigo ceramista amador que será visconde de Sacavém e que ao mesmo tempo retratou também, em razão matrimonial (col. privada).

Se a exposição no Gomes foi uma data importante na obra de Columbano pela repercussão que teve, bem preparada, social e mundana, com visitas régias e de figuras da corte ou da finança nobilitada (e uma e outras lhe trouxeram encomendas), e pela imprensa fora que se ocupou do acontecimento largamente discutido, pela afirmação definitiva do retratista como também pela incursão do pintor no domínio da pintura de história em que ia ter ambições de carreira, em outro capítulo da sua vida. Agora, porém, é o retratista que sobretudo conta — e a exposição abria, e fechava, com um retrato de Antero de Quental, que é uma das suas obras-primas (MNAC).

Sabe-se como foi, pelo próprio contar de Columbano pedindo-lhe para vir pousar no *atelier*; e como o poeta veio, sessões a fio nesse ano de 1889 — «calmo, delicado, afável», conversando ou «absorto em pensamentos», nenhuma tragédia transparecendo na sua máscara «alegre quase». Não assim, porém, no retrato que lhe tirou. Foi também o seu melhor modelo porque é «o modelo ideal, soma de tudo quanto entendia e sabia da vida que à sua volta parava, como só Columbano sabia e entendia». E é «uma aparição no escuro da tela, no fulvo da barba, na gola sobre que se degola a cabeça, no olhar perdido na sua fixidez não azul, não, como em natureza era — mas podem os fantasmas ter olhos azuis?...» Alguém lhe chamou «o tormento de Sant’Antero» e já foi pensado «numa sala-altar sem lumes, sua cabeça flutuando, degolada...»

Não gostou o poeta do retrato: «muito bom como pintura, mas idealizado como todas as composições deste pintor ‘neovelasqueño’ no sentido do fantástico e do tenebroso». E assim era, como elogio maior que a Antero doía, ele que ia matar-se dois anos depois. Que respondeu Columbano à notícia mortal? Que foi, para ele, «um acontecimento inesperado». Não vinha dele, decerto, a ideia fatal, mas ela estava no interior terrível do retrato... Antero nunca o quis em casa, Oliveira Martins recolheu-o, legou-o depois a Luís de Magalhães, cuja fa-

mília o ofereceu, em 1945, ao museu que Diogo de Macedo então começara a dirigir. De mão em mão, entre retratados, todos, de Columbano, ele próprio incluído, andou o retrato, como devia — fantasma incómodo do Portugal contemporâneo de um poeta cujas odes eram modernas assim, e que nenhuma visão sebastianista poderia já consolar...

Outros retratos se seguiram aos da exposição de 1894, e foram outra vez de Ramalho Ortigão e de Eça de Queiroz, a pastel, também do historiador de arte João Barreira e do pintor Carlos Reis, por simpatia, como de Enrique Casanova, em elegâncias de pose (col. privada e MNAC), de Abel Botelho, de aguda expressão de crítico ultranaturalista, num palmo de tela (MNAC), de Trindade Coelho, do conde de Arnoso e de Henrique de Vasconcelos, meio políticos, que, perdidos no naufrágio do vapor *Saint André* vindos da Exposição Universal de Paris, tiveram repetição em 1902 — o que não pôde ter o retrato de 1889, igualmente perdido, de Eça, já nesse ano falecido. A imagem desaparecida tem uma concentração extrema, olhos baixos, mãos entrelaçadas.

Em 1899, como se lhe faltasse modelo, Columbano pintou uma *Cabeça de Cavaleiro* (MNSR), à flamenga no seu traje, como cabeça de expressão ou exercício. Mas, sobretudo, em 1896, ele pintou o retrato de Raul Brandão, jovem jornalista e escritor de uma vanguarda sim-

bolista que organizara no Porto, no ano anterior, uma elogiada exposição do pintor, com ele ligando uma amizade de que o pessimismo das suas comuns tendências era razão nacional. Olhar amortecido de gigante louro fora, também, no mundo, como um palhaço dramático, de fora da realidade. É uma pequena tábua (MNAC), tratada numa delicada sentimentalidade, em profunda compreensão — que veremos assomar trinta anos mais tarde, num último e final retrato.

O fim do século passou, sem remédio, e os retratos já do termo da monarquia não têm outra coisa a dizer — do proprietário do *Diário de Notícias* Alfredo da Cunha em 1904 (col. privada), solene de pose importante, de um João Chagas jornalista político violento e parceiro de Rafael Bordalo no seu último jornal, com ambições de novo poder no olhar, em 1906, de José de Figueiredo, em 1908, em sóbria posição de mãos enluvadas, bengala atravessada no colo (MNSR), de um almirante Queriol, no ano anterior, com um extraordinário domínio de dourados nos galões e cordões da farda (e a delicadeza de os não multiplicar em dragonas de grande uniforme...) em que a pintura parece libertar-se (MNAC) — como depois nos retratos de Alves Roçadas de pé e de Mouzinho de Albuquerque (este mesmo em cópia), do Museu de Artilharia — que não nos póstumos de D. Pedro, Saldanha, Terceira e Sá da Bandeira, em esboços sem grande pena ali.

E então, sobretudo, Bulhão Pato (MNAC), que fora retratado na juventude de ainda jovem bardo de crenças românticas em 1883 — e agora, aos oitenta anos de 1908, é um venerando velho olhando (como Alencar de *Os Maias...*) para um mundo defunto, barbas brancas tombadas sem vento, as mãos pendidas no colo, num grande amarrotar de luvas e chapéu... Antes, em 1903, outro poeta, Fausto Guedes Teixeira, ainda tem um palmo de sonho (MNAC).

Teixeira de Queiroz, romancista naturalista e banqueiro, não merecerá mais do que um retrato solene e sentado já em 1914 (MNAC), como o capitalista Henrique de Mendonça, em 1911 (col. privada), sentado num rumor de vestes tombando, ou o embaixador que escrevera *Palavras Loucas* de fim de século e lhe elogiara a pintura, Alberto de Oliveira, cinco anos mais tarde (MNAC). Mas sim o sobrinho Dinis Bordalo Pinheiro, jornalista dinâmico tratado numa imagem mais moderna em 1914 (col. privada). E sobretudo Afonso Lopes Vieira (1910, MNAC), que aparecia com uma crença nova na pátria de Gil Vicente, em dois palmos de tela olhando o futuro...

Essa pátria representava-a então em Londres Teixeira Gomes, escritor de requintes de sensibilidade, aparte num mundo de baixaréis, por comércio familiar florescente. Aceitara o posto por consciência de poder fazer algo de positivo por um país que mudara de regime sem saber

mudar de pele, entre ilusões e suspeitas. Pela Grã-Bretanha iam passar as possibilidades nacionais, em grandes cuidados de África, e era mister mantê-las contra amizades diplomáticas antigas e um rei refugiado a dois passos. Entre a nova e suspeita gens republicana só Teixeira Gomes poderia, por inteligência, cultura e bom senso, representar o papel pretendido, e o retrato que Columbano lhe fez, em 1911, é a demonstração pictural disso. Este homem de meia-idade serenamente sentado, de sobrecasaca discreta, papéis numa mesa, um busto de mármore sobre uma consola, em pinceladas rápidas e acertadas, a barba já branca aparada e o atento do olhar dirigido ao pintor que o fixa, é a personagem exacta — e a sua admiração por Columbano faz o resto que se sente no ambiente tenso de uma perfeição aristocrática. É necessariamente um dos melhores retratos do pintor, resposta àquele que a angústia ontológica de Antero deixara em suspenso, vinte anos atrás.

Teixeira Gomes será presidente da República em crise, catorze anos mais tarde, passada uma guerra que ele ajudara a ganhar, na corte de St. James. Os tempos eram agora diferentes, porque uma ditadura tinha também passado pelo País, que então o demitira e prendera, e outra se anunciava, mais militar por tolice, e essa ele havia de evitar na sua pessoa, renunciando ao cargo para que fora eleito e no qual acabava de atravessar uma tenta-

tiva que se acabara no ridículo de um general em pijama e, sobretudo, e na provocatória traição de um julgamento achincalhado, em «brandos costumes» sem crédito. Fora de mais e o presidente partiu do País para não mais querer a ele voltar — que antes o Norte de África em exílio que as margens torpes do Tejo...

Mas, como presidente da República, ele teve de ser outra vez pintado por Columbano, em 1925 — e é outro homem triste que vemos, pelo olhar duplo, do pintor e dele próprio, sentado em Belém. É propositadamente um mau retrato, frágil e incerto. Daí em diante, só por escrito o escritor e o pintor poderiam ouvir-se, e isso até depois de morrer Columbano. «Como teria sido o seu passamento» na pátria amortecida, em 1929? — foi a última pergunta que Teixeira Gomes a si próprio dirigiu então.

Na Galeria de Belém ele deixava os retratos de dois outros presidentes de que fora amigo e que certamente contribuíra com seu conselho para fazer pintar por Columbano, em 1915: Teófilo Braga e Manuel de Arriaga, um que só a custo aceitara o cargo, outro que a ele renunciara também, cada qual com a sua crise nacional às costas, como uma cruz.

Teófilo está sentado entre a confusão dos seus papéis e dos seus livros, homem de trabalho delirante a quem os políticos nauseavam, perus que era preciso enxotar para o bom caminho... Arriaga era político de pro-

fissão republicana, mas escutara primeiras vozes militares de *putch* que se terminaram mal, em mortes e feridos do povo. O seu retrato é de um velho desiludido, uma cariedade em fundo de fogão de sala.

Mas outra série de actores-personagens Columbano pintou: mais do que personagens, eram actores, de múltiplas capacidades de representar. Já o vimos retratar Augusto Rosa em 1885, num pequeno esboço de corpo inteiro, ou António Pedro, deixado inacabado de corpo e mão, mas de máscara dramaticamente terminada, em 1886-1887, e também João Rosa, em 1890, num grande retrato de pé também, de dois metros de altura (os três no MNAC). Perdeu-se no naufrágio de 1900 o retrato de Taborda, que fizera parte do elenco da famosa exposição de 1894. Por fotografia conhecida, tem uma máscara muito marcada de expressão. Outro actor, o famoso Vale, foi pintado em 1907 a meio corpo — e é uma máscara histriónica de profissão, que um extraordinário colete de ocre queimado, enrugado no seu uso, faz ressaltar, correspondendo-lhe em mobilidade plástica. Mas são dois retratos posteriores, de 1911 ou pouco antes mas então exibido, que completam essa galeria única também — ou que responde àquela que o irmão Rafael desde há muito vinha fazendo: Eduardo Brasão e Augusto Rosa, de novo pintado (MNAC). Estão ambos sentados, mas a pose de Brasão é de um homem atento, olhando-nos com uma

grande inteligência no olhar ansioso, de intelectual, enquanto o Rosa, de casaca e sapatilha de verniz, toma uma pose de importância, quase cabotina, se diria — ele que Columbano desenhou também, de corpo inteiro em vários papéis de reportório que o público aplaudia sempre. De Chaby ficou só um desenho (de 1894), mas, estudando um pano de boca para o Teatro de D. Maria (cujo grande tecto então decorava), Columbano compôs por três ou quatro vezes, entre colunatas, um agrupamento histórico de actores e actrizes — que nunca pintou mas fez aparecer nesses conjuntos, Delfina, Manuela Rey, a bela Emília das Neves, de longuíssima carreira. A data destes desenhos será de cerca de 1895, que num deles está registada.

Leva isso a pôr a questão da representação feminina na retratística de Columbano — que, muito menor em relação ao seu geral, e também por isso mesmo, tem especial importância.

Vimos como sua irmã Maria Augusta lhe foi modelo necessário e então suficiente, no curto tempo de Paris, posando para a *Luva Cinzenta*, e para *Soirée chez lui* e ainda para outro e severo retrato como tal registado. Vamos vê-la de novo em dois retratos de 1895 (MNBA-Rio de Janeiro) e 1897 (MCG) — tomando chá de *Five o'clock*, ou sorrindo levemente em *Luva Branca* que responde à cinzenta, de quinze anos atrás. Mas também

numa tela de maiores dimensões não assinada nem datada (MNAC); anterior a 1904, por nesse ano ter sido exposta, mas não muito, pela idade aparente do modelo, ela seria ainda mostrada em 1911 e 1918, em exposições importantes. É uma velha senhora sentada, que nos volve um rosto apagado, de olhos vazios, de máscara mais cheia, modelada com doçura, ou, antes, macieza de pincelada, no escuro geral do fundo e figura de negro vestida, uma mão segurando sem força um leque esboçado, sobre o colo. Este foi o destino de Maria Augusta, que havia de falecer em 1915, deixando o mano entregue a outras mãos, de esposa, no casamento que arranjou, quatro anos atrás, com um modelo habitual do *atelier*; já, supõe-se, em relações íntimas com o pintor, por comodidade de todos os três. Filhos, é claro que não teve Columbano, noivo de cinquenta e quatro anos.

Emília se chamava a esposa que excelente companheira lhe foi para os dezoito anos de vida que iam ter juntos, até ao Largo do Stephens, de sua última morada de casamento. Ela aparece, em modelo mesmo nu, em composições históricas do mestre (ou em *Santo António* e em *Virgem da Conceição*) ou em desenhos de casa, feitos ao serão, com o seu perfil agudo de nariz, que não engana a identificação — como nesta mais conhecida peça sem data de uma cabeça emergindo de um xaile em papel de álbum amarelo; ou em outra, mais violenta de traço,

datada de Paris, Julho de 1912, decerto para assinalar viagem com a identificação atribuída (ambos no MNAC).

Mas também em pintura Emília aparece, jovem, em 1896, numa irónica pose de luneta (MNBA-Rio de Janeiro) ou, sem data, em pose tímida, de chapéu, numa tela oval (MGV) ou ainda em 1899 e 1907, debruçada sobre frutos de natureza-morta, inesperadamente sorrindo no segundo caso, em maiores dimensões com abóboras e pêssegos, sem apetite nem frescura que se elogie, como *Fruitos de Outono*. Ou, e aí num pequeno quadro precioso, *A Chávena de Chá* (MNAC), que foi a obra de Columbano mais exposta no estrangeiro (doze registos de catálogo) pela delicadeza de palmo e meio de madeira numa intimidade de sala onde reluz docemente o cobre de um samovar e a porcelana da chávena que Emília segura, com uma timidez de modelo novo, em 1898.

Da cunhada já vimos o que tínhamos a ver, em 1885, como da insólita figura da viscondessinha de Sacavém, em 1892. Em 1900 pode registar-se o retrato de uma idosa dama, D. Edviges, mãe de Emídio da Silva (retratado também em 1913, em pose ativa de financeiro) — raridade de prática que se sabe ter sido exercida para, dessa encomenda, tirar dinheiro necessário para visitar a Exposição Universal de Paris, que lhe reservaria grandes prémios e honras. É palmo e meio de madeira, sempre (MNAC), num tratamento mais doce de expressão, não

por amabilidade suposta no pintor, mas por uma espécie de simpatia que se sente estabelecer-se nas sessões sempre demoradas de *atelier*. E que importará pôr em comparação com o excelente Lupi de 1878, a mãe de Sousa Martins. Mas a esposa de Raul Lino (também retratado em pequeno formato) apresenta-se como uma elegante e bonita jovem sentada, em *toilette* requintada, em 1910.

Mais interessantes, porém, são os retratos de sua sobrinha Maria Cristina (MNAC), de pé ou sentada, numa expressão amassada de tons escuros, em 1906, ou numa elegância primaveril e senhoril de modelo em *toilette*, sombrinha pendida da mão, com uma grande barra vermelha marcando o ocre luminoso do vestido e do chapéu, enquanto o samovar do cenário luz discretamente sobre uma mesa de chá, na tonalidade geral envolvente que se adoça nas «terras de Siena» desta tela quase quadrada de 1,5m. Em 1911, outro retrato feminino de família, de sobrinhas (MGV), fixa em elegância discreta uma silhueta mais moderna que se move, de pé. Mas outro interesse tem um grande quadro oval, deixado em esboço não assinado, em 1910 (MNAC), retratando duas sobrinhas, Virgínia Lopes de Mendonça e Ida Penteadó, sentada esta, folheando uma revista iluminada de chapa, debruçada sobre ela, a outra, que se apoia num recosto de *fauteuil*, as cabeças à mesma altura, numa pro-

positada ou irónica confusão de chapéus emplumados, à moda. E uma menina Arnoso, em pastel, de 1887 (col. privada), realizada por amizade com a família, é ainda maior excepção, sem que a expressão matura da criança com sua touca e seus laços, bem aborrecida de pose, pudesse levá-lo a mudar a geral relutância com que Columbano cedia a pintar crianças — em retrato ou, sempre pior, em decorações de *putti* que, por encomenda, aceitava sem qualquer gosto ou, mesmo, capacidade pictórica...

5 — DECORAÇÕES E HISTÓRIA

Põe isso o problema da pintura decorativa de Columbano, «pintor de História» por definição académica e ensino, sendo, aliás, a pintura de retrato parte no século XVIII admitida nesse género sobre todos apreciado — «grande pintura», como era considerado.

Começou tal prática, bem entendido, no concurso para bolseiro, em 1880, e o insucesso não lhe serviu de lição — por teima de orgulhoso, que infinitamente era o pintor, mas também porque, mais do que os retratos, a maior parte das vezes gratuitos, de amigos, podia ser fonte de proventos profissionais. E assim foi, logo em 1888, na grande encomenda de decorações no palacete do recente conde de Valenças, à Lapa. Grande fortuna matrimonial dos negociantes Anjos, ele próprio jurisconsulto ilustre e lente, ofereceu-se, na sua sala de baile, uma vasta decoração contando a história da dança de salão, em cinco telas de dois metros e meio de altura, mostrando, de pavana em minuete e de *polka* em valsa, como no grande mundo se praticava. A composição prin-

cipal põe, sob panejamentos tufados, casais de 1830 conversando, com excelente encenação, em suas casacas, fardões e grandes *toilettes* de sedas — numa delas, à ponta, já Emília em modelo (em leilão em Lisboa, 1998). Embora avesso a tais mundanidades, Columbano jogou bem nas composições terminadas em 1891 que foram apreciadas na sociedade lisboeta.

Mas não pela crítica de Fialho de Almeida n'Os Gatos.

Recebeu então encomendas dos Arnosos e para o palacete do Beau Sejour na Estrada de Benfica, para ele pintando tectos modestos, a par do irmão Rafael, que compôs uma grande fonte de parede em cerâmica. E também os Paços do Concelho reconstruídos lhe pediram decorações de tecto em medalhões alegóricos de pouco interesse e, mais tarde, retratos, de Luz Soriano (1904) e de Miguel Bombarda (1911), com bela pintura de um sobretudo pendente. Também o novo marquês da Foz lhe encomendou, já em 1896, decorações de tecto para o seu faustoso palácio nos Restauradores — e foram, nos *putti* que pintou, por crítica violenta de Fialho, «infanticídios», estes «horríveis meninos concebidos na desinteria de um espírito avesso às leis do gosto» ali apropriadas...

Dois anos atrás, o pintor propusera-se em concurso para a pintura do grande tecto do Teatro de D. Maria II, e saíra-se discutidamente bem da contenda, empatada a decisão do júri entre o seu projecto e o de João Vaz e An-

tónio Ramalho — com decisão final do ministro Hintze Ribeiro. Ramalho Ortigão, Abel Botelho, Luciano Freire e o mestre architecto José Luís Monteiro tinham hesitado, a par — e a realização de Columbano, na pintura destruída pelo incêndio de 1964, apesar dos elogios da imprensa que lhe era favorável, por bem apoiado respeito intelectual à sua pessoa, não pode ser considerada obra importante para a pintura nacional. «Apolo ovante dirige, céu em fora, a impetuosa quadriga...» na descrição de um crítico, não tem real correspondência no talento decorativo de Columbano aquém e além do academismo necessário no caso desta grande composição oval que seria inaugurada na estreia d'*O Pântano* do seu amigo D. João da Câmara, em 10 de Novembro de 1894, com mau sucesso teatral.

Columbano teria logo, desde 1896 e em obras só terminadas em 1904, grandes encomendas para o Museu de Artilharia, numa série camoniana — que sentia ser de sua vocação desde há muito, na ideia utópica de vir a realizar um *Palácio de Camões* que fosse ilustração cénica da obra do vate para que, já em 1880, se empenhava, em desenhos de edição. E para o que, nos anos de Paris, esboçou uma composição de pequenas dimensões (MNAC), inspirada no canto II d'*Os Lusíadas*, que o levou a grandes planos-manchas de águas revoltas donde saem tritões e ninfas, e Dione com elas, para apoiarem as naus

do Gama. Treze anos depois, outras ninfas, as Tágides, rodearão Camões numa praia de Lisboa, a Torre de Belém ao fundo, uma delas sendo, em cabeça, ao menos, a futura esposa Emília. E numerosos desenhos e cartões esboçados a óleo existem (MNAC), ligados ao vasto tema camoniano, de cerca de 1890 — batalhas acesas, ninfas do canto x, o Adamastor em visões de horror, o Velho do Restelo, ameaçando a partida dos navegantes, que encenou em 1887 (MNAC) quando do concurso muito criticado da Câmara Municipal, com prémio então atribuído a Malhoa.

O empenho de Columbano na campanha decorativa do Museu de Artilharia, a par de Malhoa, de Veloso Salgado e de Carlos Reis, e de outros mais, menores, ou secundariamente interessados, foi atitude importante na vida e na obra do pintor, entre os dois séculos.

A primeira parte da sua decoração diz respeito às quatro salas consagradas às quatro partes do Mundo em que os Portugueses tiveram papel. Grandes composições alegóricas no centro, mostram a Europa em figura feminina alada empunhando a bandeira da Restauração, mas com impossível diferença dinástica da cruz de Avis no escudo, enquanto dois anjos seguram um medalhão de bronze com a efigie provável de D. João I, num céu de nuvens pesadas; ou a África com duas Famas voando, mas uma com palma oferecida à figura principal da com-

posição que é o primeiro capitão de Ceuta, D. Pedro de Meneses, de couraça e manto vermelho que se continua em idêntica bandeira e encobre, inesperadamente, a figura secundarizada do Infante D. Henrique cismando, um mouro assomando de baixo, numa composição mais acertada de valores de perspectiva *de sotto in su*. A alegoria da Índia é mais complexa na sua composição oval, centrada em Vasco da Gama e Afonso de Albuquerque, que um grande manto amarelo envolve por baixo, como pertencendo a um potentado indiano que lhes obedece, enquanto um anjo voa sobre os heróis, um *putto* ergue a fimbra do grande manto (e é um dos raros meninos em que Columbano acerta, bem estudado em desenho — MNAC), e duas figuras femininas, uma branca e outra indiana, conversam, compondo o baixo da tela. A América que um índio simboliza, de costas, arco e flechas na mão, tem Pedro Álvares Cabral olhando no vago, e, provavelmente, na sua couraça e de espada em punho, Salvador Correia de Sá. Um nu feminino mal formado eleva-se no céu caliginoso, meio coberto por um panejamento vermelho.

São as quatro peças fulcrais dos tectos, mas, em volta, o pintor teve de compor uma série de quatro quadros históricos descritivos, com emolduramentos de talha *rocaille* que os recortam, e levam tabelas com identificação dos feitos. Os primeiros insistem na parte do mundo

afectada, em figuras simbolicamente vestidas que, tirando a negra, da África, parecem ser sempre a mesma, que é Emília. Os quadros históricos seleccionados, algo didacticamente, vão sendo a tomada de Lisboa com Martim Moniz na sua porta, o voto de Nun'Álvares ajoelhado em Valverde e a carga da cavalaria de Montes Claros. Representam eles a Europa nacional. Na parte da África, conquista-se Ceuta, D. Afonso V entra em Tânger e uma caravela de três velas dobra o cabo das Tormentas; na Ásia, Gama desembarca em Calecute, Diu vive o seu «heróico feito», e o xeque Ismael manda embaixada de submissão a Afonso de Albuquerque; na América, planta-se um primeiro padrão, capitula Pernambuco e ganha-se a batalha de Guararapes.

Há ainda *putti* no centro do tecto da sala das lutas liberais e empunhando um a bandeira azul e branca — e merece mais uma vez elogio, contra a opinião genérica de Fialho... Os quatro retratos históricos que estão nas paredes, de D. Pedro, Saldanha, Terceira e Sá da Bandeira, cumprem uma iconografia de encomenda, de crachás, cordões e dragonas luzentes de fios e torcidas de ouro, sem maiores responsabilidades que lhe sejam pedidas — já que o quadro principal da sala é a vasta composição de Veloso Salgado, em que a Pátria, mal imaginada num trono, coroa os heróis que, a pé, os civis, e, a cavalo, os militares, para ela se encaminham.

Mas a principal colaboração de Columbano é na Sala Camões, em quatro largas composições em vários registos realizadas, da mitologia mais estrita, com deuses no Olimpo, e já adaptada à circunstância do poema, com Nereides e Tritões, e de teatro histórico, em duas cenas dramáticas que no palco do D. Maria II podiam ter representação, sobretudo no ano de 1898 em que se comemorava, em grandes esforços dramaturgicos de concurso, a chegada de Vasco da Gama à Índia — ao qual, aliás, e à margem, na altura Columbano dedicou uma composição alegórica pouco feliz (MNSR).

A eleição dos temas de cada uma destas composições não se sabe se foi do pintor, ou por encomenda discutida, na intenção de corresponder aos cantos I, II, III e IV do poema a consagrar. Há que os entender, porém, no quadro imaginativo a que obedecem.

O *Concílio dos Deuses* foi objecto de duas grandes composições que deviam ajustar-se em espaços separados, na sua continuidade narrativa — e assim existem, em dois quadros de dois metros por um e trinta (MNAC), antes de se reunirem, com modificações de figuração, numa só grande tela, passando Júpiter e Marte, sempre no seu trono e de dorso com manto vermelho pendente, a desdobrarem-se num pólo duplo da composição. Isso obrigou a aproximar figuras, Marte e Vénus, a eliminar outras e a baixar o gesto discursivo do deus da guerra;

Vénus ficou também mais íntima de pose, e mais desnuda de coxa, sobre o panejamento carmim que ao manto de Marte vai responder em tom mais fundo — fazendo eliminar o vermelho dos seus brodequins, que puxavam a composição inicial para um espaço mais amplo, no solo. Vulcano não muda, os outros figurantes insignificativamente, Júpiter, porém, sim, e piora com isso. Em vez do Deus atento à defesa de Vénus, como um sábio grego meio desnudo, temos um juiz autoritário, de toga envolvido; e uma cabeça de menino desapareceu ali, numa nuvem de pintura. Teatro neoclássico, diga-se, como o jovem Garrett quisera fazer, em Coimbra. As ondas do mar em que uma nereida sobe para os ombros de um tritão, como no esboço de 1881, e a ver, agora, as naus mais distantes, tem força plástica — mas não deixam de sofrer com a comparação de outras que, ao lado, Carlos Reis pintou. A fala do Velho do Desterro teve estudos conhecidos, a lápis, encena o que o teatro também então fez, sem batel que pusesse no mar — e o seu gesto de aflição viria a ser o do peregrino-«Ninguém» de Garrett e Lupi, ao fim desta história da vã cobiça...

Mais Columbano se empenhou na morte de Inês de Castro, a que deu as feições de Emília, num cenário bem de palco, em pintura. D. Afonso IV presente na execução? Assim o quer a lenda do facto, e ali está o manto do rei tombando até ao chão, verde-escuro, que as meias ver-

melhas do conselheiro separam dos bastidores. E também nisto há-de o visitante do Museu de Artilharia ou Militar comparar com as composições mais realistas ou reais que Malhoa pintou da sala do Infante D. Henrique. Não era de Columbano, não, qualquer apetência para encenações dramáticas — de mais de uma pessoa...

Columbano pintara, como sabemos, um *Cristo no Horto* em 1880, para concorrer à bolsa de pintura de História em Paris, e fora batido, batido também catorze anos mais tarde, ao concorrer para a pintura do tecto do teatro do Rossio, embora acabasse ganhando a causa. Em 1897, de novo ele saíria derrotado nas provas para o concurso de professor dessa disciplina na Academia, em posto vago pela aposentação de Ferreira Chaves, que sucedera, e mal, a Lupi em 1883, e que em 1895 convidara Veloso Salgado para interinamente reger a cadeira, situação a que o concurso de dois anos depois devia pôr cobro, como pôs — com a vitória de Salgado sobre Condeixa e Columbano. Mas não sem celeuma, que Columbano tinha mais uma vez apoio da vida intelectual da capital, vendo-o melhor na responsabilidade de tal ensino que sinceramente pretendia. Mas tendo recusado, lealmente, convite para ele, em prejuízo do titular interino, que Ferreira Chaves continuava a proteger, como não pode deixar de parecer justo, já que o escolhera antes. Registou-se que Ramalho Ortigão, admirador de

Columbano, se manteve afastado da polémica — que teve inesperado desfecho em 1901, com o desdobramento da cadeira em dois postos de ensino, por decisão mais uma vez do ministro Hintze Ribeiro, aconselhado, supõe-se, por Arnoso. A par de docência ficaram, então, Veloso Salgado, mestre académico por excelência ganha em prática de Paris, e Columbano — cuja prova de concurso, pintando uma Túlia matando o rei seu pai, passando-lhe a biga sobre o cadáver, entre nuvens de poeira e com um templo romano numa colina, ao fundo, tem duvidosas qualificações académicas, em figuras e cavalos um tanto de papelão, faltando ao que, no caso, era imprescindível. O ensino de Columbano seria naturalmente outro, sem obediência de regras, mas também sem que entendesse ou procurasse acerto com novas necessidades artísticas, para além do que a ele convinha...

De certo modo, inesperadamente, veio a Columbano em 1903 a encomenda para um retrato histórico de D. João VI, para o Palácio de Vila Viçosa — e deu, mais inesperado ainda, um retrato airoso, de colorido alegre, bem alheio, no seu porte e expressão, à imagem fixada do infeliz monarca. Que Columbano litografara já em 1888, recebendo e jurando a Constituição, num grupo de esbeltas personagens, como ele...

Columbano havia ainda de executar, sem grande interesse, em 1905-1907, para a nova Escola Médica do Cam-

po de Sant'Ana, na Sala do Conselho, retratos agrupados dos mais famosos lentes, por fotografia também que garantisse a iconografia desejada — mas também aí o pintor havia que se medir com as composições de Velloso Salgado para a Sala dos Actos Grandes, contando a história da medicina, desde Galeno e Hipócrates até à actualidade, que vinha a Pasteur e a Câmara Pestana, obra propositamente académica, dentro, e bem, dos termos convenientes. Mais empenhado, ainda veremos Columbano, nos anos 20 de outra mais interessante decoração, conduzida até ao fim da vida, numa sala do Palácio de S. Bento.

Mas outra pintura de História levou Columbano a outra prática de temática religiosa — e foi um *Cristo Crucificado*, esboçado em 1890 e terminado oito anos depois. Também um *Descimento* largamente esboçado, ou desenhado, e, em 1898, um Sant'António para que serviu de modelo Emília, em *travesti* de burel, um anjo flutuando nas grandes dimensões do espaço, um livro aberto no chão (MNAC), e uma *Virgem da Conceição* (MNAC), sem data, que é certamente afim, dado o rosto do modelo, que é, mais uma vez, Emília, levitando sobre o seu quarto crescente, uma nuvem de anjos de duvidosa carnação, num grande fundo claro e luminoso que ficou por acabar — e diz da devoção recolhida do pintor para com as imagens e já, pode supor-se, para com o

jovem modelo. Painéis tratados para a igreja de Constância, em 1897, desistiu de os fazer.

É, porém, o Cristo que mais, ou quase unicamente, conta neste género de História, que não foi de encomenda, para ele. E que, em 1916, o pintor repintou, depois de uma visita a Madrid, ao Prado, no ano anterior, com a mulher, a espaiar-se após o traumatismo da morte da irmã Maria Augusta.

Pôde falar-se então de uma renovação que Columbano não procurava exteriorizar, mas que era vivida consigo próprio, nas dúvidas que a maturidade lhe multiplicava, e o mundo à volta também, que em vão procurara circunstanciar nos quadros que pintava, guardava e via e voltava a ver, procurando suas razões — que eram, sempre, de pintar num mundo destes...

Viera o Ultimatum, perderam-se-lhe quadros num naufrágio, viera a República, mais revoluções e bulhas e uma juventude nova que chegava a Portugal, com outras ideias ou desejos que em Paris explodiam. Não era pelo naturalismo da sua geração que ele se preocupava, que fora dela sempre vivera, auscultando caras e corações, no silêncio confessional do seu *atelier*. Não têm história os fantasmas que lhe passavam pelas mãos, ou ele criava assim; como a teria, com eles, a pátria?...

Cristo terá sido para Columbano uma pedra-de-toque de toda a realidade, numa religião confusa como só po-

dia ser a dele. Pintara-o dramático, em 1890, quando supunha ver dramas à volta, saindo do quadro do *Grupo do Leão*; depois entendera que não os havia, não à maneira tranquila de Malhoa pintando costumes parados no tempo, mas por pintar, ele, o próprio tempo — que não havia também... Pintar Cristo fora certamente bom para Columbano; mas repintá-lo, numa decisão súbita, melhor foi ainda. Nela, o pintor entendera e, sobretudo, procurara necessidades. A ida ao Prado foi — o quê? uma necessidade ou um pretexto para o que devia entender fazer de si, quer dizer, da sua pintura. Velásquez de que tanto lhe tinham falado? Outra paleta mais aberta de tons, uma maior expressão anatómica, não de contrastes mas de passagens em doçuras de cor — mais humana? Teriam, então, cor os humanos, como nunca julgara possível?...

Se a tivessem, o melhor seria começar pelo Cristo que pintara, de dois metros de altura, não por religião de que não precisava assim, mas por outro tipo de atenção que pudesse ou devesse ou soubesse prestar a um simples corpo de homem — sem olhar, que não poderia ter. Teve ele certamente modelo e modelos no *atelier*, em 1890 e em 1916, e esse não lho poder fornecer a companheira já de tantos anos, casados ou não. Talvez, sim, Maria Augusta — mas seria absurda a ideia que não podia vir-lhe ao espírito... Refeita a pintura à morte dela, era de certo modo como se lhe refizesse a presença ou a ausência.

Não pode ser por coincidência simples que Columbano repintou o *Cristo Crucificado* dúzia e meia de anos depois, na altura em que Maria Augusta morreu, ou tinha morrido. Nunca ele foi dado por acabado, nunca o assinou, nunca, depois o deixou sair do *atelier*, e sabermos adiante como ele foi usado à sua morte...

Esta peça da obra de Columbano, sempre mal vista por preconceito, pode entender-se que reúne a sua pintura num antes e depois, ideal e real: nela se resolverem impossíveis contradições do pintor e do mundo. «Na vida deste quadro (foi escrito em 1967) se poderia talvez avaliar a mais íntima biografia do pintor, o seu diagrama de valores cuja luta disfarça.» Repete-se o escrito, entendendo-se que biografia tem também e necessariamente a obra.

6 — OS ANOS 20

Oito anos depois, Columbano demitiu-se do ensino na Academia. Reuniu para isso os alunos (conta Diogo de Macedo) informando-os de que ia abandonar o seu *atelier*, fatigado de mais para continuar. Ter-lhes-ia dito então: «tudo o que lhes dissesse de nada lhes serviria, porque os Senhores andam em busca de outras verdades», e ele sentia-se «sem qualquer préstimo»... Era assim e não era: Columbano sabia bem que o que os jovens buscavam, e com atitudes já críticas, se ele não lho podia dar, era porque as suas verdades eram diferentes, e não porque ele não tivesse, ele próprio — o quê? Uma verdade, a verdade? Era tarde de mais para o saber, e nessa hora crepuscular preferiu retirar-se. De qualquer modo, nunca tivera discípulos, nem quisera tê-los; ou poderia...

O *atelier* da Academia que quiseram manter-lhe, ele recusou, aceitando apenas um quarto mais modesto e isolado, fora do recinto, para trabalhar, ali ou fechado em casa, na companhia silenciosa da mulher. De qualquer

modo, até 1927 tinha o seu lugar de director do Museu para que fora nomeado em 1914, substituindo Carlos Reis, e só o limite da idade o afastou com mágoa de despedido — mas nomeado, por excepção, «director honorário», e assegurado de que o posto ia ser transmitido a um aluno antigo, de sua confiança, de obra feita e não a um dos «valdevinos» (dizia ele, conforme Macedo) que via correr as ruas de Lisboa artística... Seria Sousa Lopes o sucessor fiel.

Director honorário e com despedida solene e amistosa no seu *atelier* no acto da partida, a que o próprio ministro já da ditadura militar do 28 de Maio quis assistir. Ele tinha sido feito Grã-Cruz da Ordem de Santiago pela República anterior, em 1921. E no Palácio de S. Bento, fechado pela nova situação política, deixava a sua última obra então inacabada, por propósito ou fatalidade, como veremos já.

À reforma da Academia, tinha cinco anos para viver, à do Museu, só mais dois — e algumas obras ainda. Uma delas, em 1927 já, foi o auto-retrato que o convidaram a fazer, provavelmente por diligência diplomática (de quem?) para a colecção secular e célebre do Museu-Galleria Pitti de Florença, como só acontecera, entre os pintores portugueses, a Sequeira, que, porém, em Itália se instalara. Já veremos como o pintou, em último arranque de orgulho que até nacional foi. Outras obras foram as

naturezas-mortas que desde 1895 pintava, umas atrás das outras, em esboço apenas, algumas, sem interesse de levar adiante o jogo pictórico que começava e recomeçava. Com retratos de pretexto outras se apresentam, como vimos. E uma delas, de média qualidade, o Museu de Luxemburgo lha adquiriu em 1917, com ela lhe assegurando a única representação de pintura portuguesa contemporânea, que tem, hoje, o Musée d'Orsay, herdando-lhe as colecções. E que, na sua modéstia de género, não chega para dar notícia do pintor — não falando aqui da própria pintura de Portugal.

Foram anos de glória e mágoa esses, atravessados pela obra do Museu Militar em que Columbano punha seus créditos de pintor de História, tanto pelo recolhimento das suas naturezas-mortas, e por menos retratos agora (imposto por «indústria de pintor de retratos» pagou em 1917), depois das encomendas de Belém que vimos — e antes dos últimos que veremos.

À grande exposição na Livraria Gomes do Chiado em 1894, seguida pela do Porto, no Palácio de Cristal, no ano seguinte, seguiram-se às que em 1904 realizou, com êxito de grande assistência, no salão do *Diário de Notícias*, num catálogo de cento e vinte obras, e, sete anos mais tarde, no seu próprio *atelier* da Academia — última que foi, individual, em Portugal. Mas, em 1913, Columbano teve uma exposição, única, numa galeria consi-

derada de Paris, Georges Petit, quinze dias apenas, mas que lhe permitiram, em viagem de dois meses, escutar opiniões, entre as quais, bem autorizada, a de Focillon, que vira nos seus retratos «une belle fierté d'accent» — acerto em três palavras de crítica do que por três lados havia a dizer da expressão poética do pintor.

Não quisera ele mais Paris, mesmo que Batalha Reis a isso o incentivasse, mas na cidade conhecera a pequena glória de uma das medalhas de ouro pela sua participação na representação portuguesa à Exposition de 1900, e da cruz da Légion d'Honneur que com ela era dada, com a de Santiago, ao regresso, como era da praxe.

Em 1901, uma exposição de arte portuguesa itinerante levou obras de Columbano a Berlim, Dresde, Londres e São Petersburgo, por segunda vez nas duas primeiras cidades, em circunstância semelhante, lá representado já em 1896-1897 (e com visita pessoal a Berlim), em Dresde de novo em 1906 e em Glasgow em 1902. Nas grandes exposições universais de Saint-Louis de 1904 e de Barcelona de 1907, na nacional do Rio de Janeiro de 1908, estiveram obras suas — tal como na famosa Exposição Panamá-Pacífico, de San Francisco da Califórnia, em 1915, ali tendo recebido um Grand-Prix. Nada mais em Espanha ou no Brasil, onde, porém, Malhoa teve gloriosa recepção individual em 1906.

Já seriam póstumas outras aparições internacionais em Paris em 1931 e em Bruxelas, em Paris ou Madrid em 1967 e 1968, em Madrid de novo em 1986, em São Paulo dez anos depois, em Tóquio em 1999 e em Londres e Nova Iorque em 2000, sempre no quadro de representações oficiais de arte portuguesa, de maior ou menor cobertura cronológica. Mais significativamente, por se referir apenas ao século XIX nacional, o Musée du Petit Palais de Paris (e trazida, depois, do Palácio da Ajuda) acolheu, numa vasta panorâmica de pintura e escultura, dezasseis obras de Columbano — entre as quais *Soirée chez lui* e o *Grupo do Leão*. E, concorrendo, em situação de entrada, com um Greco que uma vasta exposição espanhola de vários séculos mostrava em salas ao lado, o retrato de Teófilo Braga, como resposta do século XIX português — que se revelou, aliás, não ter paralelo possível na arte ibérica do seu tempo. Foi aí, sem dúvida, entre duzentos e sessenta números de catálogo, e com uma larga selecção de obras do irmão Rafael Bordalo e de D. A. Sequeira em abertura histórica, que Columbano pôde situar-se na história da pintura ocidental.

Em Portugal, depois dos salões do Grupo do Leão e do Grémio Artístico até 1897, e da nova Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1902, em voluntária e sempre desejada participação, só houve obras de Columbano postumamente, e com pretextos diversos, até ao fim do

século xx, expostas em vinte e três ocasiões, enquanto, até à recente (2007) exposição no Museu de Arte Contemporânea, este museu só em 1948 e 1957 (por comemoração de centenário, efeméride registada também no Museu José Malhoa das Caldas da Rainha) e 1980 exibiu individualmente nome e obra do seu verdadeiro fundador.

Razões de queixa, se lhe valesse a pena, teria e teve Columbano, na sua carreira de pintor português vivo, ou póstuma, de representação do país em que nasceu — seu, decerto e por fatalidade, muito alheio ao seu desespero de o observar, contemplar, e viver... Ao qual ele legou, porém, todas as obras que guardara no *atelier* e em casa, pense-se ou não se pense que o fez por vingança... Foram o *Cristo Crucificado* e muitos retratos que nunca entregara aos retratados por não os cuidar estimados como deviam ser, ou amados como ele os amara, mais, decerto, que os próprios modelos — que assim está certo para os pintores. Só ao tomar a direcção do Museu, em 1944, o novo director que lhe estudou e estudaria a obra, sem descanso, Diogo de Macedo, lhe prestou a melhor homenagem possível e necessária, organizando as salas que lhe eram confiadas de modo que, depois dos românticos da sala de entrada, por razões cronológicas, os visitantes tivessem que, por duas vezes, atravessar as salas onde reunira tantas quanto possíveis

obras do pintor, até poder obter, em difícil aquisição, o *Grupo do Leão* em 1952 — sua coroa de glória, e glória do Museu.

Em 1935, uma nova instituição oficial, de cariz político, o Secretariado de Propaganda Nacional, organizando com acerto primeiras exposições anuais de Arte Moderna, contra o naturalismo tristemente restado na Sociedade de Belas-Artes em seus salões (que Columbano frequentou ao princípio, em 1902, aí recebendo a Medalha de Honra por homenagem, sendo presidente da direcção Malhoa, que recebeu a mesma medalha no ano seguinte; e mais frequentemente desde 1913), resolveu, por decisão do seu director, António Ferro, jornalista modernista dos anos 20, criar dois prémios para os artistas concorrentes — de consagração e de novos valores. O segundo foi dito de Amadeo de Souza-Cardoso, futurista de Paris, falecido jovem, em 1918, de que só havia memória e vaga fama de uma obra que ficara desconhecida; e o primeiro foi dito de Columbano, desaparecido seis anos atrás, passando a opinião estética por cima do que de pessimista a pintura devia exprimir, num nacionalismo então obrigatório — e que antes devia preferir as cores solares de Malhoa... Paradoxo houve então, pela força da História — e era como se de dois fantasmas afinal se tratasse, por fatalidade da cultura nacional, que aos dois

realmente matara, se assim quisermos entender, por coincidência, as coisas dos anos de 1930 portugueses.

Estas viagens pelo espaço, nacional (que foi só o Porto uma vez) e internacional, fê-las Columbano por Paris, nos dois anos em que lá o vimos viver e pintar, depois em 1900 para a Exposição Universal, em 1910 e 1912, indo também então à Bélgica, mas não à Holanda, como projectara, para visitar os museus — e ver, certamente, Rambrandt, *A Ronda da Noite* como pode supor-se. E a Itália também não foi. Em 1913 voltou a Paris a expor, como sabemos, e dois anos depois foi, finalmente, a Madrid, a ver o Prado — Velásquez, Zurbarán, Goya, o Greco de que tanto ouvira falar a seu propósito. Sabe-se que não lhe interessou o pintor de Toledo, que de outro mundo oriental vinha, mas sim, sobretudo, Velásquez, e vimos como tal influenciou o seu *Cristo*, repintado então. Ele lhe assegurou, por assim entender, o carácter pessoal do seu realismo que não precisava de drama exterior a ele. E a oposição, que em 1987 se propôs, como vimos, no quadro das duas exposições paralelas do Petit Palais de Paris, entre Columbano-Teófilo Braga e um cavaleiro em busto do Greco, poderia ter-lhe dado razão, pessoal, histórica e estética.

Mas de outras viagens pelos pintores europeus se falou menos, ou nada: o sombrio realismo napolitano de Crespi, que terá visto no Louvre, como a maneira que-

brada de tratar os estofos de Piazzetta, e Ribot, que foi o mais sombrio realista parisiense, de quem esteve mais perto do que de Courbet. De Sergent sim, falou-se, e foi levado a visitá-lo em Paris (ou foi a J. E. Blanche, em seu virtuosismo?), mas do lado mundano da sua pintura, para além da elegante capacidade de impressão dos seus retratos de corpo inteiro, não poderia Columbano tirar proveito — como também não da, porém evidente, admiração experimentada por Manet, que outro era o seu jogo de pretos e brancos, menos radical ou moderno, por convenção, certamente, mas também por necessidade interior do seu discurso irrealista. Poderá Columbano ter apreciado Leibl, se o viu, que deu à Alemanha uma severa galeria de personagens significativas, mas de foro necessariamente oficial, o que não era nem podia ser o seu caso, em Portugal. Nada de Fantin-Latour, porém, que há grupos e grupos e Lisboa não é Paris. Nos registos da pintura, a originalidade de cada qual não pode ter equívocos, pintura vinda sempre de pintura — e o que Columbano observou no Louvre ou no Prado, através do seu temperamento o viu, por necessidade.

Viagens pelo tempo, nas «maneiras» que são naturalmente detectáveis até ao *Grupo de Leão* e depois, ou mais ambigualmente, no seu próprio *Cristo Crucificado* de 1890-1896 e de 1915, há uma referência, para elas, nos retratos de gente que viu envelhecer e assim pintou.

Se Viana da Mota (MNAC) em 1928 tem um vigor talvez inesperado que é de preito de admiração, último retrato assim, de envelhecimento foi o caso da irmã Maria Augusta, como observámos, foram os casos de Magalhães Lima e de Bulhão Pato, já assinalados — e foi o caso de Raul Brandão, entre o retrato de 1896, e o que lhe pintou, ao fim da vida de ambos, em 1928 (MNAC).

É uma pequena tábua de palmo que o pintor mandou à exposição internacional de Barcelona, certamente por nela acreditar. O escritor está sentado ao lado da esposa, e é um casal de velhos náufragos de uma pátria a que tanto e tão profundamente ele dera, em obra e sofrimento, e em indignação política também, agora castigada pela ditadura militar. Raul Brandão olha o espectador através do pintor seu amigo, olhos fixos numa máscara desdenhosa, que a boca acentua num sorriso somente apontado. Um braço pende sobre o apoio do sofá, o outro enlaça, discretamente, pelas costas, a mulher — que sorri dolorosamente, fitando o vago, de perfil. Tudo em meio escuro, naturalmente, mas o fundo da parede é mais claro do que poderia ser esperado. O gigante abatido não pode ter perdão no olhar, e é tarde de mais para raiva: vai morrer dentro de dois anos, e é essa morte que ele anuncia ao amigo pintor, e que este bem entende. Os «brandos costumes» do País, que ainda havia pouco denunciara num sarcasmo de combatente atraído, estavam afun-

dando-o, e o pequeno quadro parecia ir à deriva nas ondas da própria pintura esboçada, com toques de luz instintivos, na alvura da camisa acima do colete, no braço visível do sofá, para lhe definir a modelação do veludo sem cor. Mas o retrato ganha o seu maior sentido pela presença de D. Angelina, uma pequena cabeça de cabelos curtos, apartados ao meio, o rosto ossudo brevemente marcado, sem olhos para o futuro que pela frente de ambos se apagava. As mãos estão caídas no colo da saia, mais clara, mas faz frio no casaco de peles que vestira, sobre o pequeno corpo...

Há um outro quadro do mesmo ano (MNCA), retrato de um amigo dedicado do Presidente Teixeira Gomes, Viana de Carvalho, sentado ao lado da filha pequena, que soa também a *De Profundis*, de fim de época nacional, mas perde fatalmente significado perante aquele que figura Raul Brandão, o retratado tendo sempre o seu próprio valor a dizer... Ao lado da mulher, Columbano devia também então se retratar; mas é uma outra história...

Uma história de auto-retrato — e em nenhuma outra que Columbano pudesse contar o tempo havia de passar.

O primeiro retrato que Columbano se pintou foi no *atelier*, como sabemos, em 1884, e o segundo no *Grupo do Leão*, do ano seguinte. Só vinte anos depois, em 1904, se conhece outro auto-retrato (MNAC) — e, mais vinte e três anos passados, outros dois.

No próprio ano da execução, o pintor levou o autorretrato de 1904 à sua exposição nas salas do *Diário de Notícias* e do 4.º Salão da Sociedade de Belas-Artes, que lhe dera Medalha de Honra, e depois, ainda, no seu *atelier* em 1911 — mas não o levou à exposição parisiense de 1913, como talvez devesse. Ficou naturalmente no seu *atelier*, como tantos outros, de diversa figuração, vindo ao museu por testamento.

Em vinte anos, o pintor do *Grupo do Leão* envelhecera e emagrecera, e agravara também o seu ar de desafio, agora solitário, e isso numa barba desleixada, de pêlo comprido, o bigode também, alçado nas pontas, e negro ainda, como o cabelo que um chapéu agora mole encobre acima de uma testa luzidia. O olhar, sempre por detrás das lunetas encavalitadas, é — o quê? Ele é fixo sem o ser, no escuro da íris, como se na verdade (sua verdade...) olhasse para além de quem o olhava, que era ele próprio, ao espelho, com um espaço multiplicado por detrás e pela frente, sem distinção assim possível, por natureza e propósito da própria pintura. O colarinho reluz numa chapada de luz, afogado alto sobre o casaco cujo escuro na gola vai adoçando a cor, ou o tom do seu castanho geral, sem mais desenho ou volume possível — mas com uma mancha indefinida, sítio de mãos, que responde à mancha clara do rosto, sem querer dizer nada senão, necessariamente, pintura.

Em 1927, Columbano recebeu convite para enviar um auto-retrato para a Galeria Pitti, como vimos, vendo também que honra internacional isso então representava, no quadro da pintura académica europeia. Fossem quais tivessem sido as diligências (ainda ignoradas) que levaram ao convite, ele traduz uma consideração histórica para o pintor. E o retrato que em Florença ficou em exposição não desdiz da sua qualidade. De meio corpo também, o pintor parece rejuvenescido como que na orgulhosa satisfação de se representar com tal fim, a que não se recusou, ou antes parece ter cumprido rapidamente. Está de chapéu e a cabeça ergue-se um tanto, para ser olhado de baixo, em viés, de modo que o olhar, através das lunetas, tenha superioridade sobre quem olhe a pintura, e nele há, ou volta a haver, um desafio que o tempo de modo algum abrandou... É o retrato que lhe convém, defendido da sua timidez pelo imenso orgulho que lhe assiste. Como estará ele entre os muitos outros que à célebre colecção foram vindo? Seria uma investigação a fazer, pela história da pintura, mas também dos pintores, não tanto pela selecção feita, ao longo das gerações, como, e sobretudo, pela maneira como, em cada caso, o auto-retratado se via e queria especialmente ver para a posteridade assim museograficamente assegurada, no mudar dos tempos e dos apreços...

Columbano suporta bem tal responsabilidade, e com esta enorme vantagem pessoal, não de ser único, que os

outros o são também, mas de com os outros não se importar, que só assim, em grupo de retratos directos como na cervejaria de 1885, ou indirectos, em selecção abstrac-tizada, Columbano podia ver-se, quer dizer, ser. Vendo-se como sempre — para além deste retrato de «homen-zinho trigueiro, pequeno, silencioso, com a sua miopia doce e o seu ar contrafeito», «cheio de susceptibilida-des, modesto por orgulho, intransigente por princípio» que Fialho lhe tirou.

E isso acontece no outro retrato pintado em 1927, talvez por resposta íntima ao que para a Pitti fizera, numa satisfação que o terá levado a executar, em vez de um, dois retratos seus, um deles para ficar em casa. No retrato flo-rentino, o pintor abre o casaco para um magnífico colete branco, uma mão displicente metendo dedos num dos bolsinhos, como era jeito e uso de então. O colete serve-lhe, picturalmente, como já no retrato do actor Valle, para valorizar a composição estrita com uma grande riqueza de matéria. No retrato seguinte, inacabado, não datado nem assinado (MNAC), a matéria é escassa, na tonalidade ge-ral, castanho-claro na figura fechada no seu sobretudo, ocre em volta, muito de esfreganço sobre o grão da tela visível.

A posição do retratado é a mesma que quarenta anos atrás, de chapéu também, e saindo de cena, a bengala agora sem castão na mão direita que nela apoio o braço dobrado, a expressão é a de Florença e a de 1904, sem-

pre a mesma, através do tempo, cruel. Digamos de novo que o seu desdém é imenso, no olhar de alto, na boca descaída, entre a barba que seria cinzenta, de brancas, mas antes é pintada no mesmo tom amarelento do todo. Na tela, algo falta, porém, que a composição deixou um grande espaço vazio, ou apagado de outra figura. Seria, sabe-se (ou supõe saber-se), para o retrato da mulher. D. Emília devia figurar, no projecto desta pintura-testamento, a seu lado, marchando na rua, como fazia sempre, encolhida e pequenina também, de chapéu modesto na cabeça — acompanhando-o, à noite, a sessões de cinema mudo, no Chiado Terrasse, perto da Academia, subindo pela Rua das Flores e atravessando o largo, silencioso também, do Quintela... No *atelier* fechava-se ele, olhando um a um os quadros virados da parede: «eu sou o maior admirador de mim mesmo»... Assim fizera já. O espaço ali está, nesse último retrato, que parece esperar e não espera porque a ideia primeiramente havida, se sinceramente havida, de um retrato duplo, como ia fazer para Raul Brandão, não podia ter execução no quadro da sua vida final. Nem execução nem sentido, que a solidão era necessária ao pintor e, para sombra, a sua lhe bastava. Fosse da mana Maria Augusta, fosse da esposa Emília. Columbano dizia ali adeus ao mundo que não era seu, com dois anos para viver até uma pneumonia mal tratada, na fragilidade do coração. «Entretenha-se a se-

nhora aí, não repare, não se intrometa com o que eu faço» — e branda, quase sumida a fala, assim ele dese-nhava, ao lado, à luz do candeeiro, no seu segundo andar triste do Largo do Stephens. Como terá sido o seu passamento? A pergunta foi de Teixeira Gomes, ao longe, mas diz-se também que Columbano morreu às nove horas e vinte minutos da noite do dia 6 de Novembro, recitando versos d'*Os Lusíadas* decorados num exemplar que Oliveira Martins lhe oferecera. Como são as coisas!...

Mas elas continuaram, as coisas, com a câmara-ardente montada no museu, o grande e inacabado *Cristo Crucificado* posto à cabeceira da urna, ideia do novo director que ele fizera nomear, Sousa Lopes.

Inacabadas também ficaram as pinturas que dera por findas na Sala dos Passos Perdidos do Palácio de S. Bento, de uma encomenda de 1921, feita a um artista que tinha merecido então por excepção a Grã-Cruz de Santiago. Desconhecem-se as condições da encomenda e só do seu elevado preço de cinquenta contos há notícia; não se sabe também como foi estabelecido o programa, que acerto Columbano lhe deu, respondendo, na galeria que devia decorar, à grande composição em arco de círculo cuja encomenda fora dada em 1919 a Veloso Salgado para o fundo da grande sala da Câmara dos Deputados, representando as Cortes de 1821.

Para Columbano, tratou-se de encenar vinte e duas figuras da história nacional através dos séculos — exactamente desde o século XIII de D. Dinis até ao período setembrista. São seis composições agrupando as figuras na sua razão cronológica mais ou menos salteada no tempo. D. Dinis vai com João das Regras e com D. João II, três actores, quatro nos outros conjuntos, conforme a conveniência da representação, que a seguir reúne Febo Monis, o Padre António Vieira, João Pinto Ribeiro e Castelo Melhor. Depois, o conde da Ericeira e D. Luís da Cunha juntam-se ao Marquês de Pombal, imponente na cena, com Seabra da Silva espreitando por detrás, num acerto de psicologias que, na verdade, reúne pintura decorativa e retrato mesmo póstumo, numa caracterização que se acentua nas três telas fronteiras que dizem já respeito ao século XIX.

E nelas mais podem vir à memória páginas de Oliveira Martins, num *Portugal Contemporâneo* assim não ilustrado mas entendido em figuração das suas personagens, com uma valorização de que se reconhece a origem ideológica.

Eis então, dirigindo-se à estátua da Constituição, Fernandes Tomás, Borges Carneiro e Joaquim António de Aguiar, de frente o segundo, com uma bela cabeça de orador, de costas os outros dois (já retratara Fernandes Tomás em litografia em 1884, n' *O António Maria*) em

seus movimentos. Movimento tem-no a figura de Saldanha, mata-mouros de esporas e mão no punho da espada, que Palmela olha, sentado e cauteloso, sob os seus arminhos de par e o seu Tosão de Ouro. Ao fundo, modestamente sentado, está Silva Carvalho, mas, sobretudo, sai de cena, nas desilusões da política liberal, Mouzinho da Silveira, que Columbano está a dizer-nos, com Oliveira Martins, ser o maior deles todos — ou que poderia sê-lo, merecesse-o a pátria... A última composição encena, respondendo-se no primeiro plano, Passos Manuel e José Estêvão, e sentados, em *dandy* de luvas frouxas na mão e anel de brasão, Garrett, tendo por detrás, severo e mudo, de braços cruzados, Herculano — grandes, os quatro, na sua criação de um mundo de cultura e reflexão modernas.

Columbano já não conheceu nenhum destes homens, ou só Herculano e possivelmente Saldanha, que teve longa vida, mas que nunca individualmente retrataria; ele recebeu, porém, no seu fim do século, o reflexo da sua acção, e do seu desespero também. Assim pode pintá-los, um tanto em resposta aos retratos da geração de Nuno Gonçalves — que foi dos primeiros a olhar, na descoberta dos painéis, em 1883, num lóbrego corredor de S. Vicente de Fora...

Estavam mortos uns e outros, na cronologia mas na história também, e com outros Columbano se encontra-

ra, já «vencidos da vida» do seu tempo — outra vez a referência...Ele entusiasmara-se ainda na discussão da nova bandeira da República, em 1911, ditando-lhes as cores verde e vermelha, nas melhores proporções tonais, pintara-lhes presidentes, bem sabendo o que pensavam da vida nacional Teófilo e Teixeira Gomes, e ia pintar o fim de Raul Brandão. A encomenda que aceitara para o Parlamento permitira-lhe, decerto, reflectir — mas, cinco anos depois, só podia ter vontade de deixar as pinturas onde estavam, fechadas pelos militares, de não ir acabá-las e assinar... Ele fora um «espantoso evocador de mortos» ali finalmente imerecidos — e em vão, no *Diário de Lisboa*, Norberto de Araújo convidava os lisboetas a irem admirar essas pinturas que não puderam ter inauguração oficial, e lhes estavam vedadas desde já. Mortos evocados — «Mortos de pé!», deixara ainda a censura passar...

*

... Que de essencial nesta obra toda, por pergunta da colecção? Para os artistas põe-se imediatamente a resposta em exposições que se lhes façam, classificando-lhes as obras, em mútuas explicações. Mas tudo depende então do tamanho das salas, ou do número de páginas que numa história da arte lhes sejam dedicadas, para ilustração. Tais experiências várias vezes as fez o autor em

relação a Columbano e trata-se aqui de as acomodar a um convite mais directo e objectivo, de quais quadros escolher para um conhecimento essencial da sua obra. Quais e quantos, por cabimento.

Quer o leitor um quadro só, ou dois, ou três, ou mais? A resposta metodicamente varia, por adição, afinal, porque em cada patamar hão-de caber as pinturas anteriores. A menos que o enfoque quantitativo possa gerar alterações de qualidade... Mas deixemos isso para ensaio mais substancial, e respondamos singelamente que, se couber um quadro só no essencial de Columbano, ele será, no cruzamento de vários critérios e necessidades, o *Grupo do Leão* — assim arvorado em ponto de mutação da pintura portuguesa, do século XIX, sem dúvida, dela toda, desde Nuno Gonçalves muito provavelmente também.

Almada Negreiros escreveu, em 1937 e em 1941, que o *Grupo do Leão* era o cabo da Boa Esperança da pintura contemporânea nacional, referindo-se ao grupo dos pintores pelo título da pintura que os retratou, porque era de Malhoa que ele queria falar, e não de Columbano, que não refere, embora comparasse este grupo ao dos «Vencidos da Vida», em elogio paralelo — o que está certo sem o estar, porque a modernidade de Columbano era fatalmente outra... E se cabo de Tormentas foi passado com o grupo do quadro em questão, ele não pôde ser, para o seu pintor, um cabo de esperança mas de desespero...

Numa mesma página de ilustrações de um livro seu (*História da Arte Ocidental, 1750-2000, 1987*), publicou o autor reproduções do *Grupo do Leão* e da *Grande Jatte* de Seurat, que são do mesmo ano, convidando à comparação de duas pinturas, a francesa considerada como um ponto de mutação estética no seu «divisionismo» mas também, e sobretudo, no estrito desenho da sua composição, ao termo de um impressionismo naturalista que durante trinta anos se desenvolvera em França e pelo Ocidente, e a portuguesa que, em referências académicas, a esses movimentos escapara — e talvez mais utilmente para a cultura a que diziam, um e outro quadro, respeito, na relatividade das coisas da estética também...

Querem-se dois quadros de Columbano? Então adicionemos ao já escolhido o retrato de Antero — que é o mais retrato de todos quantos realizou, isto é, fez realidade pictural e humana, ou psicológica. Pretendem-se três obras? Juntemos-lhe mais *A Luva Cinzenta*, que é retrato também, da irmã, mas sem discretamente o querer ser para que o seu valor seja essencialmente pictórico, como de qualquer modo é.

A partir de três, a conta é mais difícil de fazer, porque muitos pedem para entrar, e a selecção tem de ter razões que por de mais se busquem. Teixeira Gomes, em 1911, então, por ser de uma presença perfeita, no quadro nacional e nessa perfeição resolver os problemas picturais da

figuração. Mas também então, e a par, os retratos finais pintados — de Raul Brandão e sua mulher, e dele próprio, Columbano, e ausência da sua. Justificá-lo em relação aos outros auto-retratos eleva-nos ao nível mais imperioso dos símbolos. A seguir, se continuarmos a contagem, pode parecer mais fácil, por intervenção da história da própria obra — e logo se tornam necessários *Soirée chez lui* e o *Cristo Crucificado*, em que o pintor marcou forçoso princípio da sua obra adulta, e um fim encontrado para além dela, por revelação da referência que desde sempre buscara. Essa é a história dos dois quadros que não deve ser ignorada neste jogo de escolher. E o quadro de Teófilo Braga, pelas provas prestadas que vimos, demonstrando que o Greco não convinha a Columbano, nem à pintura que em Portugal pudesse fazer-se.

Reconhece, porém, o autor que, levando a um museu de Paris pintura de Columbano, a estes quadros juntou mais os retratos de Manuel Gustavo e de D. José Pessanha, certamente pelos seus esquemas, como da dita viscondessa de Sacavém, aí pelo seu parisiânismo, em razão de circunstância, e o de Maria Cristina Bordalo Pinheiro, em imagem de uma elegância não com certeza francesa (o que foi razão circunstancial também). O retrato de Bulhão Pato velho terá tido razões de uma emotividade mais fácil de dar a entender ao visitante e os retratos senta-

dos de Eduardo Brasão e de Augusto Rosa, pela originalidade académica que lhes cabe e permitiria ao visitante francês mais atento ver a diferença do seu próprio academismo nacional. O retrato incompleto de António Pedro, esse, foi seleccionado por ser, na sua violência selvagem de obra abandonada, uma obra de profundíssimo interesse pictural por isso mesmo rara. Outro quadro foi ainda levado a Paris, como aliás muitas vezes estivera em representações nacionais de agrado certo: *A Chávena de Chá*, que mais convinha, no caso, como demonstração do que Columbano, por assim dizer, sabia fazer. O auto-retrato inacabado de 1927 (tal como o de Raul Brandão e sua mulher, que se arriscava a ser perdido no conjunto) não foi seleccionado porque só o conhecimento mais íntimo do pintor poderia fazer com que fosse entendido, assim tão desdenhosamente frustrado. E também não o Cristo, por razões ainda mais circunstanciais do sítio da exposição. Mas não deixa de achar o leitor, nesta informação, mais razões de escolha do essencial da obra de Columbano Bordalo Pinheiro — dito já «o Português sem Portugueses», que poucos teve ou podia ter, em face do seu exacto contemporâneo e rival José Malhoa, também dito, e bem justamente, «o Português dos Portugueses», cada um com seus adeptos e defensores extremistas, durante anos e anos...

SIGLAS

C-MAG — Casa-Museu Anastácio Gonçalves, Lisboa.

CMP — Câmara Municipal do Porto.

MCG — Museu Castro Guimarães, Cascais.

MGV — Museu Grão Vasco, Viseu.

MJM — Museu José Malhoa, Caldas da Rainha.

MNAA — Museu Nacional de Arte Antiga.

MNAC — Museu Nacional de Arte Contemporânea (ou Museu do Chiado).

MNBA-Rio de Janeiro — Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro.

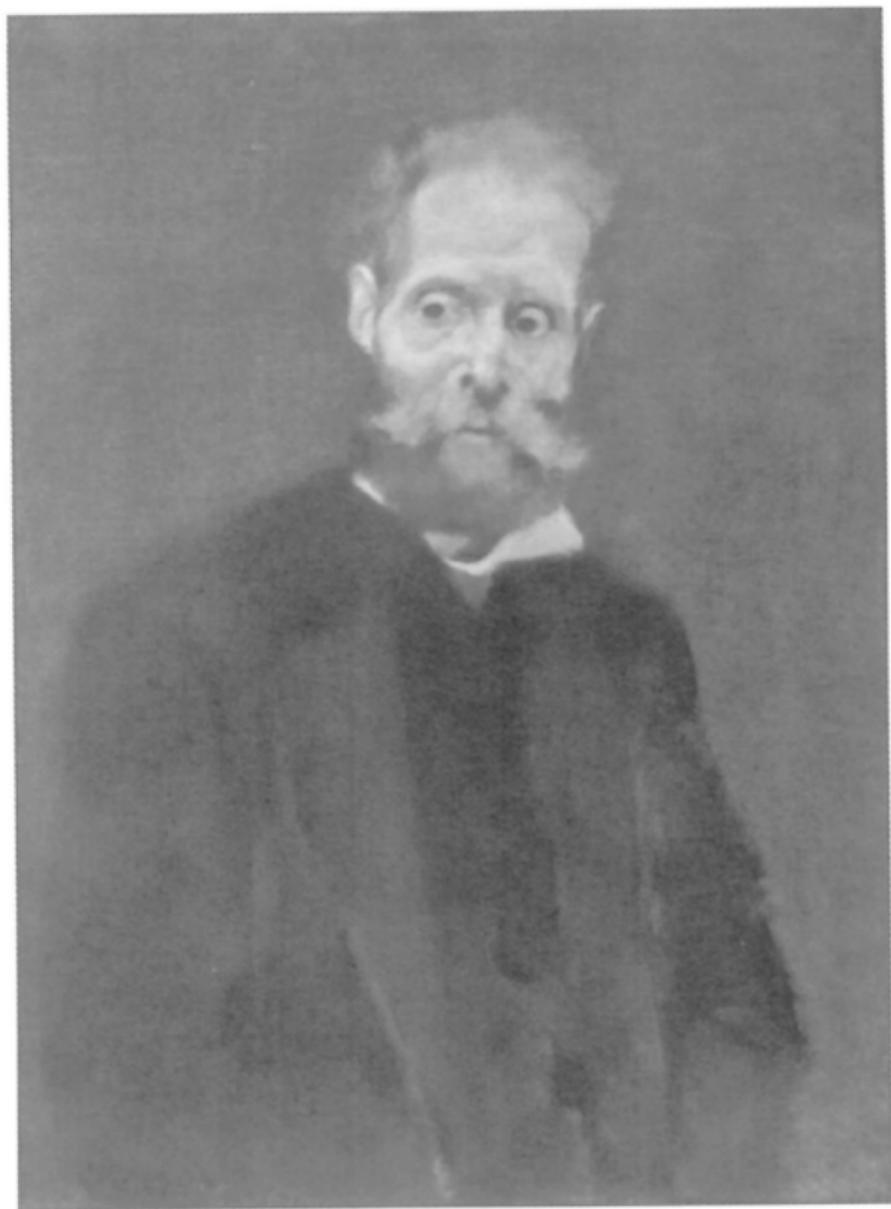
MNSR — Museu Nacional Soares do Reis, Porto.

MRBP — Museu Rafael Bordalo Pinheiro, Lisboa.















Ilustrações

- P. 97 — *A Luva Cinzenta*, 1881 (MNAC).
P. 98 — *Soirée chez lui*, 1882 (MNAC).
P. 99 — *Grupo do Leão*, 1885 (MNAC).
P. 100 — *Antero de Quental*, 1889 (MNAC).
P. 101 — *Teixeira Gomes*, 1911 (MNAC).
P. 102 — *Cristo Crucificado*, 1890-1915 (MNAC).
P. 103 — *Auto-Retrato*, 1927 (MNAC).

BIBLIOGRAFIA

I — Obras sobre Columbano Bordalo Pinheiro

ALDEMIRA, Luís Varela, *Columbano, Ensaio Biográfico e Crítico*, Lisboa, 1941.

GOMES, Manuel Teixeira, *Cartas a Columbano*, Lisboa, 1932.

MACEDO, Diogo de, *Columbano, «Concerto de Amadores»*, Lisboa, 1945.

—, *Columbano*, Lisboa, 1952.

—, *Columbano*, catálogo da exposição, MNAC, Lisboa, 1980.

—, *Columbano Bordalo Pinheiro, 1874-1900*, catálogo, MNAC/MC, Lisboa, 2007.

RIBEIRO, Artur, *Arte e Artistas Contemporâneos*, II, Lisboa, 1898.

II — Bibliografia do autor sobre Columbano

1967 — «Columbano», in *A Arte em Portugal no Século XX*, II, Lisboa, 1967.

1974 — «Columbano», in *Dicionário da Pintura Universal*, III, Lisboa, 1974.

- 1979 — «Na morte de Columbano», in *Diário de Lisboa*, 5 de Novembro de 1979; recolhido em *Quinhentos Folhetins*, II, Lisboa, 1993.
- , «Columbano, os véus e os espectros», in *Colóquio/Artes*, n.º 43, Dezembro de 1979.
- , *A Arte Portuguesa de Oitocentos*, Biblioteca Breve, Lisboa, 1979.
- 1987 — *Malhoa e Columbano, o Português dos Portugueses e o Português sem Portugueses...*, Lisboa, 1987.
- , *Soleil et Ombres*, catálogo da exposição no Petit Palais, Paris, 1987, repetida em Lisboa, Palácio da Ajuda, 1988.
- 1996 — *Museu Militar; Pintura e Escultura*, Lisboa, 1996.
- 1998 — «Columbano Antero Columbano», in *O Impulso Alegórico*, Lisboa, 1998.
- 1999 — *O Palácio de São Bento*, Lisboa, 1999.
- 2002 — «Auto-retrato» e «Retrato de Raul Brandão e sua mulher», in *Cem Quadros Portugueses no Século XX*, Lisboa, 2002.
- 2004 — «Columbano», in *História da Arte em Portugal — O Pombalismo e o Romantismo*, Lisboa, 2004.
- 2005 — «A morte de um pintor», in *Exercícios de Passamento*, Lisboa, 2005.
- 2007 — «Columbano por ele próprio», in *Jornal de Letras*, Lisboa, 14 de Fevereiro de 2007.
- , *O Essencial sobre Columbano Bordalo Pinheiro*, Lisboa, 2007.

ÍNDICE

1 — Lisboa, anos 70	3
2 — Paris, 1881	12
3 — Lisboa, 1885	24
4 — Lisboa, fim do século	38
5 — Decorações e história	59
6 — Os anos 20	73
Siglas	96
Ilustrações	104
Bibliografia	105

Colecção Essencial

Últimas obras publicadas:

70. O TEATRO LUSO-BRASILEIRO
Duarte Ivo Cruz
71. A LITERATURA DE CORDEL PORTUGUESA
Carlos Nogueira
72. SÍLVIO LIMA
Carlos Leone
73. WENCESLAU DE MORAES
Ana Paula Laborinho
74. AMADEO DE SOUZA-CARDOSO
José-Augusto França
75. ADOLFO CASAIS MONTEIRO
Carlos Leone
76. JAIME SALAZAR SAMPAIO
Duarte Ivo Cruz
77. ESTRANGEIRADOS NO SÉCULO XX
Carlos Leone
78. FILOSOFIA POLÍTICA MEDIEVAL
Paulo Ferreira da Cunha
79. RAFAEL BORDALO PINHEIRO
José-Augusto França
80. D. JOÃO DA CÂMARA
Luiz Francisco Rebello
81. FRANCISCO DE HOLANDA
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
82. FILOSOFIA POLÍTICA MODERNA
Paulo Ferreira da Cunha

83. AGOSTINHO DA SILVA
Romana Valente Pinho
84. FILOSOFIA POLÍTICA DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA
Paulo Ferreira da Cunha
85. O ROMANCE HISTÓRICO
Rogério Miguel Puga
86. FILOSOFIA POLÍTICA LIBERAL E SOCIAL
Paulo Ferreira da Cunha
87. FILOSOFIA POLÍTICA ROMÂNTICA
Paulo Ferreira da Cunha
88. FERNANDO GIL
Paulo Tunhas
89. ANTÓNIO DE NAVARRO
Martim de Gouveia e Sousa
90. EUDORO DE SOUSA
Luís Lóia
91. BERNARDIM RIBEIRO
António Cândido Franco
92. COLUMBANO BORDALO PINHEIRO
José-Augusto França

Composto e impresso
na
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
com uma tiragem de 800 exemplares.
Orientação gráfica do Departamento Editorial da INCM.

Acabou de imprimir-se
em Julho de dois mil e sete.

ED. 1014142
ISBN 978-972-27-1554-6

DEP. LEGAL N.º 257 092/07

ISBN 978-972-27-1554-6



9 789722 715546