

Neoclassicismo e romantismo

As artes decorativas

As artes decorativas das épocas neoclássica e romântica mereciam um tratamento mais desenvolvido, impossível de acontecer em virtude da escassez do espaço. No entanto, não quisemos deixar de salientar alguns dos aspectos mais relevantes da gravura, talha, mobiliário, estuques, ferro forjado, ourivesaria, azulejaria, faiança, miniatura, etc.

A azulejaria e faiança serão objecto de estudo especial em volume próprio e, por isso, limitamos-nos a breve apontamento; mas a talha, tão relevante nos períodos precedentes, apresenta significativo desinteresse, que, a ser analisado, levaria decerto a conclusões notáveis.

Gostaríamos ainda de dar relevo ao que se passou, sobretudo no período romântico, com o coleccionismo e com a proliferação dos pequenos e comuns objectos, todos eles «sacrificados» às formas «neos».

Deixamos de lado, embora bem conscientes da lacuna, a interpretação da cenografia utilizada principalmente nos teatros da capital.



O Salão Árabe do Palácio da Bolsa do Porto, concebido por Gustavo de Sousa e edificado entre 1862 e 1868, apresenta-se como uma vasta sala dourada, com decoração mourisca, que bem pode servir de cenário a qualquer conto das Mil e Uma Noites. Na página anterior: tecto de madeira do Palace-Hotel do Buçaco, dentro de um gosto de certo modo neo-árabe, atribuído a Benjamim Ventura. Mostra compartimentos sextavados, alguns deles vasados, sobre fundo azul-esverdeado, com desenhos a branco.

Depois de no século XVIII a gravura em metal ter atingido um bom nível, verifica-se a existência de como que uma ruptura e só no início da centúria seguinte acontece uma certa revivescência, primeiramente com a Oficina Calcográfica do Arco do Cego, de vida efémera, e depois com a chegada de Bartolozzi.

Este gravador italiano, que durante largos anos estanciou em Inglaterra e no fim da vida se transferiu para Portugal, não deixou de trazer consigo muitos problemas, em virtude do estatuto de excepção de que ele e os seus colaboradores gozavam em relação aos artistas nacionais.

A oficina bartolozziana funcionava na casa do italiano e aí se abriram numerosas e belas gravuras, mas podemos afirmar que em 1815 se verificou simultaneamente o desaparecimento desta e a morte do mestre abridor de matrizes.

Após um novo abrandamento na produção das estampas em metal, em 1836, aquando da abertura da Academia de Belas-Artes, foi criada uma cadeira de Gravura e o seu magistério assegurado pelo suíço Benjamim Comte, colaborador de Bartolozzi, e pelo seu discípulo Domingos José da Silva, enquanto no Porto tomava conta de idêntico lugar Raimundo José da Costa.

Com o surgimento da geração de pintores românticos, a gravura em metal desenvolveu-se bastante, até porque a maior parte dos artistas também se dedicava a este mister, mas a uma quantidade abundante respondia uma qualidade duvidosa.

Nesta época também foram largamente utilizadas duas outras espécies de gravuras: a litografia e a impropriamente chamada xilogravura, isto é, a gravura de madeira a topo.

A primeira permitia uma reprodução numerosa e rápida, que envolvia baixos custos. Iniciada em Portugal por Domingos António de Sequeira em 1821, levou à criação, três anos depois, da Oficina Régia Litográfica, dirigida primeiramente por João José Lecocq e depois por Francisco da Silva Oeirense. Esta técnica, que rapidamente se difundiu, foi muito utilizada.

A utilização da gravura de madeira a topo possibilitava a impressão simultânea com o texto, numa altura em que se começaram a difundir no nosso país as revistas e livros ilustrados.

Em 1837 apareceu o *Panorama* e em 1858 o *Archivo Pittoresco*, que lançaram aquele tipo de gravura. Na vigência da primeira são bem notórios os progressos dos pioneiros: Manuel Maria Bordalo Pinheiro e José Maria Baptista Coelho.

Depois, a partir de 1878, inicia a sua publicação *O Ocidente*, que passa a inserir o registo directo dos factos actuais. Dada a longevidade da revista, acompanhada por outras de vida efémera ou ocasionais, formou-se uma escola de gravadores de alto gabarito, com especial relevância para Caetano Alberto, João Pedroso, Lucien Lallemand, Diogo Neto, Nogueira da Silva, Francisco Pastor, o possivelmente alemão Penoso e o espanhol José Severini.

Não é despidendo, neste momento, questionarmo-nos acerca do papel desempenhado pelo ilustrador e pelo abridor de cunhos a propósito da genuinidade artística na gravura de tradução, sem, contudo, esquecer a intervenção do impressor.

É evidente que se nos torna impraticável referir todas as publicações, periódicas ou não, muitas vezes ricamente ornamentadas na folha de rosto com motivos neomanuelinos ou regionais, surgidas durante a voga deste tipo de gravura, mas gostaríamos de chamar a atenção para os treze números do *Jornal para Todos*, editado em Coimbra no ano de 1889, propriedade de Manuel Caetano da Silva, e para os seis números da *Arte Portuguesa*, vindos a lume na capital em 1895, sob a direcção artística de Enrique Casanova.

Não podemos deixar de realçar a importância que assumiu e o lugar que ocupou a gravura de madeira a topo, sobretudo antes do surgimento das técnicas fotomecânicas, da fotogravura e outras, momento em que deixou de servir os fins que a fizeram desenvolver e se remeteu apenas ao uso dos seus cultores artísticos.

Na vigência do neoclassicismo podemos dizer que os edifícios religiosos apenas surgiram no Norte e, conseqüentemente, só aí podemos encontrar alguma talha a inserir-se neste gosto.

Em 1795 iniciou-se no Porto a construção da nova igreja da Ordem Terceira de São Francisco e foi precisamente neste edifício que pela primeira vez surgiu um retábulo que se filiava no arco triunfal romano; apresentava colunas da ordem coríntia e a madeira revestida de lacado branco-pérola e ouro. O risco saiu do lápis do arquitecto do imóvel, António Pinto de Miranda, mas a talha, executada nos últimos anos do século, pertence ao entalhador Manuel Moreira da Silva e as estátuas de madeira que o adornam foram esculpidas por Manuel de Sousa Alão.

Entretanto chegou ao Porto o italiano Luigi Chiari, que se encarregou, neste tempo, dos retábulos da nave, da talha dos púlpitos, das paredes e das portas, «tudo ao gosto romano», e talvez da execução da caixa do órgão, riscada pelo referido arquitecto.

Na página seguinte: Uma Paisagem, gravura de Enrique Casanova e Lucien Lallemand. Enrique Casanova nasceu em Saragoça no ano de 1850 e veio para Portugal, por motivos políticos, cerca de 1880, tendo começado de imediato a trabalhar na Litografia Portugal. Mais conhecido como aguarelista do que como ilustrador, a verdade é que a excelente reportagem da sua autoria publicada em 1880 na revista O Ocidente, dando-nos conta das comemorações do terceiro centenário da morte de Camões, é notável. O facto de se ter dedicado à aguarela e haver fundado, à semelhança do que en-

Moreira da Silva foi um dos mais operosos entalhadores deste período. Riscou e entalhou o enorme retábulo da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Lapa, corrigido por Carlos Amarante; trabalhou em idêntico altar na igreja dos Grilos e mais tarde noutros dois do Convento de Santa Clara de Vila do Conde. Também se dedicou a entalhar, dentro daquele estilo, banquetas, frontais de altar, tocheiros, castiçais e jarras, para os altares-mores das igrejas da Ordem Terceira do Carmo do Porto e do Bom Jesus de Matosinhos. Colaborou na empreitada da talha para a Feitoria Inglesa e é provável que também tenha entalhado a caixa do desaparecido órgão da Igreja de Nossa Senhora da Vitória, no Porto.

Sabe-se que Chiari, para além das talhas já apontadas, também passou pela igreja da Ordem Terceira do Carmo e pelo Palácio dos Carrancas, no Porto; a sua mão nota-se, não sabemos exactamente em que medida, no cadeiral neoclássico da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima.

Manuel da Fonseca Pinto Carneiro, no início de Oitocentos, dedicou-se à feitura de talha com figuras mitológicas e alegóricas, destinada a ornamentar barcos. A decoração da *Real Escuna* saiu da sua goiva.

No período romântico quase não se construíram igrejas; pensamos, por exemplo, na capela da Quinta da Regaleira, em Sintra, que apresenta um retábulo de pedra neo-renascença.

As grandes igrejas vão surgir já neste século e inserem-se dentro do neo-românico; como consequência, os seus altares tomaram outra feição. Mas, se esta é a regra geral, não podemos omitir a excepção, pois na Capela do Divino Senhor da Serra, em Semide, encontra-se um retábulo de madeira neogótico, inspirado no da Sé Velha conimbricense, riscado por António Augusto Gonçalves e entalhado nas oficinas da Escola Industrial Brotero sob a orientação de João Machado.

Desde a morte de D. José, o mobiliário passou a estar cada vez mais relacionado com a arquitectura. Até 1807, altura em que a família real partiu para o Brasil, o rococó e o neoclássico nascente surgiram lado a lado. Aquele mantinha-se em virtude do gosto da rainha, enquanto este avançava lenta mas irreversivelmente.

O excesso de ornamentação em talha era posto de lado e passaram a suprimir-se os concheados ou a substituí-los por urnas com ramalhetes, enquanto os laços davam lugar a girassóis ou flores de pétalas recortadas.

Deste tipo de mobiliário apenas entalhado aparecem muito poucas peças, quase sem-

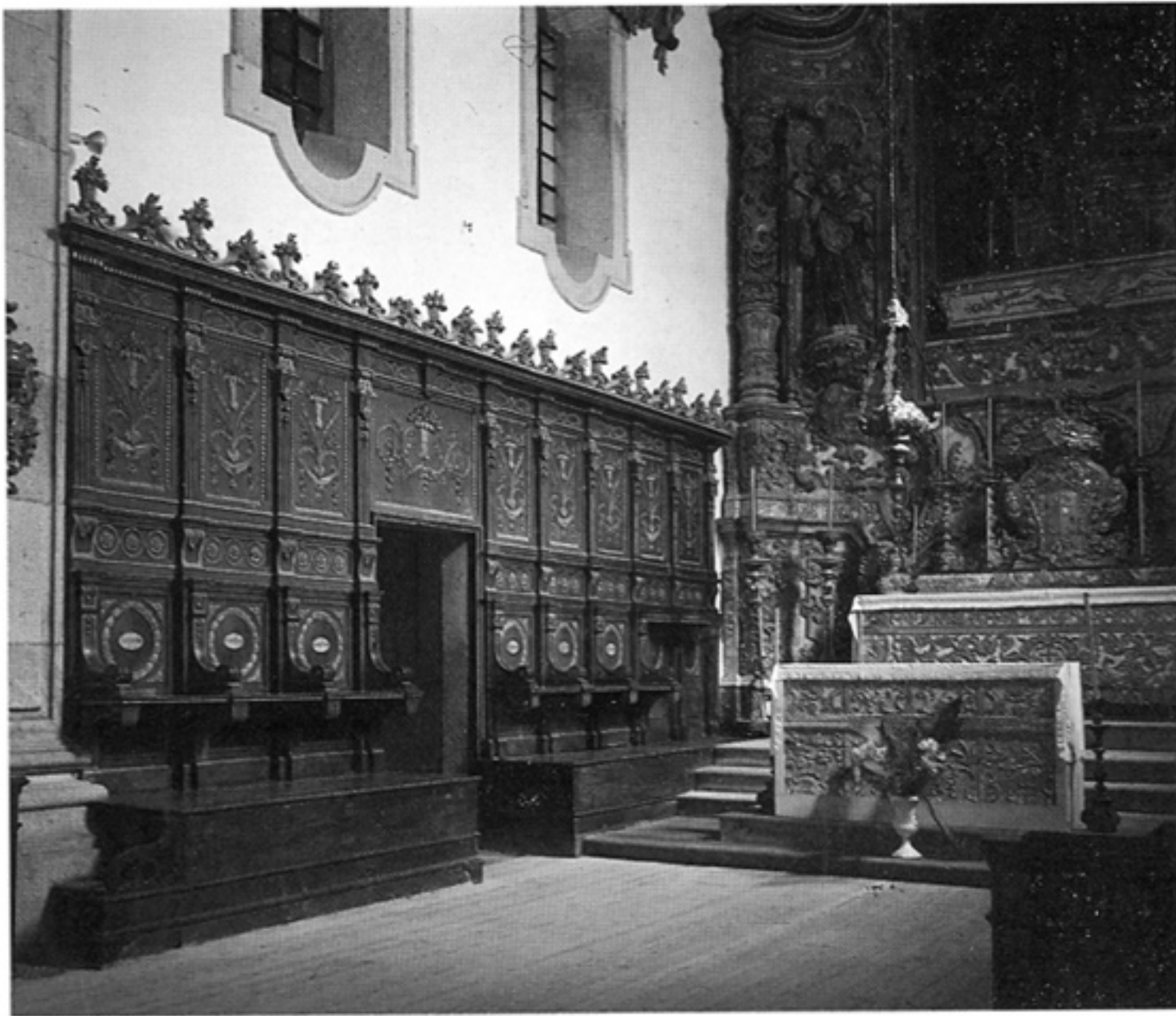


pre preguiceiras, oratórios e móveis de assento, com palhinha a substituir outros materiais, como, por exemplo, o couro, mas, de qualquer modo, a marcar a transição.

Os móveis entalhados e simultaneamente lacados de branco, pérola ou cinza e dourados são marcados pela existência de espelhos, tremós e placas luminárias. Os primeiros mostram quase sempre um forma ovalóide; os tremós vão surgindo timidamente para depois se vulgarizarem e os braços das luminárias, se não se fixam às molduras dos espelhos dos tremós, inserem-se em placas ovais ou em forma de urnas.

Os móveis folheados ou marchetados também vão apresentar uma evolução em relação ao período anterior e passam a sobressair as bandas de contornos geométricos, marcados por filetes, a contrastar sobre folheados de madeira exótica, com predomínio do pau-santo. Dentro deste género destacam-se as mesas de jogo, papeleiras e cómodas,

tão acontecia noutros países, uma sociedade de aquarelistas não o impediu de colaborar, como desenhista, em revistas e livros. O Ocidente, Jornal para Todos e A Arte Portuguesa encontram-se entre as primeiras e Os Filhos de D. João I, Última Corrida de Touros em Salvaterra, O Paço de Sintra e Arte e Artistas Contemporâneos servem de exemplo aos segundos. Esta gravura, com matriz de madeira a topo, foi publicada em 1881 na revista O Ocidente. Trata-se de uma fantasia que se integra num gosto romântico já tardio. Representa uma bela paisagem, com uma luxuriante vegetação a rebentar das gretas das pedras e das físgas dos muros. À entrada de uma arruinada e abandonada casa solarenga encontra-se uma elegante camponesa que certamente vai buscar água fresca à nascente próxima, a fim de se dessedentar. A natureza, que funciona como o melhor jardineiro, atapetou de relva e flores a velha escadaria. Lucien Lallemant, que havia chegado recentemente de Paris, onde estudara gravura, estreou-se auspiciosamente ao gravar este desenho de Casanova.



Cadeiral da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima, que denota a mão de Luigi Chiari. Este entalhador italiano trabalhou em Portugal desde os finais do século XVIII, mas a maior parte da sua obra encontra-se centrada no Norte do País. Além de ter realizado talha, também se dedicava ao estuque e, no Palácio dos Carrancas, no Porto, muitos dos que ornamentam tectos e paredes são-lhe atribuídos. Inserem-se, tal como acontece com a madeira, dentro do estilo neoclássico. É provável que os seus primeiros trabalhos tenham surgido na igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Cidade Invicta; pertencem-lhe os estuques, retábulos da nave e sacristia, a talha dos púlpitos, das paredes, das portas, dos bancos e da abside, «tudo ao gosto romano». O cadeiral da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Ponte de Lima e o do Mosteiro de Santa Marinha da Costa, em Guimarães, também revelam a sua mão. Este belo exemplar de Ponte de Lima, de grande sobriedade, apresenta os espaldares do banco divididos por pilastras trabalhadas e decoradas com dourados. As costas, interpilastras, mostram elegantes e finas hastes douradas que em baixo se apresentam limitadas por enrolamentos. Todo o conjunto é coroado por uma alternância de flores e urnas. Pertencem ainda a Chiari muitas outras peças nossas conhecidas, resultado de encomendas vindas da fábrica das igrejas ou das irmandades, nessa altura ainda a viver desafogadamente e a poder pagar trabalhos desta envergadura.

sendo este o móvel mais importante; nos puxadores usava-se normalmente a folha de latão com relevos marcados através da cunhagem.

Finalmente, apareciam também móveis pintados a branco-marfim, nas superfícies lisas, e a ouro, na talha, a ostentar pinturas de género, naturezas-mortas ou outros motivos apostos no espaldar ou no aro do assento. Os exemplos mais elucidativos deste tipo de mobiliário encontram-se entre as cadeiras, canapés, relógios de caixa alta, camas e tremós, que podiam, sobre o espelho, apresentar um medalhão ovalado com espaço para a pintura.

Conhecemos o nome de vários artistas que trabalharam no mobiliário deste período e podemos referir, em Lisboa, José Aniceto Raposo, que assinou algumas das suas peças e possuía oficina no Bairro do Loreto, e, no Porto, Luigi Chiari, activo desde 1795 até depois de 1835, e José Francisco de Paiva, que nos deixou um precioso álbum de desenhos, onde se destacam os planos de alguns móveis em tamanho natural.

As pinturas desta trasteria talvez tivessem sido elaboradas, a maior parte das vezes, por alunos de Pillement; pelo menos Joaquim Leandro Rocha, seu discípulo, pintava zonas portuárias povoadas de rochedos e folhagens agitadas pelo vento e inseria-lhes personagens angulosas e cães.

Segundo Robert Smith, teria sido prova-

velmente este o ponto de partida para a pintura de paisagens na decoração não só de móveis, mas também na de paredes interiores das casas de campo e palacetes.

No período romântico o mobiliário vai igualmente acompanhar o gosto da arquitectura e surgem peças com carácter neo-renascença, neogótico, neo-românico e algumas vezes até neomanuelino.

Um dos artistas que atingiu grande craveira a entalhar móveis, destinados a edifícios públicos e privados, foi Leandro Braga. Nasceu na cidade minhota de que tomou o nome, instalou-se posteriormente em Lisboa, onde foi discípulo do escultor Calmels, e acabou por abrir oficina em 1865. Trabalhou para o Palácio de Belém, Câmara Municipal, Palácio Palmela e outros.

Depois de o marquês da Foz ter adquirido o palacete do conde de Castelo Melhor, introduziu-lhe grandes modificações. Leandro Braga, em colaboração com José António Gaspar, muito contribuiu para o brilho e ostentação da velha casa, agora restaurada, nem sempre com o melhor gosto. Por seu turno, em 1897, logo após o seu passamento, o marquês prestou homenagem ao entalhador, ao promover uma exposição retrospectiva da sua obra no palacete da Praça dos Restauradores.

José Emídio Maior também deixou o seu nome ligado ao mobiliário romântico. De entre outras peças que entalhou, devemos salientar as neo-renascença destinadas ao salão da Casa dos Patudos, em Alpiarça, elaboradas a partir de desenhos riscados por Raul Lino.

Um dos conjuntos mais complexos e ricos levado a efeito neste período foi o conhecido Salão Árabe do Palácio da Bolsa do Porto. Lavrado entre 1862 e 1880, saiu do risco de G. A. Gonçalves de Sousa.

Em Coimbra, na Escola Livre das Artes do Desenho e mais tarde na Escola Industrial Brotero, formou-se um grupo de homens que se dedicaram ao trabalho da madeira, tendo mesmo alcançado grande prestígio.

Benjamim Ventura enviou em 1888 à exposição que então se efectuava na capital três modelos de tectos líneos, ao gosto neo-árabe, que lhe valeram uma medalha de prata; mais tarde executou para uma casa da cidade um destes exemplares; encarregou-se de restaurar dois tectos de madeira da Sé Velha, dentro daquele gosto, e supomos ser também da sua autoria o tecto da sala de jantar no Palace-Hotel do Buçaco.

Júlio da Fonseca acabou por se fixar em Lisboa e sabemos que a maior parte dos trabalhos em madeira do palacete da Quinta da Regaleira, em Sintra, lhe pertencem.

Álvaro Ferreira, formado já pela Escola Industrial Brotero, deixou a sua inconfundível marca, utilizando quase sempre uma gramática neo-renascença, em móveis, lambrins e portas que se encontram espalhados pela Câmara Municipal, Palácio da Justiça, Sé Velha, Palácio Garcia e outros da cidade mondeguinta.

Dentro do mobiliário, embora salvaguardando as possibilidades de estas obras poderem ser estudadas no capítulo dedicado à arquitectura, não queremos omitir algumas das fabulosas «chaminés» de pedra lavrada que se encontram a ornamentar os salões de vários palacetes. Começaremos pelo da Quinta da Regaleira, com uma bonita peça neo-renascença na sala do bilhar, esculpida por João Machado, e a lareira do salão, de belo efeito e monumentalidade, riscada por Luigi Manini, a necessitar de análise mais detalhada para a podermos atribuir a João Machado, conforme apontam a carta que lhe foi dirigida pelo cenógrafo e os seus livros de contabilidade, ou a José da Fonseca, discípulo de mestre Machado, como pretende a *Construção Moderna*.

No salão nobre do Palace-Hotel do Buçaco também se encontra um outro exemplar digno de nota: tal como a anterior riscada por Manini, saiu do cinzel de Machado, embora a estatueta do trovador que a coroa seja da responsabilidade de Costa Mota Tio.

Finalmente, o fogão neo-renascença da Casa dos Patudos, em Alpiarça, foi lavrado e desenhado por João Machado, tendo-lhe até valido, numa exposição lisboeta, a atri-

buição de uma medalha, para além dos en-cómios de José Relvas.

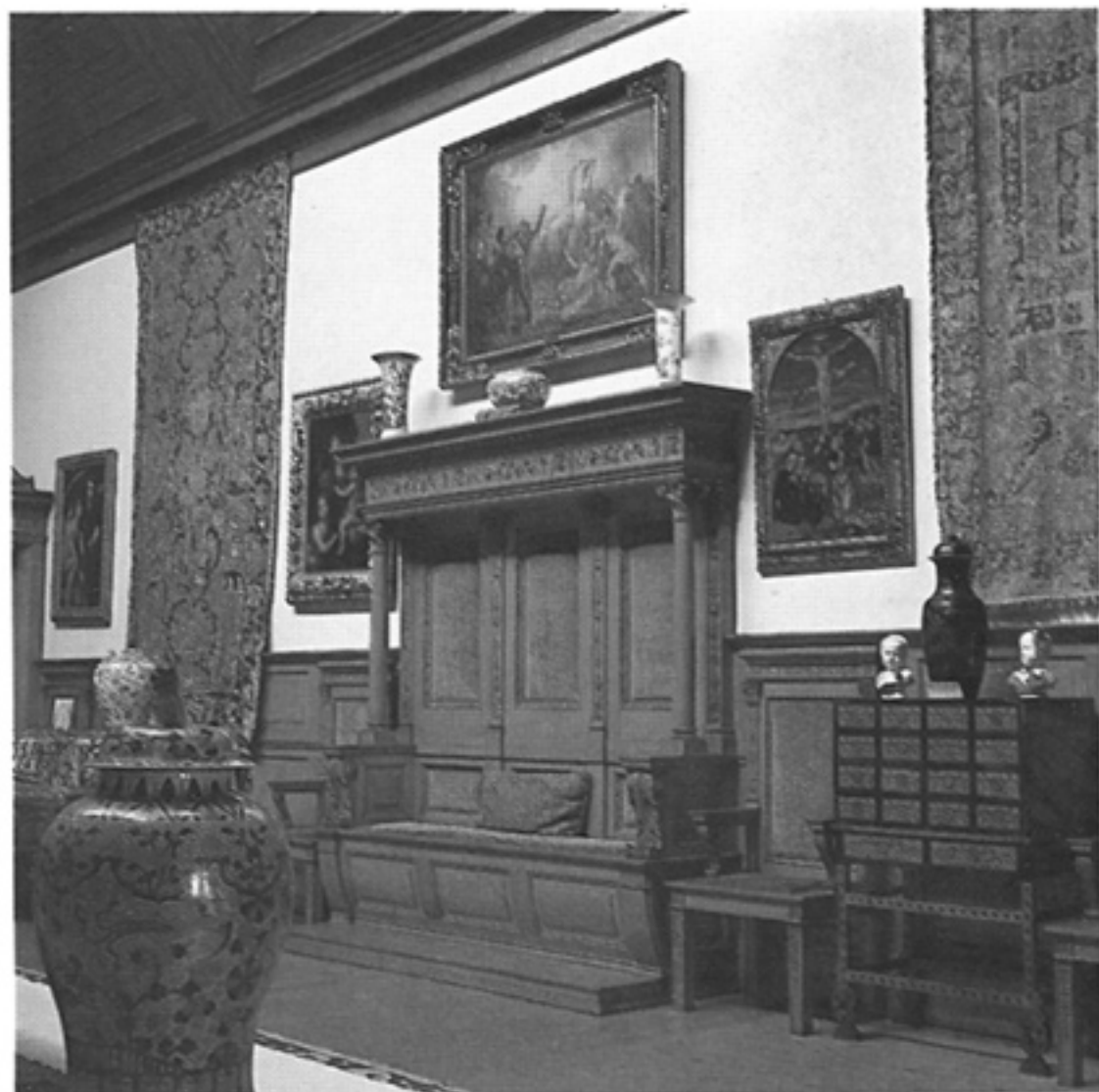
E já que nos encontramos a falar de cantaria lavrada, referirei a bela pia baptismal neomanuelina que se encontra na Igreja de Santo António dos Olivais, em Coimbra, saída em 1927 do cinzel de José Barata, homem ligado à Escola Livre.

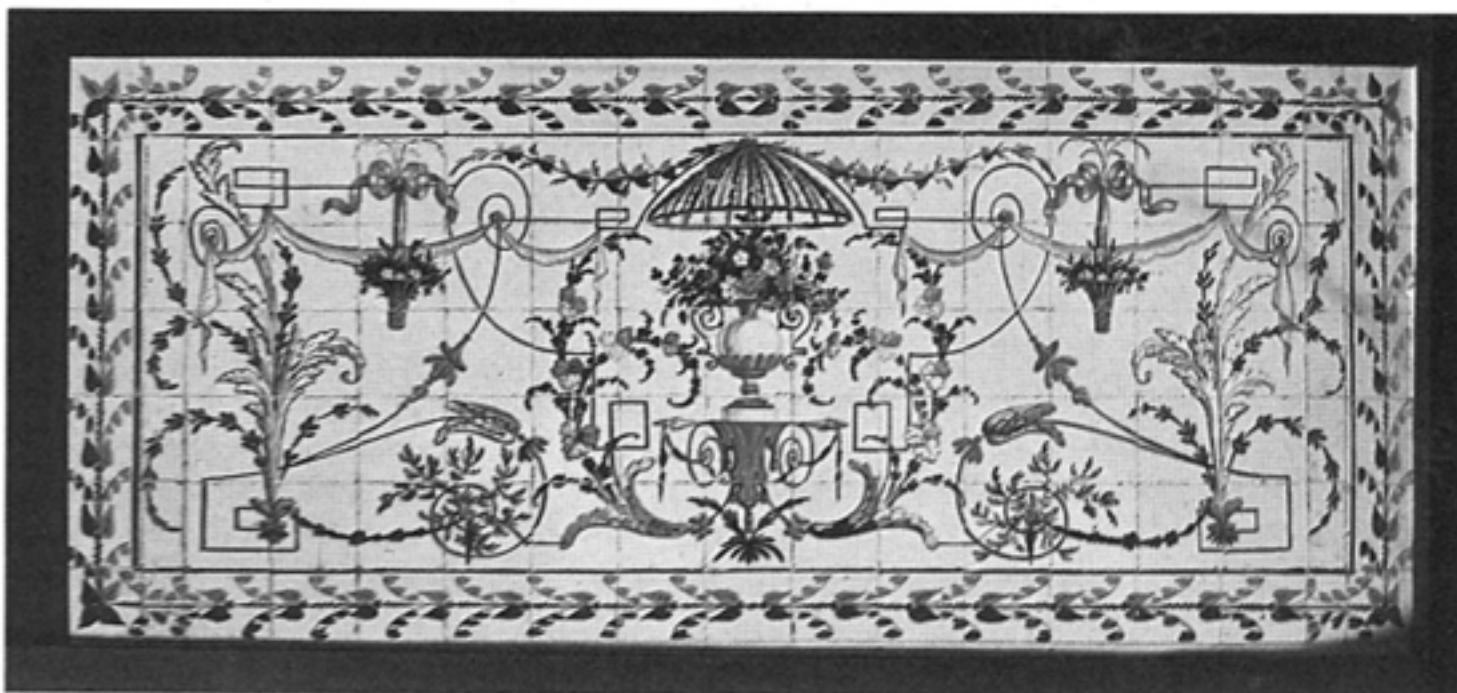
O mobiliário da época romântica não aparece apenas a utilizar a madeira ou a pedra; por estranho que pareça, também se serve do ferro.

A partir de 1900, surgiu em Coimbra, acalentada por esse «ninho de águias» que foi a Escola Livre, a indústria do ferro forjado. Homens e mulheres de bom gosto e fartos meios económicos, vindos de todo o País, faziam as suas encomendas aos serralheiros do burgo que não eram esquecidos pelos arquitectos lisboetas.

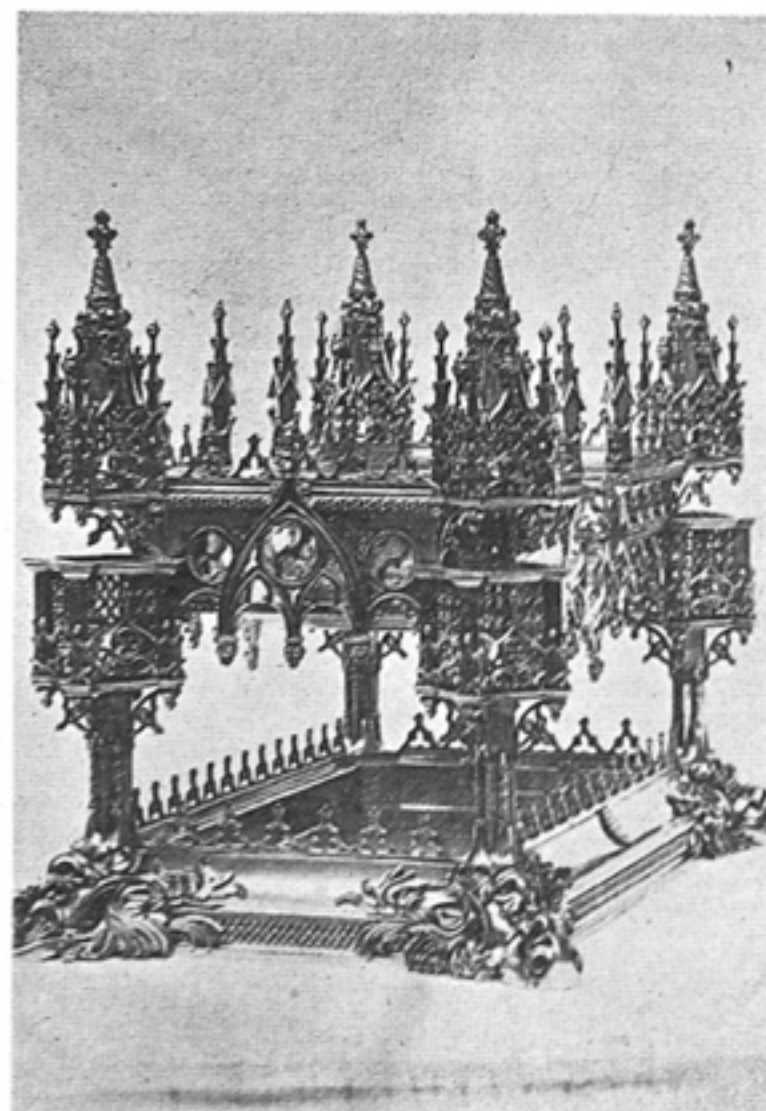
E assim, Manuel Pedro de Jesus, António Maria da Conceição, Daniel Rodrigues, Lourenço Chaves de Almeida e Albertino Marques bateram o ferro e com ele fizeram leitões pompeianos, preguiceiras, mesas, cadeiras, grandes portões neo-renascença com figuras esculpidas, candelabros, que vão desde o neogótico, como o que se encontra junto ao túmulo do Soldado Desconhecido na sala capitular do Mosteiro da Batalha, até aos neo-renascença da Casa dos Patudos, passando pelos do Palácio da Justiça ou pelo da Câmara Municipal conimbricense, pelas grades das varandas, pelos pequenos portões dos jardins, pelas bandeiras das portas, pelos puxadores dos móveis ou pelos espelhos

José Emídio Maior, tal como Leandro Braga, mas um pouco mais novo do que este, dedicou-se à arte de entalhar e expôs várias vezes na Sociedade Nacional de Belas-Artes. José Relvas resolveu decorar, ao gosto renascença, na sua Casa de Alpiarça, um dos salões e Raul Lino, que havia organizado arquitectonicamente a Casa dos Patudos, acabou por riscar os móveis. José Maior, seguindo o risco do arquitecto, entalhou-os. Este magnífico banco (em baixo, à esquerda) apresenta na altura do assento três almofadas de madeira lisa, enquanto a parte superior, suportada à face por colunas coríntias, mostra um friso com enrolamentos, acantos estilizados, curvas e contracurvas fitiformes, dentro de uma gramática decorativa renascentista. Também para o mesmo salão o anfitrião encomendou a João Machado um magnífico fogão de sala (em baixo, à direita) que «o ourives da pedra» conimbricense desenhou e executou. José Relvas ficou de tal modo entusiasmado com a obra do canteiro mondeguinto, em que a pedra foi amorosamente acariciada pelo cinzel na minúcia delicada das esculturas de marfim, que, para além de satisfazer os honorários estipulados, ofereceu ao artista a obra francesa de Léon Palustre, em três volumes, sobre a arte da renascença. A Sociedade Nacional de Belas-Artes abriu a exposição em 15 de Abril de 1905 e mestre Machado, com esta peça, ganhou a medalha de prata. Entretanto, Lourenço Chaves de Almeida havia batido em ferro forjado os acessórios do fogão, no mesmo gosto. Também estes estiveram patentes, em simultâneo, na mostra lisboeta, tendo valido ao seu autor a medalha de bronze.





Depois de o conde do Amial haver vendido, cerca de 1929, o antigo Colégio de São Tomás, onde fizera, em Coimbra, a sua residência, este foi transformado no Palácio da Justiça. Os portões de ferro forjado da frontaria do edifício, dentro do estilo neo-renascença, foram batidos por conhecidos artistas conimbricenses. O pormenor que vemos no cimo desta página é bem elucidativo do preciosismo que presidiu à sua feitura. No lindo painel de azulejos de um rodapé do Palácio do Marquês de Pombal em Lisboa (centro da página) nota-se influência da decoração utilizada pelos arquitectos ingleses Adam's, sobretudo nas fitas, laços, plumas, cestos, flores, gregas e finos arabescos. De realçar a policromia, muito leve e delicada. O centro de mesa da baixela do visconde de São João da Pesqueira (à direita), extremamente complicado, mas bonito, com os seus pináculos assentes em finos colunelos torcidos, dentro de um gosto neomanuelino, foi desenhado, tal como aconteceu com todo o conjunto, por Rafael Bordalo Pinheiro e batido pelos prateiros da Ourivesaria Rosas, do Porto.



das chaves. É que, para sobreviver, a arte do ferro democratizou-se.

Evidentemente, a exiguidade do espaço obriga-nos a deixar de referir o mobiliário urbano tão ao gosto da geração romântica: quiosques, pavilhões, coretos, urinóis, bancos de jardim e outros mais, que dariam matéria para largas páginas. O mesmo se passa com a arquitectura efémera, sobretudo a ligada aos cortejos cívicos, às festas e recepções relacionadas com a vida política, e ainda com os pavilhões das exposições universais, eivados de simbolismo nacionalista e obedecendo mesmo a directrizes emanadas nesse sentido pelos países organizadores.

No período neoclássico também se verificou uma grande transformação na ourivesaria e essa mudança afectou a forma e a decoração das peças. Em vez das curvas barrocas e dos concheados, passaram a utilizar-se linhas rectas, prismas estriados ou canelados, formas ovóides e urnas. Na decoração, essencialmente gravada, passaram a fazer parte da gramática neoclássica delicados festões, fitas, laços, gregas, acantos, canelados e perlados, além de palmetas, medalhões e cabeças de carneiro, frequentemente cinzelados e posteriormente aplicados.

As peças neoclássicas oferecem uma elegância de formas e delicadeza dos ornatos a conferir-lhes grande distinção e carácter.

Nas pratas nacionais os primeiros sinais de mudança surgiram no início do último quartel de Setecentos, quando o ourives da corte Luís José de Almeida elaborou os medalhões de D. José I, da rainha Maria Ana Vitória, de Espanha, e posteriormente o do infeliz primogénito de D. Maria I, também D. José.

Mas o grande centro da ourivesaria desta época surge no Porto, embora um dos melhores e mais operosos ourives do neoclassicismo seja o lisboeta António Firmo da Costa. Bernardo Joaquim Rodrigues, também da capital, é outro dos nomes a assinalar.

No entanto, como bem se compreende, a nova maneira inglesa de trabalhar a prata era particularmente popular na Cidade Invicta, dado que os numerosos mercadores ingleses do vinho importavam peças em Londres e estas passavam a servir de modelo aos prateiros do burgo. Em virtude da qualidade da sua produção podemos salientar Luís António Teixeira Coelho, José Pereira Ribeiro, Manuel José Dias Ferreira, Domingos Moreira da Maia e outros.

As formas vasadas e recortadas surgem frequentemente nos cestos, galheteiros, salvas de gradinhas e até, por vezes, nos próprios castiçais. Além destas, podemos ainda acrescentar, como peças características deste

período, os bules, gomis, jarros e bacias, candelabros, espevitadores, caixas de chá, cestos de gradinha e as não muito numerosas terrinas e escrivaninhas.

Na arte sacra, em oposição ao período precedente, as peças conhecidas e com algum interesse não são numerosas. O bispo do Porto D. João de Magalhães e Avelar, que exerceu o seu pontificado entre 1816 e 1833, encomendou um cálice no estilo Adam's, com as suas armas gravadas e a marca IOC do prateiro.

A custódia dourada da Ordem Terceira de São Francisco do Porto foi batida por Luís António da Silva Mendonça em 1796. Trata-se de um bom exemplar que associa o estilo Império com os modelos sugeridos pelos arquitectos e decoradores franceses Percier e Fontaine.

Mas a peça mais importante deste período é a baixela de prata dourada oferecida em 1816 pelo governo português ao duque de Wellington. Composta por mais de mil peças e trabalhada em Lisboa no Arsenal do Exército, com a colaboração de cento e quarenta e dois artífices, foi riscada por Domingos António de Sequeira. O pintor teve nesta tarefa a colaboração do desenhador Caetano Aires de Andrade, do escultor Faustino José Rodrigues e dos modeladores Vicente Pires da Gama e João Teixeira Pinto, este também prateiro.

Sequeira, com o seu gosto pelas alegorias, procurou utilizar esses motivos para obter uma certa unidade, mas as terrinas ovais e os pratos cobertos são as peças mais conseguidas do conjunto que atinge o delírio no centro de mesa, concebido como se fosse um monumento neoclássico em miniatura.

Charles Oman observou que a baixela de Wellington foi desenhada por um pintor com o mesmo gosto clássico de Prud'hon e Flaxman e executada com um técnica ligeiramente inferior à dos grandes prateiros parisienses Odier e Biennais ou do virtuoso prateiro londrino Paul Storr.

No período romântico as peças de ourivesaria inspiraram-se, na sua maioria, em épocas passadas, mas também podem não apresentar um estilo bem definido, o que nos permite designá-las, utilizando o termo no sentido vulgar, de eclécticas.

A custódia do Hospício de Runa, desenhada cerca de 1825 pela princesa D. Maria Francisca Benedita e realizada por prateiros nacionais, apresenta grande riqueza e uma concepção a fugir do tradicional.

Quando, em 1888, o papa Leão XIII festejou o seu jubileu sacerdotal, D. Luís ofereceu-lhe um cálice minuciosamente trabalhado, cópia de um outro quinhentista, que havia pertencido ao Convento de Cristo, em Tomar, e se encontrava no Museu da Ajuda. A peça, em prata dourada, com o

Na viragem do século, em Oitocentos, verificou-se uma grande modificação no espírito decorativo e uma vez mais o azulejo se modernizou. É verdade que as invasões francesas e a saída da corte para o Brasil vieram como que interromper a produção cerâmica e provocar uma enorme crise, só posteriormente superada, aquando das encomendas brasileiras destinadas sobretudo ao revestimento exterior das residências. Nos azulejos neoclássicos surge um desenho elegante e fino, que se pode aproximar da decoração utilizada na ourivesaria. Acentuam-se ainda mais a delicadeza das composições, a policromia utilizada, com predomínio para a sépia, vinoso, lilás, etc. Por vezes as figuras são introduzidas nos painéis dentro de medallhões e tratadas à maneira de estátuas, como se verifica nos azulejos deste rodapé do Claustro do Silêncio do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. A arte do azulejo acompanhou sempre e paralelamente o evoluir dos gostos e no século XIX verifica-se uma harmonia perfeita entre as formas ornamentais e o ambiente, permitindo a existência de uma uniformidade, de molde a dar-nos a expressão global do estilo.



peso de cinco quilogramas, foi batida na casa dos famosos joalheiros lisboetas Leitão e Irmão, tendo-lhes valido o título de *Joalheiros da Coroa*, outorgado pelo monarca.

Para homenagear os portugueses que no final do século se bateram denodadamente em África, tornou-se um hábito oferecer-lhes «espadas de honra», com os punhos em prata, ricamente trabalhados e decorados. Foi assim que os referidos prateiros da capital, em 1900, sobre desenho do pintor Conceição Silva, lavraram uma para o major Sousa Machado e a Ourivesaria Rosas, do Porto, dois anos antes, havia tomado conta da que se destinava a Mouzinho de Albuquerque, riscada por Teixeira Lopes.

Aliás, estes mesmos prateiros haviam de se encarregar, em 1905, da feitura da baixela neomanuelina encomendada pelo visconde de São João da Pesqueira e desenhada por Rafael Bordalo Pinheiro. Este titular acabou por encomendar uma mobília de sala de jantar dentro do mesmo estilo, a fim de fazer jogo com a sua sumptuosa e original baixela.

Esta conceituada casa do Porto trabalhou frequentemente de parceria com Teixeira Lopes e o monumental centro de prata, com sessenta quilogramas de peso, encomendado pelo conselheiro Pedro de Araújo e que na Exposição Universal de Paris, em 1900, ganhou a segunda medalha, resultou da colaboração muito estreita entre os dois artistas.

Em Lisboa os *Joalheiros da Coroa* não ficaram parados e em 1908 a família Barahona encomendou-lhes uma baixela de prata neobarroca, que Columbano, a exemplo de seu irmão, não desdenhou desenhar. Três anos mais tarde bateram uma outra dentro do mesmo gosto, a fim de ser oferecida ao antigo governador de Moçambique general Freire de Andrade.

Aliás, Leitão e Irmão, dentro de uma linha nacionalista bem enquadrada pelo romantismo e que passou pela arquitectura, mobiliário, azulejaria e também pela ourivesaria, relançou no mercado a filigrana, indústria tradicional dos arredores do Porto; mas não se quedaram por aqui e, inspirando-se em peças de cerâmica popular e noutras saídas da Fábrica do Rato, passaram-nas à prata.

Os primeiros azulejos de tipo neoclássico só começaram a surgir em Portugal nos últimos anos de Setecentos, através da influência francesa de Luís XVI, da inglesa ligada aos Adam's, da divulgação dos frescos pompeianos e da pintura de Pillement.

Estas peças podem caracterizar-se pela delicadeza dos motivos, pela utilização de alguns traços com linhas sinuosas, por cadeias de contas, que se assemelham a um rosário,

e ainda por motivos graciosos e leves, pintados em cores pastel sobre um fundo branco. Predominam na ornamentação guirlandas, fitas, laços e ramagens que emergem de graciosas urnas sobre a forma de grinaldas; além disso, as sugestões volumétricas primam pela ausência.

No que respeita à figuração, esta raramente aparece, mas pode acontecer surgir ao centro um medalhão oval, pintado a azul ou roxo, com figuras miniaturais, paisagens ou a imagem de um santo, como acontece nos do Claustro do Silêncio de Santa Cruz de Coimbra, onde a figura de Santo Agostinho é tratada à maneira de uma estátua, ou então em animadas cenas azuis e brancas, rodeadas por uma cercadura, como se pode observar na «história do chapeleiro», painéis datados de 1806, da autoria de António Joaquim Carneiro.

Apesar da leveza dos ornatos, nos padrões neoclássicos ainda se notam influências pombealinas e acontece que na mudança do século o azulejo deixa a sua função sumptuária para, a partir daí, se verificar uma fase de estagnação e a ausência de uma linha evolutiva no seu fabrico, quando, mais tarde, a indústria ressurgiu, embora em moldes diferentes.

Em meados de Oitocentos, os azulejos portugueses passaram a apresentar formas estilizadas e eram frequentemente aplicados no exterior dos edifícios, umas vezes revestindo-os totalmente, outras em bandas meramente decorativas.

A moda de revestir os prédios com azulejos parece ter vindo do Brasil e espalhou-se no nosso país quando começaram a regressar os primeiros emigrantes. Estas peças, normalmente produzidas em série, são conhecidas pelo nome de «azulejos de estampilha». Os motivos podiam ser geométricos, florais ou vegetais, repetiam-se e utilizavam a policromia.

É sobretudo no último quartel do século que surgem também e principalmente as fachadas térreas cobertas com azulejos azuis e brancos ou coloridos, verdadeiros reclamos aos produtos que se vendiam nas lojas ou às casas de pasto.

Os azulejos da Pena, resultado da pura fantasia ou de influência neo-árabe ou neomanuelina, desenhados por Wenceslau Cifka, marcam o início de uma nova era. Não queremos afirmar, mas afigura-se-nos que eles saíram da Fábrica Constância, que, em 1921, Leopoldo Battistini tomou de trespasse.

Nos últimos anos da centúria desenvolveu-se a utilização de azulejos azuis e brancos ou policromos com temas historicistas, na-

Em 1904, Jorge Colaço e Carlos Fernandes montaram em Lisboa um oficina destinada a incrementar no nosso país a indústria do azulejo. Pouco depois foi-lhes cometida uma encomenda destinada a ornamentar o Palace-Hotel do Buçaco. O pintor azulejista, para o interior do imóvel, resolveu escolher temáticas relacionadas com a batalha travada no local aquando das invasões francesas e com as navegações, mas, no exterior, sob a galeria, os painéis encontram-se ligados à obra literária de Camões, Bernardim Ribeiro e Gil Vicente. No painel A Ilha dos Amores (na página seguinte, em baixo, à esquerda), Colaço recorda-nos o episódio do canto IX de Os Lusíadas, conseguindo transmitir ao observador a noção de uma ilha paradisíaca, de profundidade e equilíbrio, a par de figuras bem desenhadas. Na altura os painéis não obtiveram aceitação favorável da crítica, que pretendia outra temática, mais relacionada com os estilos utilizados na decoração da cantaria do edifício, mas parece-nos que através do espírito romântico que revelam se inserem perfeitamente no conjunto e de forma alguma destoam, mas antes o va-

cionalistas, galantes, religiosos, florais ou paisagísticos.

Rafael Bordalo Pinheiro, Pereira Cão, Enrique Casanova, António Augusto Gonçalves, Costa Mota Sobrinho, Leopoldo Battistini, Jorge Colaço e o esquecido Miguel Costa são nomes a referir pela obra que nos legaram neste difícil mas apaixonante campo.

E, se este é o panorama possível de traçar acerca do azulejo, a cerâmica, se a considerarmos dentro do conceito restrito de peças de forma, verificamos que só no período romântico se desenvolve.

Wenceslau Cifka, na já referida Fábrica Constância, também conhecida por Fábrica dos Marianos, fundada em 1836, trabalhou alguns artefactos.

Rafael Bordado Pinheiro, nas Caldas da Rainha, modelou peças fabulosas e torna-se impossível deixar de referir a talha manuelina, o perfumador árabe, o lustre neo-renascença, o pórtal neomanuelino das impropriamente chamadas «Capelas Imperfeitas», anexas ao Mosteiro da Batalha, e muitas outras que pela feitura, temática ou espírito se inserem dentro do romantismo.

Na Fábrica de Sacavém, fundada em 1850, D. Fernando II, quando já era seu proprietário John Scott Howarth, a quem D. Luís acabou por conceder um título nobiliárquico, efectuou a decoração de vários pratos conhecidos e depois de 1892 o proprietário fez modelar os ornamentos cerâmicos neomanuelinos que aplicou no seu palacete, na Lapa.

Leopoldo Battistini, para além do azulejo, também se dedicou à cerâmica.

A 3.^a duquesa de Palmela, de quem já falámos, instalou em 1872, nos jardins do seu palacete, na Rua da Escola Politécnica, uma pequena oficina cerâmica, conhecida por Faiança Ratinho, sem fins lucrativos e de parceria com a condessa de Ficalho.

Não queremos finalizar estas pequenas no-

tas sem nos referirmos aos estuques, que no período neoclássico começaram a ser progressivamente utilizados em substituição ou a par com a pintura de paredes e tectos.

No Porto, o cônsul John Whitehead fez vir de Inglaterra artistas para trabalhar os estuques neoclássicos da Feitoria Inglesa e Luigi Chiari após a sua assinatura em tectos e paredes do Palácio dos Carrancas.

Em Sintra, já em pleno período romântico, os Meira de Afife, com modelos trazidos de Granada, trabalharam os estuques neo-árabes da Pena e, em Monserrate II, são da sua autoria não só os parietais, como os rendados. Nestes utilizaram uma técnica sofisticada, pois montavam a armação com os desenhos, em ferro ou verguinha, e posteriormente recobriam-no de estuque.

Pretendeu-se no final de Oitocentos e dentro do espírito que animava esta época, fazer renascer o artesanato nacional. Os tapetes de Arraiolos conheceram um novo impulso e o mesmo se verificou com as rendas de bilros. Maria Augusta Bordalo Pinheiro foi uma das responsáveis pelo reviver das rendas, não só quando dirigiu a Escola Industrial Rainha D. Maria Pia, em Peniche, como em Lisboa, na oficina que montou e nas mostras a que concorreu.

E se não nos é possível fazer referência à importância da miniatura na época romântica e aos seus cultores, Almeida Furtado, José Joaquim Rodrigues Primavera e sobretudo Eduardo Lobo de Moura, miniaturista ilustre e apreciado na corte londrina da rainha Vitória, gostaríamos de chamar a atenção para Constantino José Marques, o «célebre artista» que em 1856 expôs na Academia Francesa um magnífico ramo de flores artificiais.

Esta moda romântica, que se difundiu entre nós vinda de Paris, fora, afinal, introduzida na capital francesa por um português.

lorizam. Na antiga cerca do Convento dos Marianos de Lisboa foi fundada em 1836 uma fábrica de cerâmica que se denominou Companhia Fabril de Louça. Mas em 1842 mudou o nome para Fábrica Constância e, quase cem anos depois, após a morte de Leopoldo Battistini, passou a designar-se Faiança Battistini de Maria de Portugal. No grupo dos primeiros accionistas figuravam membros da família real e ali trabalhou Wensclau Cifka, que D. Fernando chamara a Portugal, embora com outros objectivos. Sabemos que nesta fábrica se produziram, se não todos, pelos menos a maior parte dos azulejos que decoram o Palácio da Pena, em Sintra. Nascida a oficina sob a protecção da nobreza, que a foi abandonando, acabou por se tornar numa vulgaríssima empresa e depois, pouco a pouco, entrou em decadência. Leopoldo Battistini, em 1921, tomou-a de trespasse num momento de grande depressão laboral; o artista, que viera contratado como professor da Escola Industrial Brotero, de Coimbra, na última década de Oitocentos, e que tomou Portugal como a sua segunda pátria, a par com Jorge Colaço, conseguiu dar forte impulso a este género artístico. Não nos podemos esquecer de que Miguel Costa, lutando sozinho na cidade mondegua, também produziu neste campo obra notável, mas não deixou continuadores quando, em 1914, morreu. Battistini, possivelmente no início dos anos 30, pintou dois painéis policromos para a capela do Forte de São Julião da Barra. O que reproduzimos em baixo, à direita, com uma temática historicista a enquadrar-se no local, mas temporalmente desfasada, para além da heráldica alusiva aposta na cercadura, coloca ao centro a Rainha Santa mostrando as tradicionais rosas. Nas zonas mais profundas do painel, alusões à Batalha de Aljubarrota, atrás de Camões e de Nuno Álvares Pereira, e às navegações portuguesas, atrás de Santo António e do infante D. Henrique. A policromia da peça apresenta grande harmonia e beleza, quase a permitir-nos afirmar que suspira epopeias, santidade, cantigas de amigo e saudosismos de Anto.

