

beu a melhor influência sofrida), a «arte nova» portuguesa ignorou por demais as fontes vivas, ruskinianas, do «modern style» — e não teve força que garantisse um rompimento com o ambiente incaracterístico em que preguiçou. Foi um fenómeno ainda oitocentista, cuja observação não faz alterar o quadro dos acontecimentos da época.

### 23 - AS ARTES DECORATIVAS

**A** margem desta moda que nem moda chegou a ser em Portugal, desenvolvia-se, porém, uma larga actividade de decoração, em palácios públicos e privados. Em 91, Luís de Magalhães pudera dizer que, fazendo-se «tudo aqui pelo baratinho (...), os nossos edifícios, em matéria de pincéis, não podiam aspirar a mais do que às broxas do caiador»<sup>509</sup> — mas a situação modificar-se-ia nos fins do século, uma vez adiada a crise. Os ciclos de pintura multiplicaram-se então e neles tiveram naturalmente bom lugar os elementos meramente decorativos, vindos de uma tradição clássica e setecentista que o romantismo repusera em vigor, e se prolongava dentro de idênticos esquemas. Gabriel Constante, António Baeta, Benvindo Ceia, Pereira Cão, Eloy do Amaral, Domingos Costa<sup>510</sup> e até João Vaz, com maiores ou menores ambições, iam produzindo as suas folhagens, os seus frisos e as suas nudezas alegóricas, com emolduramentos fantasistas. O agrado era certo, e as encomendas abundavam, não acarretando qualquer modificação de gosto. O século XIX terminava em riqueza e numa segurança de formulário — pelo qual há que responsabilizar o academismo francês.

Não cabe aqui inventariar os ciclos de pintura que entretanto se desenvolveram (nenhum programa realmente os justifica, e a sua qualidade não é específica), mas apenas apontar, como lugares eleitos, desde os anos 80, a Câmara Municipal de Lisboa, a Escola Médica, as Cortes e o Museu de Artilharia, a Bolsa do Porto, o hotel «manuelino» do Buçaco. Columbano, Malhoa e também Condeixa colaboraram nessas obras como também o romântico José Rodrigues, e, profusamente, Ramalho e Vaz. Da segunda geração do naturalismo, surgem muitos nomes, à frente dos quais vemos Carlos Reis e Veloso Salgado, e ainda Acácio Lino. No Porto, Marques de Oliveira e Veloso Salgado partilharam as paredes da Bolsa, e no Buçaco são os nomes do costume que vemos (Ramalho, Vaz, Carlos Reis e Condeixa). E sempre, ou quase, Jorge Colaço, com os seus painéis de azulejo, de especial emprego turístico nas estações de caminho de ferro.

## AS ARTES DECORATIVAS

Nos teatros, João Vaz imperava também<sup>511</sup>, mas no Politeama a encomenda coube a Salgado e Ceia, e no São João do Porto caberia a Acácio Lino e José de Brito. Em palácios particulares, eram estes pintores também os preferidos: o marquês de Vale Flor tratou com Reis e Constantino Fernandes, o da Foz com Columbano e Malhoa, o conde de Valenças com Columbano, Lambertini com Malhoa, o colonialista Mendonça com ele e Constantino Fernandes, o capitalista Seixas com Reis; os banqueiros Burnay e Sotto Mayor contentaram-se com Eloy do Amaral ou com Domin-

Salão Nobre da Câmara Municipal  
de Lisboa  
(Tecto de *José Rodrigues*)



gos Costa, dando, porém, trabalho a Ramalho, Sotto Mayor no seu palácio da Figueira da Foz. Em Ponta Delgada, Jácome Correia chamou Condeixa para o ciclo de pinturas que já conhecemos e Colaço para azulejos que historiassem os Açores.

Mas outros lugares públicos ofereceram bom campo para os decoradores: as lojas lisboetas, que já quarenta anos atrás Possidónio tentara renovar. «As velhas baiucas substituindo-se por estabelecimentos próprios de terra civilizada, um luxo novo, o da decoração, aparecia e desenvolvia-se prome-



Cenário de «Guglielmo Tell» (1884?) — *Luigi Manini*

tedor.»<sup>512</sup> Em 97, depois da obra ímpar do «Leão de Ouro», já se tinham inaugurado as decorações da Tabacaria Mónaco, no Rossio, por Rafael Bordalo e Ramalho, e, sobretudo, as de duas cervejarias rivais: a Trindade e a Jansen, confiadas uma a Baeta e a outra a Ramalho.

O grande decorador deste período foi, porém, o cremonês Luigi Manini (1848-1911), que veio para Lisboa em 79, para trabalhar nos Teatros de São Carlos e no D. Maria II, assegurando a sucessão de Cinatti e de Rambois, e regressou rico à pátria, em 907, para ali morrer. Cenógrafo do Scala de Milão, foi, em Lisboa, «o mestre da cenografia portuguesa»<sup>513</sup> — tendo, porém, na acusação de Fialho, «o vil egoísmo de não deixar no País um só discípulo»! Toda a crítica da época logo o valorizou, vendo até nele «um pintor moderno», em franca adopção da «escola nova» — mas «bem compreendida», sem exageros...<sup>514</sup>; ou observando «a súbita e maravilhosa transformação que o cenário do teatro lírico ofereceu à nossa vista quando os (seus) largos e belos trabalhos apareceram» — trabalhos de «um admirável desenrolador de perspectivas, um pintor de arquitecturas ofuscantes,

## AS ARTES DECORATIVAS

um iluminador de cenas sem rival»...<sup>515</sup> No meio duma cenografia «em estado crapuloso» (Fialho), foi vastíssima a obra de Manini para os dois palcos lisboetas que encheu de florestas e montanhas, claustros, castelos e salões, indo de Wagner a Verdi, de Meyerbeer a Rossini. Cedo e naturalmente essa obra se alargou a outros empregos, desde decorações do Palácio Foz e do Pavilhão Português na exposição de 1900, vasta tela alegórica aos descobrimentos nacionais<sup>516</sup>, até a funções de arquitecto fatalmente «manuelino», no Buçaco ou no palácio dum capitalista «Monteiro Milhões», em Sintra. Em funções de escultor-decorador, nas duas obras, distinguiu-se também o coimbrão João Machado (1862-1925) que pelo centro do País deixou numerosos labores de cantaria em vários estilos, do neogótico ao «arte nova», mais especialmente em jazigos de família<sup>517</sup>.

Mas para o «Monteiro Milhões» como para o marquês da Foz, e para outras figuras dos meios financeiros de Lisboa (O'Neill, Policarpo Anjos, Sousa Lara, Jácome Correia, nos Açores), trabalhou ainda um entalhador que importa registar aqui. Leandro Braga (1839-1897), natural de Braga e passageiro discípulo de Calmels, abriu oficina em 65, trabalhou na sala do Senado e nos Paços do Concelho, mas sobretudo para as rainhas, para a duquesa de Palmela e para o Foz, que o protegeu, o levou a viajar — e por fim o homenageou postumamente, logo em 97, com uma exposição no seu palácio dos Restauradores, para o luzimento do qual o entalhador tanto contribuía. Ramalho, José Queirós e Pessanha compuseram a comissão organizadora dessa exposição, querendo distinguir o talento e a extraordinária habilidade manual deste homem que reatou uma perdida tradição artesanal — atrevendo-se até a um projecto para o concurso do monumento a Afonso de Albuquerque. Móveis, portas, lambrins, tudo, e em todos os estilos, da Renascença ao Luís XV, Leandro Braga executou com uma perfeição de cinzelador — contribuindo para que não se perdesse por inteiro o mobiliário português deste período<sup>518</sup>.

Perdido, porém, estava ele na medida em que nenhum esforço de imaginação era feito a seu favor. Ribeiro Artur põe na boca de Leandro Braga tristes considerações: que não teria ele feito se não fosse contemporâneo e patricio dos seus clientes! — «se em vez de copiar modelos de épocas passadas pudesse dar largas à sua fantasia criadora»<sup>519</sup>. (O crítico, porém, esquecia ou ignorava que o mesmo se verificava então em França.) «A característica feição que as artes sumptuárias (da época) tomavam (continuava o crítico) dava pouca margem para novas e originais criações e os maiores artistas consagravam à arqueologia as melhores horas de estudo, roubando-as até à inspiração.» E não era só a imitação: o próprio móvel antigo, supervalorizado por razões mundanas, prejudicava a criação contemporânea. «O gosto das mobílias antigas acabou, assim se pode dizer, com a moderna marcenaria artística. Em Lisboa, por exemplo, todos os entalhadores de

talento se fizeram restauradores, atamancadores, renovadores de trastes antigos.» Denunciando assim, em 82, «a tentativa geral para o bricabraque» («que tanto seduz os financeiros e os cocottes», anotava Eça-Fradique), Ramalho<sup>520</sup> penitenciava-se tacitamente dos seus entusiasmos anteriores e da responsabilidade que pelo desenvolvimento dessa tendência lhe cabia. Agora, ele via nela «o grande escolho do progresso de algumas artes industriais do século» — do século que «figuraria na História como o século — dos ferros-velhos»... O século que «estava condenado a abrir um parêntesis na História», que «ia acabar sem ter fundado um estilo» — dizia o ilustrador Manuel de Macedo, defensor dum vago nacionalismo artístico modernizado, nas colunas do n.º 1 da «Arte Portuguesa», em 95<sup>521</sup>.

Fialho, pela mesma altura<sup>522</sup>, fustigava as cópias dos «Albums de l'Ébéniste pour la France et pour l'Étranger» — batendo-se por um mobiliário de estilo nacional, que, aliás (concordava ele), «nunca fora uma coisa definida inteiramente». O cronista punha já ao nível dos interiores o problema da «casa portuguesa» que mais tarde nasceria... «Que um architecto ou ebe-nista de génio, por selecções sucessivas, (...) consiga um dia extremar, de entre a marcenaria espúria, o esqueleto ideal, flagrante, inédito, dum mobiliário, que derivando embora dos contadores torcidos da Flandres, ou das vermicelas e plumas frisadas do rei sacrílego, contudo divirja delas no sentido de emancipação total do estrangeiro.» A receita (que se acompanhava da sugestão de acatar a influência do mobiliário popular do seu Alentejo natal) era assaz abstracta — e não podemos tomar como bom exemplo da sua aplicação a casa de jantar manuelina que o visconde de S. João da Pesqueira mandou executar, para acertar com uma famosa baixela de prata do mesmo estilo que encomendara também...

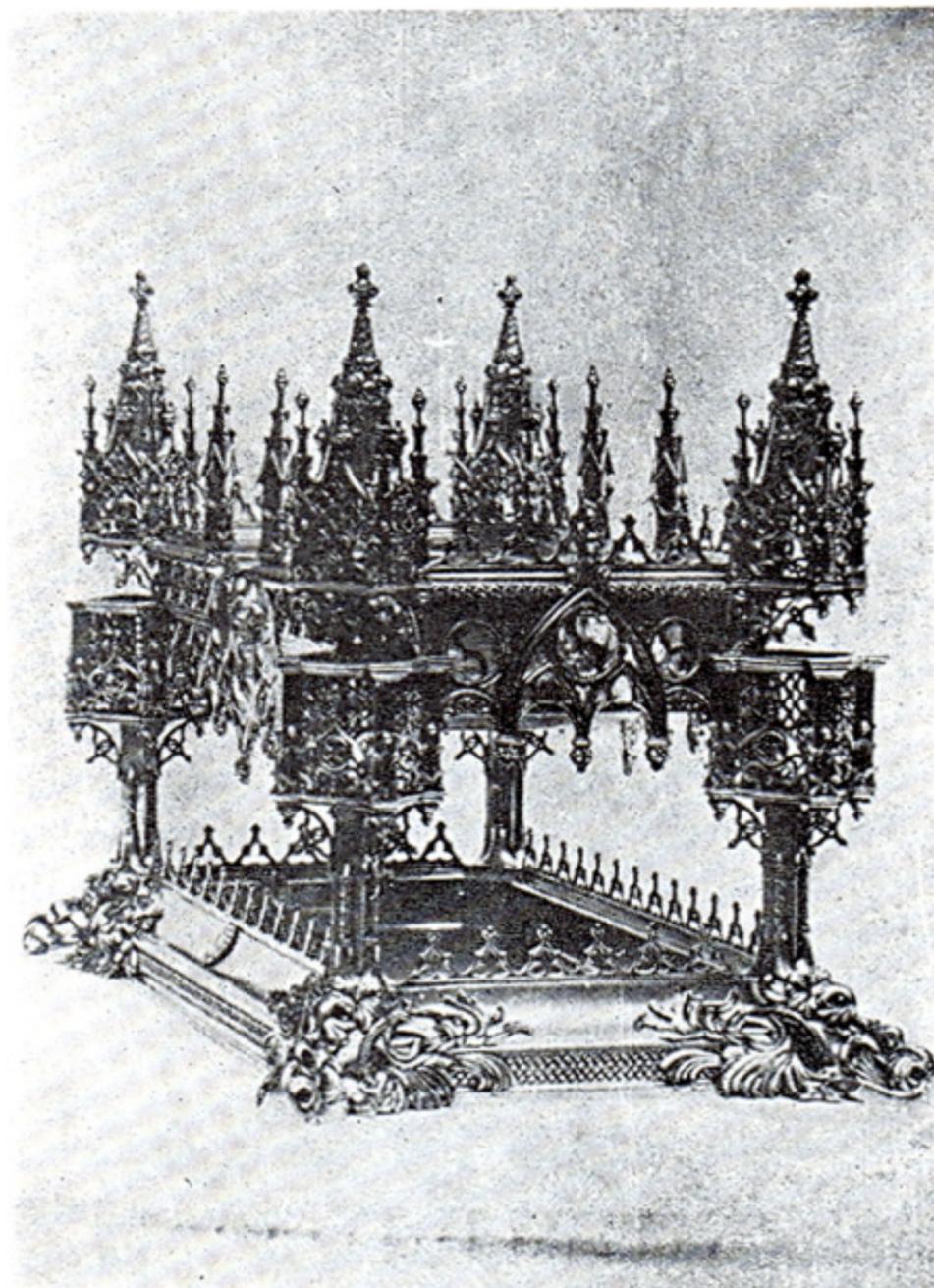
José Queirós, pintor de pouco talento e historiador da cerâmica nacional, dedicou-se por esta altura à decoração de interiores, em conjuntos estilísticos portugueses que eram apreciados<sup>523</sup>. Mais apreciados eram, porém, os conjuntos estrangeiros, e o banqueiro Sotto Mayor mobilara as salas do seu palácio numa sequência de estilos variados: Renascença, Império, Luís XV e XVI, teria o seu bilhar oriental — e um pequeno salão «arte nova»... Do Foz já apreciámos o luxuoso gosto francês que Leandro Braga satisfazia; o elegante conde de Valenças empregara a fortuna dum sogro Anjos em decorações de século XVII, se não de Idade Média, mais próprias de sala de leitura. O barão de Lavos, imaginado em 89 por Abel Botelho, que era crítico de arte, tinha uma sala forrada de papel cinzento-adamascado, com magníficas «consoles», «chaise-longue», contador da Índia, sofá, «um cavalete “vieux-chêne” que sustinha, meio afofada nas pregas duma colcha secular da Índia, uma tela assinada Lupi, com o retrato em busto da baronesa»<sup>524</sup>. Mais modestamente, um comendador qualquer, alto fun-

## AS ARTES DECORATIVAS

cionário, tinha na sala inventariada por Alfredo Mesquita<sup>525</sup> sofás e poltronas de cretone, «piano encapado de flanela verde com debrum escarlate», «étagères» com «bibelots», quadros oleográficos — e, «encimando o sofá, rico espelho do Margotteau». Era a «Lisboa horrível», como diz o próprio cronista, e, voltando de anos de Paris, Mariano Pina, «snob» mas cheio de razão, constatava que «nunca a banalidade e o mau gosto se permitiram tamanhas audácias». Era só «olhar para essas lojas de decorador e de estofador abrindo as portas sobre as principais ruas da cidade»...<sup>526</sup>

Baixela do visconde de S. João da Pesqueira (1905)

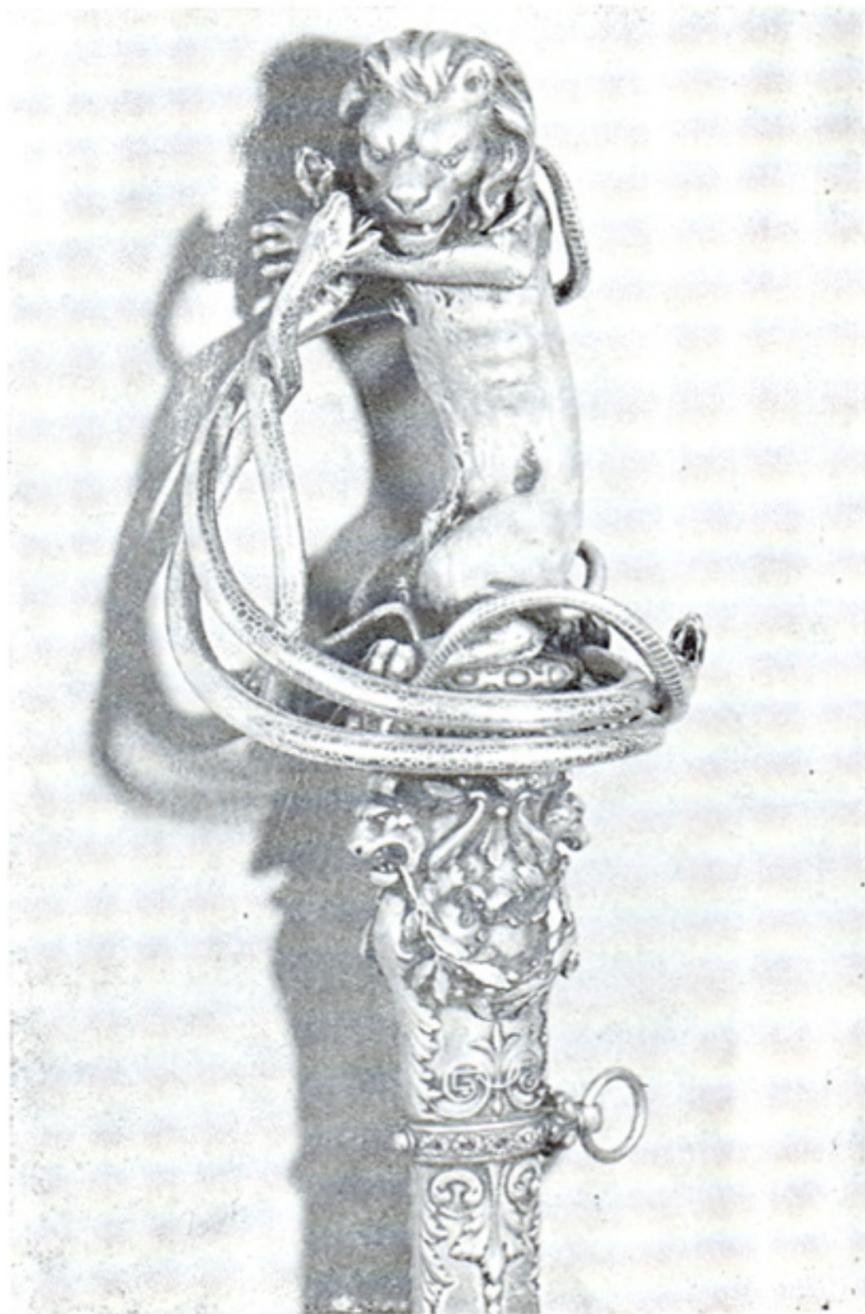
Desenho de *Rafael Bordalo Pinheiro*



Os documentos, voluntários e involuntários, reais e fictícios, abundam em idênticas observações. O gosto da decoração não melhorara desde o período anterior apesar do estranho optimismo de Fialho, em 90, perante uma «Lisboa Nova» que via transformar-se domesticamente pelo gosto da Arte<sup>527</sup>. Antes ele se degradou naturalmente por um aumento da vaidade cidadina, de teor pequeno-burguês — sem encontrar reabilitação nos novos e ostentosos palacetes neoromânicos duma alta burguesia já francamente colonialista, na viragem do século.

## A ARTE EM PORTUGAL NO SÉCULO XIX

«As artes menores caminham ao acaso, cada qual para seu lado; hesitantes, perplexas entre o tradicionalismo estafado, os chamados estilos históricos, e um mal disciplinado naturalismo, o qual ora pende para as fórmulas do Extremo Oriente, ora se deixa arrastar, desnorteado na corrente do mais desbragado naturismo.» A opinião de Manuel de Macedo<sup>528</sup> é de assaz difícil interpretação: seria «arte nova» o naturismo que ele condenava, marcado por uma decoração floral? De qualquer modo, a verdade é que eram os estilos históricos que imperavam.



Espada de honra de Mouzinho  
de Albuquerque (1898)

*Teixeira Lopes*

A ourivesaria era então «a única indústria artística que possuíamos», afirmava Malheiro Dias em 904<sup>529</sup>. Já em 93, Fialho a dera em exemplo ao mobiliário, falando nas «tentativas de arrojo que o ourives Leitão de Lisboa começara a fazer para individualizar (na sua arte) o estilo D. João V»<sup>530</sup>. Esse esforço culminaria na baixela que o Barahona de Évora lhe encomendou, em 908<sup>531</sup> — obra famosa, aplicadamente desenhada por Columbano. Tratava-se, mais uma vez, de interpretação dum estilo defunto. Já de resto assim fizera o rival do Leitão, o Rosas do Porto, executando,

## AS ARTES DECORATIVAS

em 905, para o visconde de S. João da Pesqueira, uma baixela em estilo manuelino que Rafael Bordalo Pinheiro traçou, com certa confusão de elementos renascença e «rocaille». «Ideia que (...) não podia ser nem mais justa nem mais acertada nem também mais patriótica», como então afirmou um magistrado<sup>532</sup>.

A tradição da ourivesaria reatava-se sem originalidade, nestas obras de sumptuária, melhorando-se apenas o que em 88 sucedera, quando o rei D. Luís oferecera ao Papa, jubilado, um cálix minuciosamente copiado pelo Leitão, dum modelo quinhentista. Pelo fim do século, porém, apareceram obras especiais, em que se empenharam escultores e pintores: espadas de honra, executadas pelo Rosas ou pelo Leitão, para homenagear heróis de campanhas de África. Teixeira Lopes modelou em 98 um rico punho de espada para Mouzinho de Albuquerque<sup>533</sup>, que, na sua feição naturalista e algo renascença, mostrava as possibilidades artesanais da casa Rosas — e foi famoso um copo cinzelado por Zacarias Costa em 95<sup>534</sup>. Por outro lado ainda, a casa Leitão procurava inspirar-se em peças de cerâmica popular — num curioso e paradoxal movimento que contrariava aquele que no século XVIII fizera copiar em cerâmica do Rato terrinas de prata francesa... A filigrana, reposta no mercado pelo mesmo ourives, pelo fim do século, com artífices trazidos de Gondomar, representava outro renascimento de indústria tradicional dos arredores do Porto — e isso não escapou aos elogios de Ramalho<sup>535</sup>. Estava-se dentro da mesma linha nacionalista que pretendia ir da arquitectura ao mobiliário e à ourivesaria.

A cerâmica nela se inscreveu também — e logo com a fábrica das Caldas da Rainha, de Rafael Bordalo Pinheiro (de que adiante nos ocuparemos), montada em 84, em ideia animada por Ramalho Ortigão. A talha manuelina com pedestal que Bordalo modelou em 92 ou a mais sumptuosa jarra Beethoven, de 98, ou o baldaquino e mísula góticos com estatueta do infante D. Henrique (tão valorizada por Ramalho) cabem dentro do mesmo gosto historicista — algo compensado em algumas formas meio «arte nova» e sobretudo explodido nas caricaturas indiscretas que o artista propôs à sociedade assim ilusoriamente embalada... A experiência tentou ainda um amador, proprietário nas Caldas, o visconde de Sacavém, que ali, em 92, montou uma oficina donde saíram os profusos ornamentos cerâmicos e manuelinos dum palacete seu, que já vimos, à Lapa. Num plano industrial, na Fábrica da Vista Alegre ou na de Sacavém, a produção não tinha qualquer interesse. Aquela, segundo a justa crítica de Fialho, em 92<sup>536</sup>, «não tinha escultores nem pintores capazes de lhe criar formas inéditas e de lhas decorar depois num estilo original»; esta constituía o exemplo «do que podia a rotina dum fabricante a quem um povo besta se resolvia a subsidiar a estupidéz»... No capítulo do azulejo, por seu lado, a cerâmica ornamental tomou caminhos naturalistas, em painéis de gares, hotéis e átrios burgueses — mas

## A ARTE EM PORTUGAL NO SÉCULO XIX

desempenhou também, e curiosamente, um papel publicitário, em fachadas de lojas, como cartazes de longa duração que Rafael Bordalo, por exemplo, podia assinar, na Tabacaria Mónaco, atrás citada, ao mesmo tempo que criava modelos de azulejos para frisos decorativos.

As rendas que outro membro da família Bordalo Pinheiro, Maria Augusta, ia tecendo constituíam mais um aspecto (e não o menor, apesar de mais discreto) desta reabilitação de artesanatos nacionais. Outro era formado pelas diligências de José Queirós, desde 95, na reconstituição da velha indústria de tapetes de Arraiolos.

Podendo embora ser desvirtuada com erudições ou amatorismos, num esquema ideológico discutível, a lição de Joaquim de Vasconcelos transparecia nestas diligências. Era, na verdade, «o obreiro das aldeias» quem conservava o alfabeto de formas decorativas mais rico, mais variado, mais puro, mais genuíno que uma nação podia apresentar<sup>537</sup>.

Se não fosse o «manuelino»! — contra cujos modelos em vão Vasconcelos protestara, vendo-os adoptados no Liceu de Lisboa<sup>538</sup>, e que continuava a invadir pratas e móveis, decorações e arquitecturas (em cabos e cordas até, com vimos...) e até selos do correio!...<sup>539</sup> O ensino industrial, por seu lado, não beneficiava a indústria: nove anos depois da sua estruturação, em 93<sup>540</sup>, Fialho garantia que nenhuma «ingerência estética» ele tivera na produção nacional — «por falta de cordão umbilical ligando a escola à oficina». De tal ensino chegava, porém, às indústrias de arte portuguesa o benefício da vinda para o País dos artistas que vimos contratar, ao fim dos anos 80, para seus professores, num momento de especial incremento. Já encontrámos Bigaglia, Korrodi e Ianz a brilharem como architectos; aqui cabem melhor os nomes do cinzelador Cristofanetti, cujos «primores do escopro, do buril e do cinzel» Vasconcelos elogiou<sup>541</sup>, e de Leopoldo Battistini que, na Fábrica Constança, às Janelas Verdes, em Lisboa, realizou uma obra notável, de painéis historiados e peças decorativas, com bom uso de esmaltes policromos — a isso reduzindo, por vezes, uma actividade de pintor dado a cenas domésticas adocicadas<sup>542</sup>. Rivais de João da Silva ou de Jorge Colaço, este dois artistas tiveram um importante papel numa exigência de qualidade dos raros produtos que podiam opor-se à mediocridade corrente — a estes «bibelots» afrancesados, se não importados, alternativa única dos objectos de bricabraque.

A guerra já movida a uns e a outros («a guerra à nossa desgraçada mania de estrangeirismo que tanto nos avilta» — Rafael Bordalo Pinheiro)<sup>543</sup> pouca justificação tinha, de um ou de outro modo. «As chamadas artes menores do nosso tempo, que é que produziram de novo, de especialmente adequado à utilidade, ao conforto, ao gosto do nosso tempo?» Esta pergunta retórica de Ramalho, feita em 908, ao apresentar a nova revista «Arquitectura Portuguesa»<sup>544</sup>, tem aqui uma importância que não pode ser igno-

## AS ARTES DECORATIVAS

rada. Ali se aflora, na verdade, o problema do «design» que Ruskin e os seus companheiros tinham posto e que na «arte nova» recentemente se reabilitara. «A diferenciação dos estilos constitui o cunho iniludível da sensibilidade especial de cada geração» — e «o nosso tempo (...) antidatou o seu depoimento plástico falsificando a história», em suas cópias de formas extintas, «fenómeno jamais visto em nenhum outro período da história da arte». A novos objectos e a novas utilidades estavam a corresponder formas velhas: «a campainha eléctrica, a lâmpada, o telefone (...) ainda não receberam a consagração estética que na antiguidade tiveram (...) a lampadazinha de barro, o castiçal (...), a tenaz, a braseira»... E a responsabilidade cabia, segundo Ramalho, aos arquitectos que disso se não tinham ocupado. Um novo domínio lhes era ali oferecido, no limiar da sua nova revista — que, como vimos, não sustentaria tal papel...

A ideia andava, porém, no ar — e há algum tempo já: «Quem nos livra das folhas de acanto? Abram-se de par em par as portas do progresso, à inovação, e todos os benefícios, em suma, da ciência!», reclamava Manuel de Macedo, já em 95, declarando «guerra à ridícula mania de (...) ressuscitar fórmulas que passaram com as épocas e as ideias que lhes deram origem» e «às formas estrangeiras, cosmopolitas, exuberantes de riqueza insolente e de falso gosto»<sup>545</sup> — mas opondo-se também a um naturismo floreal pouco definido; oito anos depois, mesmo um crítico secundário como Ribeiro Artur a aflorava, lembrando que «os mais completos artistas foram os da Renascença (que) não se dignavam de tocar em objectos de uso comum, enobrecendo-os pela aliança divina da arte (... — da) arte (que) devia penetrar na vida íntima, educando o gosto»<sup>546</sup>.

Sobejam as provas de como esta penetração foi ligeira, e só ocasional, quando não desastrosa — e a «arte nova» não modificou certamente o panorama. A educação do gosto, neste vasto domínio, deixava mais ainda a desejar, agora, do que nas épocas anteriores que estudámos. A quantidade tinha que jogar contra ela — na medida em que não havia uma estruturação de gosto em que assentasse a multiplicação dos objectos e das diligências para os produzir.

A verdade é que faltavam os modelos. Joaquim de Vasconcelos, que se batia contra os manuelinos, verificava em 96 que «todos os estudiosos, a começar pelo erudito até ao oficial e ao aprendiz de oficial se queixavam da falta de modelos e de tipos de arte nacional». E polemicamente acrescentava: «Que admira?»<sup>547</sup> A sua crítica era de teor nacionalista — como a vontade que Macedo manifestava, pela mesma altura, ao escrever: «impunhamos (aos objectos artísticos), quanto possível à nascença, o cunho, o selo, da nossa antiga e tão brilhante nacionalidade»<sup>548</sup>.

O que se via, porém, pelas exposições, em magras secções de arte aplicada, desde 80, na Promotora, até às salas da SNBA, desde 901, eram

## A ARTE EM PORTUGAL NO SÉCULO XIX

obras «muito bem feitas, mas de pequena importância artística, porque lhes faltava a originalidade inventiva e pureza de estilo» (Ramalho, 1880)<sup>549</sup>, ou «simples trabalho de paciência, que revelava executantes habilíssimos mas que era destituído por completo de significação» (Pessanha, 1895)<sup>550</sup>. Nos primeiros anos de Novecentos, estas secções ganharam algum relevo — mas, em 908, o catálogo da exposição do Rio foi aflitivo mostruário de desactualização do artesanato de arte, quando não penosa prova dum amadorismo doméstico<sup>551</sup>.

Nestas exposições realizadas no estrangeiro, a participação portuguesa revelava fatalmente os seus limites de gosto e já vimos como Rafael Bordalo resolveu «manuelinamente» as salas nacionais na exposição colombiana de Madrid em 92. Em 89, porém, ele tomou conta do pavilhão português de Paris e ali o seu gosto expandiu-se à vontade, em improvisos cenográficos que lhe valeram a Legião de Honra. Gosto nacional, com cerâmicas, chitas, produtos industriais e elementos folclóricos — porque não queria «que Lisboa (fosse) um Paris em ponto pequeno». Por outros lados, Bordalo fez e decorou pavilhões e «stands», em feiras e festas — e soube elogiar os que Ramalho Ortigão imaginou, em animoso folclore, para festas de Cascais, em 91<sup>552</sup>.

Triste exemplo da falta dum gosto responsável ser-nos-ia finalmente dado pelos vários cortejos cívicos das festas comemorativas de centenários nacionais que foram passando entre 1880 e o fim do século. Manifestações nacionalistas de teor político muito variado, desde o centenário camoniano, que a coroa negligenciou e que resultou em apoteose republicana, até ao de St.<sup>o</sup> António, em 95, pago pelo conde de Burnay e que teve cor ultramontana, e até ao da Índia, em 98, onde se congregaram várias forças — elas reatavam também uma tradição que nos séculos XVII e XVIII tivera significativo papel na vida portuguesa.

Será preciso dizer que no cortejo de Camões, como no da Índia, imperaram as formas manuelinas? Em 80, no Porto, os sócios do Centro Artístico Portuense erigiram mesmo uma fachada manuelina com estátuas, em apoteose ao vate. Os carros que em Lisboa passaram num cortejo solene, mostrando uma complicação alegórica que não se via desde a inauguração da estátua equestre do Terreiro do Paço, em 1775, eram assinados pelos principais nomes da escultura e da pintura: Simões de Almeida, Silva Porto, Tomazini, José Luís Monteiro e o jovem Columbano<sup>553</sup>. No centenário de Pombal, dois anos depois, Soller ocupou-se dos carros do cortejo portuense, enquanto em Lisboa mestre Monteiro traçava o carro da cidade, com figura alegórica e sentada, proa de barco e maqueta do Terreiro do Paço<sup>554</sup>. Em 94, o centenário do infante D. Henrique foi comemorado no Porto com coretos em forma de castelo, de farol, com proas de barco, e cortejo condizente<sup>555</sup>. Mas o cortejo de 95, consagrando o Santo popular de Lisboa,

## OS MONUMENTOS DE LISBOA E DO PORTO

terá sido o mais variado — com um carro da Religião desenhado por Ianz, o da cidade de novo por J. L. Monteiro, o da Arte por Bigaglia, com duas figuras, sentada uma, reproduzindo a Vénus de Milo a outra<sup>556</sup>.

Monumentos ambulantes, destinados a curta vida, eles referiam-se, porém, ao mesmo gosto que justificava os outros, de pedra e bronze, que este período final do século fez erguer.

### 24 - OS MONUMENTOS DE LISBOA E DO PORTO

**O** romantismo deixara Lisboa assaz fornecida de estátuas públicas — duas das quais em vias de execução. O monumento a Sá da Bandeira só seria inaugurado em 84 e o dos Restauradores não estaria terminado antes de 86, já a Avenida ia em andamento de construção. A este havia de corresponder outro e mais imponente monumento, a marcar o ponto final da mesma avenida — e em 82 o príncipe D. Carlos colocou a primeira pedra dum estátua que não se sabia muito bem como fosse, simbolizando o marquês de Pombal, cujo centenário da morte então brilhante e polemicamente se comemorava.

A situação do monumento foi logo discutida: «Boa peça pregada ao nome do sítio (...); o povo abre o pórtico, o rei põe-lhe o cão de fila à entrada. Bonito símbolo!» — exclamava Ramalho<sup>557</sup>. Mas a verdade é que não havia monumento, nem ideia para ele, e apenas uma pedra que só em 914, no meio de nova celeuma, se concretizaria em concurso público.

O Rossio ornamentava-se desde 90 com duas fontes monumentais que, por iniciativa do vereador Fuschini, foram importadas de Paris. Fialho atacara-as («exemplar dois mil dum obra de arte que a França apenas achou digna dos seus chafarizes da província»), troçando da «ilusão dum Praça da Concórdia dans les prix doux»<sup>558</sup>, mas as suas silhuetas compõem harmonicamente a praça, certas no espaço que mobilam — e o melhoramento nobilitou esta primeira fase do novo arranque urbano. Nessa altura se programou o primeiro dos monumentos que era necessário erigir, e foi o de Afonso de Albuquerque, iniciativa do paciente historiador Luz Soriano, falecido em 91, que para isso deixou dinheiro em testamento — como já o vimos fazer para os túmulos de Camões e de Vasco da Gama, nos Jerónimos. Em 92 abriu-se concurso de que saíram premiados o escultor Costa Mota, discípulo de Simões de Almeida, e o arquitecto Silva Pinto. Costa