

José-Augusto França

O essencial sobre

JOSÉ MALHOA

José-Augusto França

O essencial sobre

JOSÉ MALHOA

IMPrensa NACIONAL-CASA DA MOEDA

1

FORMAÇÃO SUA

Nascido em lar modesto na Travessa de São Sebastião das Caldas da Rainha, em 28 de Abril de 1855, José Vital Branco Malhoa foi mandado para Lisboa aos 8 anos, a viver junto de um irmão muito mais velho, empregado de comércio. Frequentou então a Escola Académica, a São Roque, e foi aprendiz de entalhador na oficina de Leandro Braga, mestre considerado, que o aconselhou a matricular-se na Academia de Belas-Artes, em cursos de desenho, nocturnos, antes de passar a estudos de pintura de paisagem e de modelo vivo. Com aproveitamento medíocre ao princípio, Vítor Bastos considerou-o depois «com muita distinção e bastante talento», e Tomás da Anunciação «com aproveitamento», ou «muito aproveitamento», mas «só sofrível» em «regular aplicação», na opinião de Miguel Ângelo Lupi,

até 1874, vendo-se então recusado em concursos para bolsa de estudos em Paris.

Não se afigurava proveitoso o destino artístico ao jovem Malhoa, que dele preferiu desistir, empregando-se junto do irmão Joaquim, em loja já dele, na Rua Nova do Almada, com comércio de confecções de senhoras e meninas, nesta Baixa de boa burguesia. Nisso passou ele meia dúzia de anos, com um casamento em 1880, e, nos tempos livres do emprego, alguma prática artística que o levou a acamaradar com os novos pintores do Grupo do Leão que, desde 1881, se reuniam numa cervejaria da Rua do Príncipe, ao Rossio, num convívio de esperanças que em volta do novo mestre de pintura de paisagem da Academia se definiram. Com Silva Porto expuseram eles pela primeira vez «Quadros Modernos» em Dezembro desse ano, com sucesso de curiosidade. Malhoa enviara já então a uma exposição colectiva em Madrid um dos quadros ali expostos, *A Seara Invadida*, que merecera elogios (como uma medalha de bronze compensara o envio de sete quadros que, no ano anterior, apresentara no salão habitual da Sociedade Promotora de Belas-Artes) — e dessa obra animalista se falava em Lisboa, a ponto de uma freguesa da loja Malhoa, senhora de boa sociedade lisboeta cujo

nome a pequena história registou, Margiochi, queixando-se de um trabalho de chapéus ali realizado, ironizar sobre a pintura do jovem empregado, que melhor fora que... O comentário da dama magoou o pintor, que ali se deu razão para abandonar o comércio e à pintura somente se dedicar. E foi o Grupo do Leão, com sete quadros para o seu primeiro salão, e mais vinte e um no ano seguinte, vinte e dois em 1883, e assim sucessivamente, numa carreira que se afirmava, reconhecida já pela crítica dos jornais, a partir de Ramalho Ortigão — que terá sido o primeiro a dar-se conta do seu talento, em Junho de 1880.

Entretanto foram os centenários de Camões e de Pombal, com seus festejos em que Malhoa não teve colaboração, e Columbano, que a tivera, partira com bolsa para Paris — mas não consta que se tivessem conhecido, até ao regresso deste em 1883, já então sentados à mesa do Grupo do Leão. Lá se sentava também Rafael Bordalo que começara a publicar o seu *António Maria* que, sem dúvida e como todos os lisboetas, Malhoa folheava; não, porém, quase com certeza o *Portugal Contemporâneo* que Oliveira Martins editara em 1881, e que, leitura de Columbano, a não seria de Malhoa...

Malhoa, entretanto, tivera pequenas encomendas de ilustrações para o magazine *Ocidente*, sobre catástroficas inundações na Ribeira de Santarém, que foram publicadas em 1881 e deram pintura também, e, de outra espécie, de decorações na sala do teatro do Conservatório Nacional: um tecto com a Fama coroando Euterpe, em convenção académica. Dois anos mais tarde, seria uma alegoria da Lei para um tecto do Supremo Tribunal de Justiça, que não vale mais. Retratos, então, só da mulher e do irmão Joaquim, algo idoso (MJM), não datado mas já realizado em 1880, ao que se julga, afirmando aí uma expressão plástica bem marcada que o retrato da esposa (1883, col. particular) não acusa, como também não o do criado Manuel Fidalgo do Leão de Ouro, desse ano (MJM), bem diferente, e envelhecido, do retrato que Columbano lhe faria, em plena acção de servir à mesa, dois anos mais tarde — primeira oposição significativa dos dois pintores, só um dos quais pintou o outro, e nesse mesmo quadro de todos eles...

Algo inesperadamente, porém, Malhoa fez, em 1881, um assaz grande retrato equestre, como não era costume, de Carlos Relvas, lavrador rico do Ribatejo, cavaleiro amador, «piafando» numa praça de touros (CPA), composição em redondo para mais focada

iconografia; levá-la-ia à 7.^a Exposição do Grupo do Leão, em 1887, com mais imagens de senhoras da família, a que ficaria fiel. Nessa exposição, aliás, Malhoa decidiu marcar somente presença de retratista, com gente da burguesia aristocrática, Relvas, Burnay, Serpa Pinto, que lhe procuravam o *atelier*; sem grande escolha então.

O Grupo do Leão era, porém, a casa de Malhoa; ali enviou ele a famosa *Seara Invadida*, em 1881 (e à Promotora, em 1884), tal como enviou toda uma série de pinturas dos arredores de Figueiró dos Vinhos, Beira Interior, que descobriu graças a Simões de Almeida e Henrique Pinto, companheiro do Grupo, e que adoptou para sítio seu, até lá construir casa, «O Casulo», e lá ter oferecido um *Baptismo de Cristo* para o altar-mor em 1904 — e lá vir a morrer, à beira dos 80 anos, em pleno trabalho, e glória plena. E também aos salões do Grupo do Leão, e por três vezes, ele enviou um quadro de 1884 que (depois de uma *Vendedeira de Cautelas*, de 1879) viria a marcar a entrada do pintor nas cenas de costumes rurais: *O Viático ao Termo* ou *Costume da Beira Baixa*, que de Figueiró seria também — num estilo que remonta ao romantismo inicial de Roquemont, bem anterior ao

Silva Porto referência do Grupo, senão a Anunciação, que fora mestre do jovem Malhoa.

Paisagens, costumes, também do Porto e do Minho, uma raríssima escapada a Toledo, e retratos, além de estudos das decorações feitas, foram presentes nestes salões anuais, nascidos da cervejaria que em 1885 recebeu decoração de quadros de todos os pintores agrupados, e de Malhoa também, um *Paul da Outra Banda* ou *Vista do Alfeite* (MNAC), enorme tela de 2 m por 3,7 m, em dimensão inusitada, que devia responder ao próprio retrato colectivo do grupo que Columbano pintava, figurando-o num destaque que não se entende bem, correspondendo ao de Girão, de renome feito, enquanto, do outro lado da mesa, António Ramalho e João Vaz enquadram Silva Porto, e Rafael Bordalo tem, por detrás, o irmão Columbano que os retrata a todos, e encena — situando-se precisamente no ponto oposto da composição em que sentou Malhoa. O conhecimento que temos das personagens leva a uma leitura do quadro como um jogo simbólico de reflexos da própria história da pintura portuguesa num momento extremo da sua evolução. Nele Columbano se revela activamente, mas Malhoa também, no modo passivo que

lhe convém — a ele e à pintura que começara a fazer, mais significativamente.

O Grupo do Leão é de todos os participantes, a começar por Silva Porto, bem entendido, mas, na história, as personagens não são iguais, e, além dele, protagonista do retrato, «divino mestre» assim chamado pelos seus alunos da Academia, num discipulado mal verificado na realidade das coisas, em duas gerações sem destino possível, só haviam de ter papel representativo Columbano e Malhoa — e, a título de outra maneira actuante, o Rafael Bordalo, sem desdouro para Girão, Ramalho e João Vaz, que, aliás, Malhoa havia de retratar; como Rafael, em homenagem póstuma, e nunca, relembremos, Columbano.

Sem eles, a peça da pintura nacional que na cervejaria Leão de Ouro se encenava, como vimos, não teria a figuração, necessária para mais meio século de exposições — digamos que até à morte de Malhoa. Esta foi data histórica limite do naturalismo nele veridicamente simbolizado, com excrescências cronológicas de mais uma dúzia (ou dúzia e meia) de anos.

E é a Malhoa que a referência vem, que não a Columbano, que outra coisa deu à pintura portuguesa — e logo neste quadro de 1885, em que, ironicamente, se mostrando de pé, de cartola e bengala,

como quem estava de passagem (que estava...), sentou, para ficar, o seu exacto contemporâneo Malhoa.

E assim será que a pintura de José Malhoa, a par representada na sala pela grande paisagem do *Paul*, e já nos salões do Grupo pela cena do *Viático*, nesse retrato adquire a presença necessária e muito mais do que iconográfica no seu significado. Malhoa igual a si próprio, melhor do que António Ramalho o retratara, jovem três anos atrás, e outros o figurariam pela vida fora, até falecer, em desenho, caricatura ou fotografia — ou em auto-retratos também, só dois conhecidos, e em desenho, por modéstia.

Uma cabeça bem modelada, de queixada firme, os masseteres altos, olhos fendidos, barba inteira ainda então e até ao fim do século, bigode somente depois, alçado nas pontas, embranquecido com os anos, a *lavallière* atada ao pescoço até morrer — o olhar atento, o sorriso leve, bondoso e distante, de muito observar... Assim Malhoa está sentado ou amesendado, olhando os outros, sem precisar de os ver, sequer aquele que o pinta sem olhar para ninguém...

O Malhoa que Columbano retrata no Grupo do Leão apoia a mão direita na coxa forte, a esquerda, sobre o tampo da mesa, segura um cigarro meio ardido. Está de perfil e descansa. Mais adiante, numa

parede da sala, Rafael Bordalo caricaturou-o, entre os outros todos, caminhando com uma grande árvore às costas. Assim os dois irmãos Bordalo Pinheiro viram Malhoa — o outro dos três que contam nesta história toda, possível e necessária...

Em 1885, José Malhoa terminava a sua formação, estreado nos diversos rumos da sua carreira e neles mais ou menos apreciado — «belo rapaz cheio de vida e de vontade que está revelando exuberantemente uma superior organização de artista», disse anonimamente o *Diário de Notícias* em 1881; tratava-se então d'*A Seara Invadida*. Três anos mais tarde, o crítico Monteiro Ramalho, irmão do pintor António Ramalho, falando das suas paisagens então expostas, o diria «quase teatral», de «cenografia falaciosa», pondo, porém, esperanças na sua «capacidade manifesta», no seu «processo por de mais célere e vigoroso». Assim iria ser, na razão de uma e de outra crítica.

COSTUMES NOSSOS

Não viesse depois *O Viático ao Termo* e tudo o mais, *A Seara Invadida* por três vitelos numa grande tela de mais de 1 m por 1,75 m, descomunal para tal género de pintura, ficar-se-ia por aquilo que imediatamente é uma composição animalista que leva à lembrança de Anunciação, o mestre do jovem Malhoa ainda recentemente desaparecido — espécie de homenagem póstuma, mesmo com os animais eleitos, e com referência paisagística adiantada ao quadro lembrado, de 1875. A anedota é simpática ao público que se detém nos bichos e no milheiral (de «pouco movimento» aqueles e «enfizado» este, achou um crítico, porém elogioso), mais do que na tristeza da paisagem de céu pesado, que vem de uma renovação naturalista que Malhoa encontrou sozinho, olhando já para o Silva Porto que viera de Paris e

de quem Ramalho Ortigão garantia o novo ensino. O quadro assume assim um papel crucial, na obra de todos, mortos ou vivos, e pode crer-se que Malhoa tinha consciência disso, ao pintá-lo com tais dimensões para exposição em Madrid — e ainda mais para a primeira manifestação pública do grupo do Leão de Ouro, ou, mais ainda, para o penúltimo salão da Promotora, até lá obter uma segunda medalha.

Pintura animalista que vinha do romantismo e acabaria com Silva Porto, nesta falta de coragem dos pintores nacionais para arcarem com a paisagem pela paisagem, com suas terras e seus céus, sensual e liricamente, antes que lhes viesse a ser tarde — a *Seara de Malhoa* (que já pintara outros «bezerros à manjedoura» e uma paisagem em Belas, como Silva Porto, e muitas mais, na sua terra de eleição de Figueiró, até 1884) anuncia uma prática de costumes rurais, mesmo que ainda sem gente operando, que então viria à sua observação. E com uma falta de naturalidade toda romântica em poses teatrais, na tela, enorme também, d'*O Viático*. Com ambos os quadros, o jovem pintor desejava afirmar a sua presença que paralela devia ser à de Silva Porto, em liderança de geração — não se pondo o caso de Columbano da *Soirée chez lui*, mal chegada de Paris.

O Viático ao Termo então, ou seja, em 1884, e logo exposto, com uma *Fiandeira* minhota, no 4.º Salão do Grupo. Mais costumes do que este não houvera na pintura portuguesa desde o *Folar* de Roque-mont, quarenta anos atrás, assim imbuído de religião popular, pode pensar-se que de propósito temático. Sobre um caminho aberto na planura levemente erguida para o horizonte baixo, de céu cinzento e quente, e coberta de relva já crestada pelo Sol de Verão, avança o cura paramentado na sua égua, protegido por um vasto guarda-sol branco e franjado; dois sacristãos de opa vão a pé, com lanternas de furta-fogo para o regresso que se supõe tardio, que, pelas sombras no chão, passa já do meio-dia. São velhos, trazem à frente um menino de coro, de opa vermelha também, com um crucifixo na mão. O padre tem óculos escuros, o velho de trás apoia a mão livre na garupa da besta, de cansaço, e transpira debaixo do lenço vermelho amarrado à cabeça. Vem povo, depois, que se adivinha, pouco, na caminhada, mas é à beira do caminho que dois grupos ajoelhados dão sentido à cena: uma velha e uma jovem pastora, de mãos postas, oram à passagem do sacramento; defronte, outra camponesa, de joelhos também, sustenta um filho de pé, que acena ao cura. Tudo

especado no tempo que importa não passar, como se todos marcassem passo para a imagem assim necessariamente figurada.

Começou mal e bem a pintura de costumes nos-
sos a que o jovem Malhoa ia dedicar-se, a pouco e
pouco entendendo que as suas figuras tinham vida e
animação necessária, até um convívio pessoal de que
nenhum outro pintor foi capaz ou quis ter, em Por-
tugal. Porque esta distância fotográfica, só de porme-
nores, que *O Viático* traduz, há-de ser reduzida por
uma dupla experiência de pintor e de homem, o «Se-
nhor Malhoa» que todos viam vir, numa familiaridade
respeitosa de seus costumes, vividos em tamancos
eles ou de pé descalço elas, de polainas afiveladas o
artista que instalava o cavalete e o banco de dobrar,
caixa de tinta aos pés, paleta na mão — como em
Sintra havia muito fizera o seu mestre Anunciação.

Não foi logo depois d'*O Viático* que esta pintura
de costumes começou a expandir-se, e o quadro foi
reexposto, desacompanhado, em 1887, ano de retra-
tos, como o seguinte e o de 1891, já no novo salão
do Grémio Artístico então fundado, na sequência do
Grupo do Leão — e só ali (ganhando com isso uma
medalha de 2.^a classe que recusou) Malhoa se lan-
çou em sete ou oito composições de «costumes» que

começara a pintar no ano anterior. Ao mesmo tempo, porém, apresentou ele dois retratos do rei D. Carlos, encomenda oficial, e do príncipe real menino que a rainha adquiriu; e também uma vastíssima composição histórica com o *Último Interrogatório do Marquês de Pombal* na comemoração do centenário. A menos que como de costumes seja tomado um perfil de 1888, retrato anónimo de uma *Noiva* rústica, de véu e cetins brancos, o corpete a rebentar de carnes, na seriedade inocente do propósito — e que viria a ser, em busto, o melhor retrato feminino do pintor (MJM)...

Em 1892, *Gritando ao Rebanho* (MJM) deixou melhor lembrança, mas é um dos quatro quadros de bom formato «paisagem», com mais de 1 m de largura por 72 cm, 85 cm ou 92 cm de altura, mostrando os outros *O Almoço ao Pai* que trabalha a leira e um rapazinho lhe leva de casa, ou a *Rega dos Alfobres* (col. particular) em que uma jovem camponesa, de pés descalços, faz passar água corrente na horta cultivada numa paisagem triste, milletiana, de fim de tarde; só a grande saia vermelha põe uma nota viva na verdura baça. As *Primeiras Tentativas* são de uma criança que procura pôr-se de pé nas perninhas frouxas. *A Última Gota* — que será? qua-

dro ignorado, cujo título faz pensar em copo escorripichado numa venda de aldeia ou de feira. *O Pi-lha-Galinhas* e *O Tanico* são alcunhas destes retratos involuntários, no dia-a-dia rural. Mas o *Gritando ao Rebanho* será o mais emocionante, na pequena figura do pastor perdido na solidão da paisagem sempre apagada, olhando pelas ovelhas que retoçam em baixo, fora da nossa vista de espectadores. O céu é uma massa cinzenta que se acumula sobre a aldeia distante, apercebida no vale. Só uma flauta mal talhada dá companhia à criança, neste viver triste, sem infância, que Malhoa observa objectivamente. Sem emoção?

É cedo de mais para o perguntar.

No ano seguinte, a representação do pintor reduziu-se, com três retratos de encomenda e só dois quadros grandes, de costumes, com mais de 1 m nas suas dimensões. E são, de novo, dois temas religiosos, do *Toque das Trindades* (col. particular) e da *Missa das Seis*. A tristeza paira nestas cenas: o figurante é agora um velho alquebrado que se detém ao som do sino, no labor que interrompe, apoiado ao bordão e descobrindo-se — e, com mais o quadro da missa vespertina (ou será, na pintura de que se perdeu notícia, às 6 da manhã, ao começo do dia em

suas labutas da terra?), disse a crítica, pela pena então considerável de Lino d'Assumpção no *Diário da Manhã*, que Malhoa fez, mais do que dois quadros, a «representação de duas ideias», para além dos seus «efeitos de pitoresco». O pintor meditava então no que pudesse estar simbolizado nas horas do dia cristão, mas tranquilamente o fazia, como sempre.

Os anos 90 iam correndo: *Os Curiosos* ou *A Olin-da do Lagar*, uma *Sesta* dos ceifeiros com miudagem ou camponeses encalorados buscando sombra de repouso na seara que o Sol queima (col. particular) e *Cócegas*, foi apresentado em 1894, e então mesmo caricaturado n' *O António Maria*, pelo filho de Rafael Bordalo, em resposta à crítica ilustre de Rangel de Lima, no *Correio da Manhã*, que sublinhara «a despreocupação feliz» daqueles «bons que trabalham, comem, riem, descansam numa alegria inconsciente de se sentirem viver»...

E outros críticos lhe seguiram as pisadas, como Zacarias d'Aça, a quem a cena provocava «vagas e indefiníveis saudades da vida rústica, tão íntima com a natureza», ou, já em 1928, M. Sousa Pinto, a considerar o quadro «um marco na carreira de Malhoa».

Cócegas é, porém, muito mais do que isso, e a sua réplica de 1904 foi então exposta e vendida no

Brasil, ao Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, numa propositada ampliação para quase 3 m de largura — assim exprimindo, mais e melhor, uma sensualidade rara senão assim única no naturalismo nacional.

Num largo campo meio ceifado, meio-dia passado e almoço comido, um homem e uma mulher estão estendidos por terra, à sombra que lhes atenua a cor da saia dela, vermelha, como a cinta dele, para que toda a luminosidade encha o fundo da composição, de um amarelo dourado e quente de seara, com o horizonte alto, visto por quem está deitado e é observado pelo pintor, de pé por detrás, como o supomos, assumindo-lhe a posição. Este o enquadramento; mas a cena que entre as duas personagens se passa tem uma intensidade carnal bem esboçada num gesto breve de desafio: a moça acorda o moço fazendo-lhe cócegas no nariz com uma espiga de trigo, ele ergue a mão, para a apanhar, e ambos riem do jogo, que pode e deve vir a ter outra continuação, de macho e fêmea ao sol... E, mais do que os dois corpos que justificam a cena, é o Sol que dá o sentido maior a esta pintura, que é ao seu calor que o desenlace previsto e necessário vai ter lugar. Ela provoca insinuosamente, com um movimento mimoso da mão,

a que a mão dele responde, aberta, pronta à posse... Nos dez anos de intervalo entre as duas versões que só as dimensões diferenciam, Malhoa aperfeiçoara a sua arte, pode dizer-se, e sobretudo ganhara maior consciência do seu sentido, imagem a imagem pintada: a gesta rústica contada acabou por atingir, na composição, um máximo de tensão, «dizendo o essencial do que, nas entrelinhas das outras, se ia compreendendo — ponto de chamada de um discurso sensual que só, e sempre, o Sol desencadeia na pintura de Malhoa» (J.-A. França, 1983). Já em 1955, o jornalista Acúrcio Pereira, referindo «a luminosidade crua da seara a perder de vista», via na moçoila «latejar o sangue quente» e no rapaz «a atracção desejada»... Mais do que isso terá dito o Prof. Egas Moniz, achando «valerem as ‘Cócegas’ por uma confissão». Ignora-se, porém, que impressão o quadro fez então em Paris, no Salon des Artistes Français aonde foi levado, sob o título de *Chatouillant*; era a nona vez em que Malhoa se via admitido na prestigiosa exposição e, por uma ou outra razão, nesse ano lá foi condecorado com a Légion d'Honneur.

De qualquer modo, o quadro foi trazido do Rio de Janeiro, em 1985, para a exposição do cinquentenário da morte do pintor e pela primeira e única vez

exposto em Lisboa (só um estudo em 1905, o fora) fazendo então jus à capa do catálogo oficial.

Entre 1896 e a segunda versão de *Cócegas*, em 1904, toda uma fase rústica da pintura de Malhoa se desenrolou, nos salões do Grémio Artístico e já da nova Sociedade Nacional de Belas-Artes, ano a ano, e duas dúzias de títulos foram figurando nos catálogos respectivos, de obras que foram ficando mais ou menos conhecidas, como *A Embrasar Cebolas* (1896, col. particular) documentando tal trabalho de homens e mulheres sentados no chão de terra a atar os molhos, ou, no ano seguinte, *O Primeiro Melão* (col. particular) apalpado com gula por um velho proprietário de quinzena de algodão, o guarda-sol por terra, *A Passagem do Comboio* saudado por uma miudagem excitada, debruçada de uma barreira, ou a primeira versão de *Os Oleiros* (col. particular) que, em segunda, aumentada, seria enviada à Exposition Universelle de Paris, em 1900. Tal como *A Passagem do Comboio* [mas não *A Corar a Roupas* com as suas grandes manchas de brancura espalhadas pelo chão (MNBA)], foram perdidos no regresso, no naufrágio do vapor que os transportava. Em 1898 será um *João Semana* montado na sua mula que remete para Júlio Dinis — o qual daria mais tarde

inspiração para a *Clara* e para *As Pupilas do Senhor Reitor*, de 1903 (MJM) e 1906 (col. particular, Rio de Janeiro), *As Padeiras*, cena viva do mercado de Figueiró, com vendedeiras, um mendigo e bácoros passando (col. particular), *A Volta do Trabalho*, em pequeno esboço, *Gozando os Rendimentos* num banco de jardim, um rotundo «brasileiro» aposentado (col. particular), ou uma primeira versão de *As Papas* que uma velha desdentada come, refeita e aumentada no ano seguinte (e enviada ao Salon de Paris), como *No Forno*, costume observado no Minho. *Uma Desgraça*, que é morte de porco doente, foi exposta já na SNBA em 1901, juntamente com cinco retratos de damas, merecendo o conjunto uma medalha de 1.^a classe ao pintor. Nesse mesmo ano, Malhoa enviou ao Salon *Le Retour de la Fête* que lhe valeu «mention honorable», e foi exposto em Lisboa como *A Volta da Romaria*, e um *Barbeiro na Aldeia*, em primeira versão aumentada no ano seguinte (col. particular, Rio de Janeiro), cena de bom e pitoresco sabor, em que um camponês dá a cara a escanhoar, e outros esperam vez, à sombra de uma árvore na beira da aldeia.

Nesse ano de 1903, com mais uma cena de *Des-camisada*, várias paisagens e retratos, e uma grande primeira decoração para o palacete Lambertini, a me-

dalha de honra da SNBA coube ao pintor de tanta obra. Mais decorações do mesmo destino foram apresentadas no salão seguinte, com duas composições medianas, *A Fogaça em Leilão* e *Espantando os Pardais da Seara* (col. particular) em que um garoto, pelo caminho fora, bate numa caixa a tiracolo, para fazer fugir os pássaros danosos, numa imagem que deixa despontar certa e rara ternura. Só no ano seguinte Malhoa apresentou no salão lisboeta *A Procição*, que em 1903 levava a Paris; e então este importante quadro enfileirou com mais oito composições que, em certa medida, concluem uma fase de pintura de costumes, na obra de Malhoa. Uma *Velha Fiando*, *A Extrema-Unção*, um *Lar sem Pão*, *O Azeite Novo*, *O Viúvo*, com um estudo de *Cócegas*, marcam uma observação de certo modo distante — que se completa em *Pensando no Caso* e n’*A Compra do Voto*, um camponês bêbado alongado sobre a mesa, o olhar vago, outro vítima passiva de costumes eleicoeiros. Mas desse ano de 1905 é datado uma *Volta da Feira* que não parece ter sido mostrada em Portugal e foi vendida no Brasil, onde ficou; põe ela um zé-pereira batendo no bombo, mais dois de tambor e um de gaita-de-foles, em grupo isolado. E ainda são desse ano três quadros de diferente tratamento de

paleta e pincelada, uma moça em *Cuidados de Amor*, sentada num muro de horta, entre verduras ao sol, que seria mais ou menos repetida cinco anos depois (col. particular, Brasil, e MNSR), e um mestre-escola de guarda-pó que, da janela, ameaça os alunos turbulentos em *Amanhã os Arranjarei!* (MJEJD), ou contra a janela, está *Lendo o Jornal* (MJM) — numa habi-
líssima transparência luminosa da folha, sobre chapas de Sol de fora.

Mas, neste rico conjunto, é *A Procissão*, reexposta no ano seguinte, das dimensões d'À Volta da Romaria, com 80 cm por 1 m de largura, que com ela conta — antes que, quase trinta anos depois, Malhoa pinte *As Promessas*, para a definição de um tríptico significativo.

Conhecem-se mais ou menos estudos de porme-
nor de todos estes quadros, destacando personagen-
s — e logo dos dois bêbados que abrem a com-
posição À Volta da Romaria, tentando equilibrar-se
pela estrada poeirenta, em passos incertos, o vara-
pau caído das mãos, e também um casaco ou coisa
parecida, quando outro vai cair-lhe do braço, e uma
mula, de arreata abandonada, o segue à distância; e
duas mulheres, paradas, olham, rindo, decerto, como,
mais atrás, um magote de gente, na aldeia atraves-

sada. O Sol está a pino no céu vazio de nuvens, como sempre nos quadros do pintor. É uma cena mil vezes vista na vida aldeã nestes anos católicos de entre dois séculos nacionais. Assim se passa então o tempo, nesta ideia rústica que a cidade pode ou deve ter do campo, para sua satisfação estética e moral também. Malhoa o fazia havia vinte anos já...

Os bêbados [como se veria pouco depois e ainda em 1910 num *Basta, Meu Pai!*, em que uma filha quer impedir o pai de beber mais (col. particular)] fazem necessariamente parte deste *folklore* sociológico, mais inocente do que pode parecer. Aquele que, em 1901, vemos cambalear depois da festa é, mais ou menos, o mesmo que, cinco anos depois, veremos ter-se como pode, nas pernas, para ver passar a *A Procissão* — desviando-se para que o fogueteiro faça partir o foguete, num gesto bem observado de prudência, enquanto um cão lhe ladra aos pés e um garoto apanha do chão canas caídas. E, à saída da aldeia, a procissão vem logo atrás, pendão alçado nas mãos de um «irmão» de opa. O andor mal pode adivinhar-se, mas atrás do fogueteiro vem o homem da sanfona que toca — e são as três figuras principais da cena: o homem dos foguetes, o músico e o bêbado que, na verdade dela, mais interessará a Malhoa.

Ambos os quadros foram sucessivamente levados a Paris, antes de serem mostrados em Lisboa, e o segundo ao Rio de Janeiro, então juntamente com *O Barbeiro na Aldeia*, em Paris também apresentado, sinal de preferências prováveis do pintor.

Só em 1933, ao fim da vida, Malhoa realizou o que deve ser considerado o terceiro elemento do tríptico que assim começara a compor-se tantos anos antes. É certo que, em 1927, um estudo em pastel propôs o tema *As Promessas*, já em dimensões apreciáveis quase definitivas, mas não parece ter sido exposto. Todos os elementos da composição lá se encontravam, ou quase, e algumas transformações lhe dariam maior interesse figurativo. Romaria tem procissão e nela se cumprem promessas de devoção e graças, por milagre recebido. O ciclo temático fica assim fechado de uma maneira dramática, expressa em cinco figuras de mulher que o pintor captou num desenho nervoso, com os *bâtons* de pastel marcando bem o papel, de um modo quase abstracto. É como se as figuras emergissem de um caos de impressão, com uma espécie de realidade fantomática que o naturalismo iria resolver: um grupo de três mulheres ao centro, uma arrastando-se de joelhos, vestida de negro, viúva certamente, na sua dor que as outras

duas amparam, sustentando-lhe o caminhar doloroso. Atrás, vem outra mulher, de joelhos também, e, sobretudo, outra caiu por terra, exausta, tentando em vão erguer-se, ajudada por um irmão da confraria, de vara na mão, enquanto, à frente, é um rapazinho que se detém, olhando, de opa também, da irmandade, um guarda-sol pendente, que o Sol fará abrir; e guarda-sol traz igualmente a mulher ajoelhada no segundo plano — que sem eles não há marcha nem festa, no Verão das romarias e das procissões... Esta vem atrás, com o andor inclinado e os pendões coloridos ao alto, passando pelo caminho balizado por mastros e festões, desde a aldeia que toma forma sobre a colina. O céu é sempre vazio e ardente, numa poalha de luz azulada, mas, na parte esquerda da composição, há barracas de comes-e-bebes que foram objecto de um pequeno estudo particular, a óleo, em 1930, como se a cena se processasse sem interrupção no projecto do pintor, ao longo dos anos finais da sua obra. E é importante o detalhe porque, junto à barraca, um homem bebe conscienciosamente o seu decilitro. Depois, ele entrará em cena — ou já entrou, nos dois quadros anteriores...

A factura é mais livre em *As Promessas* porque assim evoluíra, nos anos, a pintura de Malhoa, com

um cromatismo mais vivo também, numa alacridade que se intensificara nos anos 20, como veremos. Ficou no Museu José Malhoa das Caldas da Rainha, por oferta do pintor, vindo do seu último *atelier*; enquanto os outros dois tiveram destino privado, por aquisição de um colecionador do Porto ou de outro, no Rio de Janeiro, que o comprou na magna exposição que Malhoa lá levou em 1906. Essa dispersão dos três quadros fez que jamais eles fossem vistos juntos, como é sua necessidade, satisfeita só em 1985, museograficamente, na exposição do quinquenário, com a última das pinturas e reprodução fotográfica das duas outras, no seu tamanho natural, para que fosse sensível o sentido comum deste discurso em que o pintor se empenhou ao longo do tempo e da sua memória — pictural e nacional.

Mais do que este tríptico temático, que levou tempo a como tal ser entendido pela crítica, um díptico propositado também se celebrou na obra de Malhoa — e em toda a pintura portuguesa, por uma imensa e apregoada popularidade.

Com efeito, Malhoa realizou, entre 1907 e 1910, dois quadros eminentes cujas primícias entendeu (ou mal entendeu) reservar ao Salon de Paris, logo em 1907, e em 1912, fazendo então viajar *O Fado* por

exposições internacionais em Buenos Aires e em Liverpool — com os títulos cuidadosamente traduzidos para *Sera verdad?*, ou *Native Song*, depois de, em francês, ter sido *Sous le charme*. *Os Bêbados* tinham sido simplesmente *Les Ivrognes* em Paris, mas *Los Borrachos* quando foram levados a Madrid em 1912, e ali apreciados, com referência *velazqueña* por de mais imediata. Vício de campo e vício de cidade, é-se autorizado a pensar que o pintor processou de propósito as composições — para mostrar bem que os bêbados costumeiros das aldeias, em romarias ou procissões, ou em noites de taberna, para descanso do corpo, têm correspondência nos bairros populares da capital, numa franja suburbana de diluídas mas sempre lembradas origens rurais — como o Zé Povinho, no dia-a-dia da sua popularidade, estava demonstrando... Etnograficamente, a pintura de Malhoa transporta uma lição considerável que nestas duas composições de certo modo se polariza. O seu historial respectivo nos dá bons (e pitorescos) elementos de apreciação.

Os Bêbados, com o seu título alternativo *Festejando o São Martinho*, que é dia popular deles, tem cenário numa venda de aldeia, com seis bebedores abancados, chapéu enfiado na cabeça ou já tombado

nas consequências da bebida que uma malga entornada e outra quebrada representam também, como o jarro esvaziado que uma das personagens segura ainda na mão trémula. É uma das duas figuras mais tratadas, vinda já de um *Pensando no Caso* de dois anos atrás, como vimos, sendo a outra um sapateiro que exhibe, a todo o comprimento do corpo meio deitado, um grande avental de couro. Dorme ele sobre a mesa, o outro vai dormir em breve, e os quatro comparsas que olham já beberam também. Investigaram-se-lhes os nomes e as alcunhas, e os lugares de origem, para melhor certeza da sua autenticidade, relativa embora, na encenação a que se prestaram para o «Senhor Malhoa», entre nódoas de vinho entornado, cacos da malga e castanhas assadas do dia santo.

O plano de proximidade enquadrado nesta tela de 1,5 m por 2 m levou a um tratamento exigente de todos os pormenores, em realismo passivo de observação objectiva, sem vislumbre de responsabilidade crítica ou de emoção. Nada a ver com o realismo que trinta anos atrás Ramalho Ortigão pretendia ver em desenhos de Rafael Bordalo, e Eça lera em Courbet, para benefício dos seus padres de Leiria: as coisas eram só assim e Malhoa não tinha de ter opinião, na sua impávida observação de quem olhava de fora,

como se pagasse para ver — como os seus admiradores sempre pagariam para ver depois, nas paredes das suas salas...

Não este quadro, porém, que, logo em 1907, ao ser exposto no Salon parisiense, foi considerado «um quadro de museu», mas n'*A Ilustração Portuguesa* de Lisboa, que lamentava não ter a obra despertado maior interesse em Paris — o que não era inteiramente verdade porque a crítica local não deixou de sublinhar nela o «estudo concentrado da vida», o seu «desenho estranhamente vigoroso, a cor cruel como o gosto», «o realismo talvez por de mais negro mas digno dos mais vivos quadros populares da pintura espanhola» — que não francesa — congénere. Não bastava isso, porém, aos olhos portugueses consolados só por verem o quadro «reproduzido nas ilustrações de todo o mundo». Quando ele foi exposto na SNBA, em 1909 (e já no ano anterior enviado ao Rio de Janeiro, com *A Procissão* e *O Barbeiro na Aldeia*, como vimos, e que lá foram adquiridos), no *Diário de Notícias* afirmou-se ser «uma soberba, uma extraordinária tela», com comparação *velazqueña* em outros críticos — o que certamente lhe valeu apreço madrileno em 1912, aí vista como «uma das obras mais completas de toda a exposição». No Salão de

Lisboa, que os expôs em 1909, *Os Bêbados* voltaram a ser mostrados em 1911 — no último ano da Monarquia e no primeiro da República então proclamada, e onde, a pedido de seus admiradores, o pintor quis mostrar a obra isolada, em todo o seu esplendor. Ela foi então justamente adquirida pelo Museu de Arte Contemporânea que o novo regime fundara.

A recebida admiração não abrandaria mais, durante uns bons trinta anos, e na exposição de homenagem ao pintor, em 1928, observou-se que os contempladores da tela por ela eram atraídos «como moscas pela doçura»... E «Voilà! Voilà ce qui est bien portugais!» terá exclamado «uma gentilíssima senhora» aos ouvidos de Júlio Dantas, que o referiu, em 1918. E, antes disso, Amadeo de Souza-Cardoso punha na parede do seu *atelier* parisiense uma reprodução do quadro... Só podendo lastimar-se que Ramalho e Fialho, admiradores certos do pintor, não tivessem escrito sobre ele.

Jamais tanta popularidade coube a uma pintura portuguesa, mil vezes reproduzida em histórias da arte, jornais, calendários ou tampas de caixas de bolachas. Tardia, já, do século xx (ainda não, porém, chegado historicamente a Portugal), ela foi pela última vez exibida em Paris em 1987, no quadro de uma

exposição da arte portuguesa do século XIX, em seu *Soleil et Ombres*, e a par d'*O Fado*.

Mostrado em 1912 no Salon de Paris, como vimos, *O Fado (Sous le charme)* só foi exposto em Lisboa, no salão da SNBA, em 1917, depois de ter sido levado ao Porto em 1912, e então reproduzido n'*A Ilustração Portuguesa*, com o anúncio de «uma obra-prima de Malhoa», e também a exposições internacionais, em Buenos Aires, e Liverpool, e, depois, à grande exposição Panamá-Pacífico, de 1915, em São Francisco, donde trouxe um Grand-Prix, tendo merecido na Argentina uma medalha de ouro. Em Paris, o jornalista P. Osório, «comovido», lamentara ainda que um tema tão «da nossa terra, por dentro e por fora» não pudesse ser entendido pelos críticos franceses...

Mais do que nacional, era lisboeta o tema, da Mouraria, onde o pintor buscara figurantes reais, a «Adelaide da facada» e o «Amâncio arruaceiro», várias vezes preso, o que trouxe atrasos à execução da pintura. Era a fauna local, lisonjeada pela escolha, que vinha detrás, da lenda da Severa que dera, dez anos antes, inspiração a Júlio Dantas para uma peça famosa que havia de ser filme celebrado em 1931, de Leitão de Barros, do próprio quadro, um

autor mais modesto, Bento Mântua, tendo tirado uma peça popular em 1915, e um apreciado *Fado Malhoa* dele tendo nascido — tal como múltiplas reproduções comerciais e quadros vivos fotografados, numa focalizada e imensa popularidade que passaria os anos 30 da morte do pintor.

Tal como *Os Bêbados* rústicos pintados três anos antes, os fadistas alfacinhas de Malhoa inserem-se numa patologia social (que já Abel Botelho tratara em romance lisboeta no fim de Oitocentos — e pena foi que, como crítico de arte que também fora, não tivesse opinado sobre o quadro), e tratando-a, mais uma vez o pintor manteve a sua distância de observador sem emoção, em cuidados de encenação, no estreito palco daquele quarto de prostituta. Que, porém, o seu homem proibiu de ser pintada em saia de baixo e alça da camisa caída, como num estudo fora posta... Valeu isso ao quadro uma larga mancha vermelha de saia de baeta e, talvez, as listas vermelhas da gravata do Amâncio. De outra ideia, puramente pictural, veio, porém, em raridade intimista inesperada na obra de Malhoa, aquele «reflexo luminoso do pequeno espelho quebrado sobre a cómoda do quarto sórdido» (J.-A. França, 1983)...

O Fado não parece ter recolhido muitas críticas em 1917 — mas sim, então em 3 de Maio, nas páginas monárquicas d'*O Dia*, o protesto indignado de um «Grupo de Artistas» anónimos contra a aquisição, pela Câmara Municipal republicana da capital (em cujo museu ficou), de uma obra de assunto que se «não conhecia mais ignóbil»!...

O assunto existia em carne e osso, porém, na vida da cidade, e Malhoa, que em Lisboa tinha e teria sempre *atelier* de trabalho, tomou pela primeira vez um tema urbano, única vez também, tirando os retratos burgueses que recebia de encomenda, como veremos, mas que vinham desde os anos 80. Porquê o fez ele, não tem sido possível sabê-lo, mas deve contar para isso o conhecimento de um projecto moral e sociológico (conforme M. Sousa Pinto, 1928) que devia reunir, num tríptico, «as fases da Perdição»: «a Sedução» (que poderia ser rústica, provavelmente), «o Alcouce» (e era a composição realizada, citadina por natureza e consequência), e «o Desenlace» — que devia ser a morgue, da cidade também, sendo a prostituta seduzida assassinada por um ru-fia, o fadista da figuração; ou, em alternativa, a partida para o degredo da meretriz que ladra se tornara. Terá havido estudos para os dois outros elementos

da composição programada — ou tudo ficara em ideia por de mais literária, de que algum amigo terá sabido?... Ao fim e ao cabo, porque sim e porque não, *O Fado* ficou isolado na obra de Malhoa, ou no seu discurso temático, como resposta a *Os Bêbados* e envolvidos (eternamente...) na mesma admiração.

Adquiridos os dois quadros pelo Estado (ou pelo Município), Malhoa continuava a sua pintura de costumes rurais que, entre 1905 e 1912, não teve obras registadas nas salões da SNBA, até que, em 1913, e ganhando aí uma Medalha de Ouro com uma representação variada de paisagem e um retrato de dama, *Só na Aldeia* (col. particular), de 1911, retoma a antiga veia, num tom de tristeza, com uma jovem viúva, sentada na escada, numa composição estranha, bipartida a tela entre uma paisagem solar e um recanto de sombra em que a figura se perde. Em 1914 e 1915, há dois quadros que se ignoram, *Saboreando* e *Acendendo o Cigarro*, e então entre numerosas paisagens, até que, em 1917, foi o caso d'*O Fado* acompanhado por *A Sopa* que uma velha sorve, ou uma *Leitura* que em contraste uma jovem burguesa faz, sorrindo de gosto (col. particular), em obras menores. No ano seguinte, porém, também entre paisagens, sobretudo Malhoa apresentou um quadro que

iria parar a uma colecção fluminense: *O Emigrante*, também intitulado *Último Olhar à Aldeia* ou *Partida para o Brasil* — e é um pobre camponês a meio corpo, uma trouxa às costas, que volve à aldeia distante no horizonte um olhar triste de despedida que o espectador só adivinha, vendo-lhe a cabeça meio virada que foi muitas vezes estudada com mais desenhos de corpo e mãos.

Os anos 20, exposição a exposição na SNBA, só com um intervalo importante entre 1921 e 1926, mas também fora delas, irão datar mais de uma dúzia de composições do género, duplamente caracterizadas, ou mesmo ainda de outra maneira inteiramente nova.

Há então quadros documentais, como *No Lavadouro*, em que mulheres batem a roupa (1923, col. particular), ou *Milho ao Sol* já de 1929 (MGV), com mulheres curvadas de trabalho, estendendo espigas no chão, ou dramáticos, como um *Vou Ser Mãe!*, de 1923 (CMFC), em que uma mulher confia a tragédia que a espreita a um homem desolado — que já pode ter sido modelo de um *Lenhador* desse ano ou de uma *Sesta*, em 1909, ou uma *Citação à Penhora* de 1922 (col. particular, Brasil), com uma pobre família ouvindo a comunicação da sentença que a arruína, ou um *Remédio* de 1926 (MNSR) que uma

mulher leva, correndo pelo campo fora, para salvar uma vida querida, sozinha na noite que tomba... Ou, em outra ponta da história rústica que se conte, crianças deitadas em cestos esperneiam ao sol, ou sob grandes pára-sóis vermelhos, enquanto pai e mãe labutam na leira — e são dois quadros, de 1923 ou de dez anos depois (col. particular e MJM), *Como Eles se Criam* ou *À Sombra*, de uma inspiração mais docemente sentimental em que alguma emoção pessoal espreita.

De 1923, porém, datam tais quadros que, não expostos na altura, e passados a colecções particulares, exibem uma nova paleta, mais luminosa e com pincelada mais livre, de que podemos ver anúncio sem aparente continuidade em dois quadros de 1905, do mestre-escola, senão nos primeiros *Cuidados de Amor*; desse mesmo ano. Este sentido luminístico, com transparências, ou mais violentas manchas de sol na paisagem escaldante, manifestam-se então num *Ai, Credo!* de moça surpreendida na varanda, enquanto fia, por um jovem ceifeiro — e o sol de fora dá em cheio sobre o chapéu de palha dele e atravessa um lenço com que ela encobre a face; e também nuns *Ciúmes* de moça que espreita, atrás de árvores, uma infidelidade amorosa. De sete anos depois é *Paleio*

de um casal de jovens, ela sentada num murete (e porquê vestida «à moda do Minho», a não ser para o vermelho intenso do traje, de saia, blusa e lenço da cabeça?), ele debruçando-se, e um vasto pomar em baixo, todo de verdes ensoalhados. Mais dois anos passados, *Conversando com o Vizinho* (exposto no salão desse ano) enquadra uma moçoila rosada, os olhos levantados para um par invisível — e aí o tratamento é mais livre, em manchas quase sem definição no seu brilho de cores sobre a paisagem que se estende pelo horizonte. Estamos no fim da vida do pintor — que morrerá, pintando a pastel, com renovada tristeza, uma velha em *Desalento* (MJM), deixada inacabada depois de ter acabado e exposto as suas *Promessas*, como se promessa fosse, da sua vida...

Mas nesta cronologia não deve ignorar-se que, em 1915, Malhoa pintara uma *Varanda dos Rouxinóis* (col. particular) longamente estudada, na figura da menina bordando, com três criadas defronte, e uma cabeça de camponês espreitando uma delas, da verdura, ou entre flores lilases e luminosas. Numa gaiola pendurada ao alto, cantam os rouxinóis certamente assim vistos. São costumes mais alegres ou tran-

quilos da vida rural — que em breve, ou já então, se tornara para um mundo burguês.

Em 1929, porém, um capitalista do Rio de Janeiro, chamado Demócrito Seabra, dono de palacete, passou a Malhoa uma grande encomenda de duas telas de mais de 4 m de altura para forrar a óleo a escadaria, com cenas de memória bem portuguesa. Foram *A Caminho da Romaria* (ou *A Procissão da Colheita*) e *A Vindima*, em duas pinturas documentais mostradas na SNBA nesse mesmo ano — e que haviam de vir do Brasil, para venda de alto preço estimado, em 1985, então desaparecendo do conhecimento público.

São duas composições cuidadas e frias, bem à moda do Minho nos trajos da camponesa que abre o cortejo, com os zés-pereiras atrás e todo o bando de gentes que se perdem na perspectiva, no gozo de irem para a festa — numa espécie de demonstração *folklórica* em que o ofício do pintor se satisfaz, com relativo interesse decorativo. Mais interessante é a outra tela que lhe faz *pendant*, com duas camponesas em primeiro plano, enchendo cestos da cachos de uvas, que outras, atrás, colhem, e entre os grupos figurados avança uma junta de bois arrastando um carro, conduzido por outra moça que se esforça,

o corpo retesado. Nas duas composições, os caminhos serpeiam ao longe, através dos campos, como paisagem bastante.

Nas suas vastas dimensões, os dois quadros têm sobretudo justificação brasileira, e a sua produção, correspondendo à grande homenagem nacional feita ao pintor, põe nela um ponto extremo mas, na verdade, inútil, de modo algum uma «suma», e com muita colaboração de alunas devotadas, nada acrescentando à sua glória, nem à sua necessidade.

Malhoa parecia então interessado num outro discurso de costumes, com outro tipo de personagens, fora do mundo rural, dos seus trabalhos e dos seus dramas. Sempre o pintor frequentara essa sociedade que lhe dera coleccionadores e encomendas de retratos; tratava-se agora de os pôr em cena, com uma descrição de gosto que se acorda com uma sensibilidade mais subtil da natureza, em jardins de outro modo cuidados.

Conhece-se uma larga dezena de quadros desta tipologia, onde pudera inserir-se, mais cedo, como vimos, a *Varanda dos Rouxinóis*, que tem sua parte rústica, no namoro disfarçado de uma das criadas, e sua parte burguesa, na menina bordadeira, da casa, alheia a tal espécie de amores. E também um curioso

retrato da própria esposa, em 1914, cujo perfil se perde em folhagens e flores do enquadramento.

Entre 1920, ou já 19, e 1933, somam-se estes quadros muito recolhidos em colecções particulares, como parece apropriado, em suas cenas.

O mais conhecido e também mais significativo dos quadros desta série, *À Beira-Mar (Praia das Maçãs)*, não tem data, foi apresentado em dois salões da SNBA, em 1921 e 1926, e adquirido pelo MNAC. Mas ele foi precedido por um estudo do local, um palmo de madeira em que as duas personagens foram encenadas para o seu atraente encontro de *flirt* em vez das silhuetas banais lá vistas. É a *Varanda do Grego*, pintada pela primeira vez em 1919 (CMAG) e jamais exposta. Foram retiradas mesas da varanda abertas sobre o mar azul forte, sob um tecto de palhiço a tapar o Sol, deixando-o, porém, passar em pequenas poças de luz sobre o chão de areia — no quadro, não ainda no esboço. O pintor, que frequentou a praia, guardou na memória o sítio e habitou-o numa cena burguesa de romance mundano — única na sua obra. De um lado e do outro da mesa servida (uma ponta da toalha foi dobrada pelo vento sobre o verde da pintura), um cavalheiro avança familiarmente o cotovelo e fita em silêncio ou em sur-

dina a dama que apoia um braço sobre as costas da cadeira de pau rústico, o outro descansando sobre a perna traçada que, na longura da saia, deixa ver o tornozelo e o sapato de salto alto. Mas o que mais interessa na pintura é que a dama tem um vestido de seda camarão, de pregas ligeiras e amplas, que é mancha central da composição. A capeline inclinada na cabeça (e o chapéu claro dele, sobre um banco pintado de azul onde ela pousou a sombrinha vermelha) é pormenor, como, ao fundo da sala, outra mesa, com um casal abancado na sombra. O ar marinho atravessa o palco, numa sombra doce que vem do Sol forte do exterior, meio-dia alto...

Na pintura portuguesa da época só os «modernistas» encenaram assim, nestes anos 20 de seu domínio, cenas de café ou sala de chá, com uma elegância mundana que os pintores vindos do naturalismo do Leão de Ouro não sabiam ter; Malhoa foi uma exceção entre eles e certamente de modo inesperado no decurso da sua obra, e com limites de gosto, sem que a sua convicção deva ser posta em causa — porque, para ele, um tema foi sempre um tema a tratar com cuidada observação de entomologista.

Mais do que de sociólogo? — podia pôr-se aqui a questão, perante a nova escolha dramática, mas

sabendo bem que tal não pretendia ser o pintor, no mundo que observasse, sinceramente, ou passivamente. Os outros quadros da série, burgueses embora, de figuração, não têm histórias a evocar, ou minimamente. *Dar de Beber a quem Tem Sede* é uma pequena tábua datada de 1921 (col. particular), e *Hortenses*, de dois anos depois, é uma tela maior de 1 m, que foi exposta pelo pintor em 1926 e em 1933, e adquirida também por um particular. A figura feminina de um quadro e do outro é a mesma, ou tem o mesmo vestido amarelo-vivo, o que picturalmente a identifica e iguala. Rega um pote de rododendros vibrantes de cor vermelha, arregaçando levemente a saia e mostrando assim os mesmos tornozelos e os mesmos sapatos (ou quase) que no terraço da Praia das Maçãs — que, aliás, aparecem cuidadosamente estudados na mesma posição, em desenho, no retrato de uma última e querida discípula... Nos três casos, a protagonista esconde a rosto, visto de perfil, ou mais voltado ainda, e podemos por isso supô-la a mesma — como n’*A Retardatária*, de 1924 (col. particular), ou, mais tarde ainda, provavelmente, n’*A Sombra da Parreira* (MGV), ou na *Primavera*, pequeno pastel, que se supõe já de 1933 (MJM).

Em *Hortênsias*, uma festa de cor mistura flores de hortênsias azuis e rosadas enquanto, do outro lado do caminho, entre canteiros, de um grande pote de barro sobem sardinheiras vermelhas — movendo-se pelo chão manchas de sol que batem em cheio no vestido amarelo da jovem recortada de busto e perfil no círculo perfeito de um guarda-sol rosa-pálido. É a mais luminosa de todas estas cenas, pela riqueza dos aromas, que nos outros jardins se multiplicam também, com muros brancos lavados de luz, e o mesmo mar, que vem à Praia das Maçãs a visita atrasada que assoma sob uma sombrinha colorida. Em dois outros quadros de *Jardim*, de 1926 e de 1932, de perto, em volta de uma figura de mulher, sempre protegida por um guarda-sol, ou mais longe, com um murete a separar os canteiros, sempre a mistura de flores é justificação pictural — a que uma grande e rica casa branca ao fundo dá outro sentido paisagístico, quando, de perfil também, uma jovem senhora tranquilamente costura, no primeiro plano «à sombra da parreira», no ambiente mais burguês de todos.

De jardins se trata nesta série de pinturas da última fase de Malhoa, sem que o tema permita qualquer desacertada suposição de impressionismo ou de fauvismo experimentado ou desejado, como foi pre-

tendido ainda em 1955. Tais jardins constituem paisagens, que, nos temas rústicos, definem um ambiente mais utilitário, de ganha-pão ou de gáudio bem aproveitado, mesmo, ou sempre, religiosamente, como convinha à vida rural. Em todos esses quadros há situações e vistas de campo em que a terra fala à experiência do pintor cedo fixado na região beirã, acima da Estremadura, de Figueiró dos Vinhos, até lá fazer casa de um estranho gosto burguês e *kitsch* com os seus rebordos indiscretos de cantaria e a sua torre, e o seu nome de «O Casulo», por detrás de um muro de quintal sobre a rua...

Mas como paisagista o jovem Malhoa se estreara, e um quadro seu de 1873, em consideráveis dimensões, representa *A Mata das Caldas*, feito com mão discreta de verdes sombrios em que mais se pode notar a lembrança ainda romântica de Alfredo Keil.

Do mesmo ano é considerado «o primeiro estudo pintado do natural», *Terras do Seabra*, ao alto de Valverde, onde já Cristino pintara. Em 1880, mandou Malhoa pela primeira vez ao salão da Promotora uma paisagem grande, do Alfeite, e outras pequenas, e mais, no ano seguinte, como sabemos, à primeira exposição do Grupo do Leão, juntamente com a celebrizada *Seara Invadida* — e, sobretudo, uma vista

das inundações no Tejo na Ribeira de Santarém, que, por encomenda, foi estudar *in loco*, e lhe forneceram um palmo de paisagem sensível, de águas sombrias (CMAG). Mais quadros de vistas figuraram nas exposições seguintes, até 1885 — que é a data de uma ambiciosa tela de 2 m por mais de 3,5 m, que vimos ser pintada de propósito para a sala da cervejaria do Leão de Ouro, para *pendant* do retrato coletivo então encomendado a Columbano: é o *Paul da Outra Banda* (MNAC), pintura triste de sol-poente que enche de ocre-rosado céu e águas, onde um destroço de barca se recorta, em contraluz. Nesse ano, porém, a sua vasta representação ao salão do Grupo partilhava paisagens (dez) com cenas de costumes (sete) e retratos (cinco) e mesmo um interior de igreja — em temas e modos variados que a crítica lhe censurava: «36 000 maneiras do artista», diria Mariano Pina, ainda em 1893. Em 1884, Abel Acácio, elogiando-o como colorista, pedia-lhe que se «deixasse de bonitos e de efeitos procurados», numa crítica que Monteiro Ramalho esmiuçava então, como vimos, acusando-o de servir com «condescendência» um «iluminismo», conceito «caviloso e oco», com o resultado de uma «pintura quase teatral, intimamente ligada com a cenografia falaciosa», numa «fac-

tura sem harmonia», ignorando a cor local e antes procurando (e também nos costumes que figurava) «nota alegre e bonita, vistosa e brincante [...] que prontamente atrai o filistino mas entristece e desgosta os delicados e sinceros». Pintura de «bucolismo sorridente e amaneirado», ela precisava de ser dominada nas suas qualidades reais... Doze anos depois, Ribeiro Artur havia de saudar este «belo rapaz, notável de talento e de amor ao trabalho, franco, inteligente, dotado de qualidades brilhantes e sólidas. Temperamento meridional, ele compreendia como ninguém um dia cheio de sol, um céu de azul imaculado, um crepúsculo ardente...» Era já a consagração, em que Zacarias de d'Aça comungava então — e logo depois Fialho de Almeida, vendo-o (1899) «ter sempre à altura dos assuntos a aptidão fulgural dos seus pin-céis».

A paisagem misturava-se naturalmente com os costumes cada vez mais explorados e apreciados, e expostos, salão a salão, enquanto as vistas dos campos rareavam ou desapareciam dos catálogos, desde 1893 e até *Crepúsculos* ou *Pores de Sol* ou *Manhãs de Verão*, em pinturas de palmo, em Figueiró, ou marinhas na Foz do Arelho e em São Martinho do Porto, ou *Outonos*, e macieiras ou glicínias em flor, já de

1903 ou 1909. São pequenas tábuas secundárias mas que revelam um interesse sincero do pintor, pelos anos fora — até um *Outono* de 1918, exposto em 1921 (MNAC), cujo tratamento um tanto *pointilliste* do céu e da folhagem levou a ver na pintura uma influência impressionista, bem contrariada, neste quadro de compromisso, que o ofício do pintor permitiu, pelo resto da tela. E por outra sua exacta contemporânea do mesmo tema, com tratamento de rotina, inteiramente naturalista, demonstração feita na acrochagem da retrospectiva de 1985. Supor que Malhoa «podia ter sido um émulo de Sisley e Pissarro, e o único impressionista português» (D. de Macedo, 1948) foi «equívoco» que, porém, perdeu — sem que dele necessitasse o quadro para ser «uma das paisagens mais sensíveis da maturidade de Malhoa e uma das mais importantes, da pintura portuguesa, ao termo do período histórico do (seu) naturalismo» (J.-A. França, 1983).

HISTÓRIA DE TODOS

O concurso aberto pela Câmara Municipal de Lisboa em 1888, para uma pintura sobre a partida de Vasco da Gama para a Índia, deu o primeiro prémio a Malhoa sobre Ernesto Condeixa, nisso lhe trazendo uma modesta consagração que confirmou, no mercado, a sua posição de pintor de História e decoração iniciada sete anos atrás nas salas renovadas do Conservatório da Rua dos Caetanos. *Uma Fama Coroando Euterpe* no tecto da sala do teatro compusera-se segundo as regras académicas, nos seus gestos de pose, uma, de tuba e asas lilases abertas e roupagens azuis, a outra sentada, de manto carmim sobre as pernas, instrumentos de música aos pés. Terá agradado e feito jus à escolha do conceituado decorador Ernesto Cotrim, que o convidou, e para lá pintou ainda medalhões com retratos de Garrett e de

Passos Manuel ou de Bomtempo, aplicadamente feitos. Uma ignorada decoração em Beja, em 1882, lhe foi encomendada, e em 1886 um tecto para o novo palácio do banqueiro Burnay; e outro tecto para o Supremo Tribunal de Justiça, no Terreiro do Paço, figurando *A Lei*, da mesma maneira comedida que outros decoradores poderiam cumprir, com o gesto e as roupagens convenientes, e as tábuas da «Lex» sob a solenidade de um pórtico. Após o prémio camarário, os novos Paços do Concelho encomendaram ao pintor medalhões ilustrando versos de *Os Lusíadas*, e foram hábeis decorações de 75 cm de diâmetro de *putti* brincando pelos ares, cada grupo com sua citação.

Malhoa ia expondo, salão a salão, paisagens e retratos, antes que se dedicasse aos costumes, e em 1890 teve uma encomenda para o Palácio da Ajuda, nos aposentos do Infante D. Afonso, e outra para o Palácio das Cortes, que foi um retrato solene de D. Carlos, em 1891 — que em outro capítulo teria lugar não fora o carácter necessariamente decorativo da farda de generalíssimo e do manto de arminhos da realeza. Só quinze anos mais tarde Malhoa teria nova encomenda oficial, mas então de grande importância, como veremos, no Museu de Artilharia (MM).

A Partida de Vasco da Gama para a sua célebre viagem, dez anos antes das comemorações patrióticas do fim do século, foi, para Malhoa, um exercício de pintura «de História» que passara de moda depois das práticas românticas sempre mal sucedidas. A sua composição não as ultrapassa nem corrige, no momento narrado, em que se vê o rei avançar sob o pálio, com sua corte e seu manto de caudatário, algo discutível em termos de cerimonial, um rei-de-armas mais decorativo que verosímil, perfilado atrás, clero pouco vistoso, frades jerónimos à ponta da praia, dois guardas de pendão — um dos quais tem um excelente desenho de dorso e pernas que vem de Signorelli. Uma criança abraça a mulher de um dos navegantes e, ao lado, Malhoa faz gesticular o Velho do Restelo, na sombra da festa. Num batel, o Gama vai-se, desbarretado, com um homem de armas de couraça e bandeira da cruz de Cristo, a caminho das naus que se apercebem a distância. Há uma multidão confusa por detrás, na cena, mas não chega nada disso para fornecer à composição o carácter «histórico» e simbólico desejável — embarque burguês na manhã pálida, sem emoção nem drama...

Malhoa terá compreendido que esse caminho não lhe convinha à imaginação e obliquou, três anos de-

pois, de livre vontade, para uma dramaticidade teatral, digna do palco do D. Maria, numa cena sentimental que filosófica podia ser também, pondo o marquês de Pombal, nesse ano comemorado em centenário, a ser julgado em vingança das suas vítimas — triste velho tombado do poder, moribundo já, em face dos juízes encomendados pela «Viradeira» da nova corte.

Pombal está numa sala do seu pobre palácio da vila, para onde fora desterrado, e Malhoa, só para contraste, imprime grandeza e luxo ao espaço cénico, sentando o marquês todo vestido de cetins dourados num cadeirão armoreado, entre coxins de veludo, as duas filhas a seus pés, de cetins e sedas também, brancos e azuis, só a marquesa de negro, escondendo a sua dor por detrás do espaldar da cadeira. Os juízes, defronte, lúgubres, atrás da mesa do julgamento, são três pinamaniques de togas negras...

Com os seus 3,3 m por 5 m de largura, tratou-se da maior tela jamais executada em Portugal, e sem destino possível, de instituição ou museu — ao qual iria parar finalmente, mas para depósito nas Caldas da Rainha. No Grémio Artístico, em cujo salão o pintor contava colher a primeira medalha (tanto mais que o seu envio contava com retratos do rei e do prin-

cipe real, além de dez quadros de costumes e uma paisagem de 2 m) foi-lhe atribuída a segunda medalha, que recusou — com escândalo de seus admiradores, em face da propositada preferência de medalha dada a Silva Porto, por um quadro menor (*A Barca de Passagem*). Só *O António Maria* defendeu a obra que o *Diário Popular* politicamente considerou «ofensiva à dignidade de um povo», e Fialho troçou dela, na variedade de temas em que se inseria, «de abóboras até ministro» e daí «pro monarca»... De qualquer modo, o estudo da cabeça dramática de Pombal (ESMP) é notável de expressão.

Justa e injusta foi a crítica, na falência reconhecida da pintura «de História» que, no caso, se inspirava na popular *História de Portugal* de Pinheiro Chagas. Melhor ou mais acertadamente fizera Lupi, em 1880, pintando, para os Paços do Concelho, Pombal a examinar os planos da reconstrução da cidade. Mas a desilusão de Malhoa só se manifestou nos salões anuais onde evitou expor o que não fossem retratos e cenas rústicas, ao mesmo tempo que continuava trabalhos de decoração, e logo no palacete Lamberlini da Avenida da Liberdade, em 1903, antes que se visse convidado para a série de pinturas camonianas no Museu de Artilharia, dois anos depois.

Lambertini, editor musical e homem de cultura, tinha encomendado um palacete a Nicola Bigaglia, que forneceu um notável desenho de elegância veneziana, e escolheu Malhoa para lhe ilustrar duas paredes do salão de música com composições à glória de Beethoven, em enormes telas que iriam parar ao Conservatório. Por excepção, o pintor apresentou as obras no salão de 1904 da SNBA — dois enormes quadros de perto de 3 m² a que juntou, de propósito, no envio, dois pequenos «costumes» de aldeia.

O resultado foi o que devia ser, num gosto decorativo de imitação Luís XV em suas lacas brancas, que o *kitsch* espreita. «A Música com as suas harmonias atrai a brisa e os murmúrios da noite que escutam enlevadas a 7.^a sinfonia de Beethoven» e, defronte, na sala, um Beethoven está sentado ao piano rodeado de inspirações volantes. A figuração etérea condiz com o título e a intenção decorativa, dançando entre véus e asas, numa música que enche os ares, uma balaustrada, se necessário, em primeiro plano... Ou em torno do Mestre que escuta e medita a sua «apoteose da dança».

Pode achar-se inesperado este interesse musical de Malhoa, tão distante das suas práticas habituais, mas

o caso é, mais uma vez, e como sempre, de ofício conscienciosamente exercido.

Logo depois, em 1905, será caso de outra encomenda, agora do Estado, para a nova Escola Médica do Campo de Santana, numa tela oval colada num tecto, a par de outras pinturas históricas encomendadas a Columbano e a Veloso Salgado. O tema de Malhoa, num eixo de 5 m, mostra a própria Escola recebendo, agradecida, o decreto de autorização para a grande construção, das mãos da realeza, em quatro mulheres de mantos coloridos, sob anjos esvoaçantes soando tubas mimosas, enquanto, atrás da Faculdade (que ergue o rosto, de perfil, numa posição bem preferida pelo pintor), três sábios da Medicina se consultam, sobre uma balaustrada, debruçados para os planos do edifício tão desejado. É, talvez, a menos conhecida das decorações de Malhoa, mas pode pensar-se que, no seu estilo tradicionalista, de bem estudada inspiração barroca, *de sotto in su*, ela é a mais bem sucedida.

Ao mesmo tempo, e de outro modo inesperado, o pintor fez para a cervejaria Leão de Ouro uma outra composição, vinte e cinco anos depois da paisagem do *Paul*, como se pretendesse ali deixar outro testemunho, actual, da sua arte — e foi uma vasta natu-

reza-morta de decoração, não histórica nem fabulosa, mas, em sítio de comes-e-bebes, uma bem humorada *Apoteose da Lagosta* (MNAC) em que o saboroso crustáceo é entronizado em seu vibrante colorido, no meio do acompanhamento gastronómico...

Já então Malhoa se empenhava na encomenda de decoração que mais a peito havia de tomar — a par de Columbano, e com paralelo interesse, e de Salgado e de Carlos Reis e de outros mais, no que foi a maior obra pictural colectiva dos últimos anos da Monarquia: as salas do Museu de Artilharia, instalado na antiga Fundação de Baixo joanina, a Santa Apolónia.

Sete composições couberam a Malhoa na sala do Infante D. Henrique, seguindo citações camonianas, e logo em volta da porta de entrada, com o Infante sonhando sobre o seu rochedo de Sagres, diante do vasto mar que lhe vem morrer em baixo e do qual, em espumas azuladas, se elevam fantasmas de reis, guerreiros e monges, perdidos no céu vastíssimo. O Infante cisma e vê o que nós vemos, de História e lenda — e é uma boa entrada na matéria que, cena a cena, vai ser lembrada, então num naturalismo chão e poderoso em que o pintor de tantas cenas populares se encontra, deixando-se, o mais possível, de convenções.

A primeira cena é a de «Egas Moniz e a família», «nus de seda e pano», «a corda ao colo», a virem entregar-se à justiça ou à vingança do rei de Castela, em empenho de promessa faltosa do rei de Portugal. São 4 m² de tela, quase todos cheios pela brancura dos trajos dos penitentes, enquanto o rei, na sombra, olha e decide, sentado no seu trono. É uma pintura sem retórica, bem longe da que Malhoa fizera sobre o marquês de Pombal, e, no conjunto da pintura «de História» nacional, nada há de tão simplesmente emotivo, sem que uma cor só perturbe a harmonia.

Depois vêm três cenas da viagem de Vasco da Gama. Malhoa, que lhe pintara a partida do Restelo, numa multiplicação confusa de pormenores, vai agora pintar o momento em que o capitão escuta as indicações do piloto muçulmano embarcado, no mar Índico, na direcção da terra anunciada, depois o seu encontro com o Samorim, e, finalmente, o seu regresso a Lisboa. A segunda cena, ao contrário do que Salgado faustosamente fizera nas comemorações da descoberta do caminho marítimo, dez anos antes, para boa ilustração da Sociedade de Geografia, passa-se simplesmente — e só Vasco da Gama ergue o braço para contar ao potentado, que recebe a bordo

com o seu séquito, a história de Portugal que Camões fizera desfilar, estância a estância. As cores dos trajes, carmim no manto do capitão, com arminhos improváveis, dourada no pano que cinge a cinta do Samorim atento talvez de mais à narração; e há também um albornoz branco que reluz. É uma composição honesta, como a outra, de Vasco da Gama recebido, ao regresso, pelo rei D. Manuel, numa cena sombria toda em carmins, sem outra figuração que não seja a das duas personagens num diálogo da História, diálogo secreto — o navegador ajoelhado, visto de costas, o rei debruçado sobre ele, num gesto grato de acolhimento, ao fim da fantástica aventura.

Mas é a meio dela que se situa a cena mais interessante, passada a bordo da nau de Gama. De pé sobre o soalho da proa, o navegante escuta as palavras do piloto embarcado em Melinde que lhe aponta o caminho da costa da Índia, visível já no seu olhar. A nau baloiça no mover das ondas; é só um plano inclinado debaixo dos pés do Gama, uma grande mancha ocre da madeira húmida, delimitada pela balaustrada tosca, com uma vela enfunada, marcada pela haste da cruz de Cristo, a tapar o mar que asoma somente numa nesga da composição, com outra nau ao longe navegando na esteira. É uma pintura

de solidão, sem o menor esforço de sentimento heróico, na nudez das pranchas daquele palco a todo o instante improvisado, entre sonho e realidade...

E tal foi o empenho de Malhoa nesta composição, que logo a repetiu a favor do Brasil, pintando no mesmo ano, para o Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, em outra tela, diminuída de 30 cm na largura de 2 m, o *Descobrimento* do novo continente — Pedro Álvares Cabral à mesma proa, sobre o mesmo soalho, à beira da mesma amurada, com a mesma vela e o mesmo mar azul por detrás, mas agora em figura solitária (ou só dois marinheiros à distância), no momento da «terra à vista»! Que a terra seja outra, na História, não interessa ao realismo da pintura assim profissionalmente exercida, para além dela e dos seus mitos... Um estudo do Infante D. Henrique no seu rochedo foi vendido para o mesmo ilustre local fluminense.

O outro quadro camoniano tem outra e de certo modo inesperada importância: trata-se, executado no ano seguinte, nas mesmas dimensões decorativas (mas com um estudo em menos de um quarto de superfície, que seria adquirido pela Câmara Municipal do Porto), d'*A Ilha dos Amores*, inspirado no famigerado canto IX d'*Os Lusíadas*: «Oh! Que famintos

beijos na floresta! / E que mimoso choro que soava! / Que afagos tão suaves! Que ira honesta, / Que em risinhos alegres se tornava!...» As belas ninfas da ilha imaginária, repouso dos guerreiros, por eles são gulosamente perseguidas e alcançadas, despidas já pela sua ânsia que «Vénus inflamava»... Nenhum pintor ousara ilustrar tais passagens, ou, na verdade, tivera gosto para tal. Mesmo na sala ao lado, a Vénus do *Concílio dos Deuses*, que Carlos Reis pintara, ficara-se por um pudico nu cabanelesco, excelente no seu gosto de lisura, e, mais adiante, não seria de esperar de Columbano outras ninfas de apetite carnal. As de Malhoa, sim, porém — e a bruta sensualidade com que o marinheiro agarra a coxa do nu que lhe coubera, e todo o corpo dela, enrolado de prazer nos seus braços e mãos, que lhe repuxam a loura cabeleira sob um olhar arregalado de cio, não tem par em toda a pintura nacional, que outrora não pudera conhecer tentações barrocas dessas...

Estamos, nesta sala baptizada do Infante D. Henrique, perante o mais gostoso nu da pintura portuguesa, vindo de pincéis inesperados que um realismo documental satisfizera ao gosto dos clientes. Haverá, porém, que atentar num outro nu de Malhoa, já de 1920, num pastel de 60 cm de largura que foi pa-

rar, curiosamente, à Embaixada do Brasil em Lisboa; não, decerto, em outros, de *Repousos de Modelo* academicamente pintados em corpo inteiro, de costas, aquecendo-se à braseira, um deles exposto no salão de 1894, por obrigação de mostrar-se o jovem artista também capaz de tais pinturas (MNAC e MASP). A *Peccata Nostra* da Embaixada é outro nu de cáldia sensualidade, no dobrar do corpo deitado numa cama de sedas, uma credência de talha dourada por detrás, e flores aos pés enrodilhados de gula...

Mas outra surpresa apresenta ainda a decoração atípica de Malhoa no conjunto do Museu de Artilharia — e é o enorme retrato de Camões, 2 m de tela para representar o vate, de pé, bem implantado num fundo cinzento e vago que realça o seu traje todo negro, de meias, calças, gibão e pequena capa aos ombros, e barrete também, emplumado, seguro numa mão, enquanto a outra se apoia no punho da espada puxada para trás do corpo. Cabeça nua e ruiva, como a barba, só um olho é semicerrado para a identificação iconográfica deste Camões «trinca-fortes» que nenhum outro artista ousara assim representar, desde Sequeira ou Vítor Bastos, no romantismo nacional.

Esta figura humana, de presença ao mesmo tempo arrogante e simpática, já foi aproximada de Malhoa,

como um auto-retrato, em comparação e semelhança que, em certa medida, pode achar-se (J. Saavedra Machado, 1983), como também um tanto um *Cavaleiro de Santiago*, exposto em 1904 em Paris (e depois no Rio, em 1908; col. particular). Mas do pintor, em toda a sua vida, só se conhecem dois auto-retratos, e desenhados a carvão em folhas de papel de 0,5 m ou menos, em 1906 (MJM) e em 1928 (col. particular). Olham-nos ambos de frente, atentamente, enigmaticamente se diria também, em busto e *lavallière* atada ao pescoço, com vinte anos de diferença de idade discretamente marcados. Como discretamente viveu o artista nunca de outro modo por si representado, ao invés de Columbano, por melhor exemplo de contraste, desde 1885, nos seus tempos do Grupo do Leão — assim ambos mais uma vez significativamente situados...

A pintura de retrato (que foi academicamente parte da de História) teve numerosa prática na carreira de Malhoa, desde os seus princípios e até à penúltima vez que expôs no salão da SNBA, em 1931 — senão até à última obra que começou e deixou inacabada, de uma cabeça de velha camponesa, em *Desalento...*

Porque muitas «cabeças de expressão» (ou ditas «de estudo»), de mulheres e de homens, Malhoa pintou, sem intenção burguesa de retrato, e apenas por convívio de gente humilde que conhecia, e que até podiam posar para ele, como vimos n'*Os Bêbados*.

Os nomes rústicos que os identificam, *O Tanico*, *O Pilha-Galinhas*, de 1892, *O Regedor*, de 1903, ou *O Carriço*, de 1926, ou o *Veríssimo* que o pintor enviou, sozinho, para o Salon de Paris em 1911, ou o *Ventura*, velho camponês num pastel já de 1933 — sobretudo situam os retratados na sua própria vida quotidiana. Como a *Mulher do Gato*, dos retratos mais antigos, em 1886 (MJM), ou como as velhas d'*As Papas* de 1898 ou, em pintura alargada, no ano seguinte, ou d'*A Sopa* de 1917, que fora *Velhinha Rezando* em 1915, ou a mulher correndo com o remédio aviado na botica, em 1926. Ou *A Noiva*, de 1888 — que dá uma juventude sensual e inocente a esse mundo do campo, e é um dos melhores retratos femininos de Malhoa, como se insiste em dizer. *Ai, Credo!*, de 1923, e *Conversando com o Vizinho*, já de 1932, guardam boa lembrança dessa mocidade — que n'*As Pupilas do Senhor Reitor*, de 1906, e mais ainda na imagem de *Clara*, de três anos antes, se anima.

Clara (MNAC) não é retrato, ou, sendo-o em segundo grau de personagem de ficção, mais retrato ainda é, moçoila desembaraçada, de pés firmes no chão de terra, os braços fortes torcendo a roupa que fora lavar à corrente, um camponês (que é o Daniel de Júlio Dinis) cobiçando-a ao longe — como ela de-certo sabe... Tirara os tamancos e o chapéu de abas, atara um lenço vermelho nos cabelos, arregaçara a saia sobre a saia de baixo — e semicerra os olhos ao Sol que lhe ilumina em cheio o rosto redondo e brunido. Mais do que heroína do romancista popular, é heroína do pintor — e nas duas funções foi adquirida, em 1906, no Rio de Janeiro, para a Embaixada de Portugal, sem nunca ter sido exibida em Lisboa. Ou só em 1985, na exposição do cinquentenário do pintor, onde esta tela de 2,5 m de altura foi posta em propositado diálogo com um retrato oficial de idênticas dimensões do príncipe real D. Luís Filipe (PDVV) que Malhoa pintava à morte do jovem Bragança — ali presente na sua mocidade impante, Coburgo louro e forte, capitão dos Lanceiros da Rainha, de capacete de crinas sob o braço, o sabre, que a mão segura, apoiado no solo palacial da pose... Moços da mesma idade de amor, num mesmo país de sensualidades, o seu tão improvável diálogo pode supor-se que

dá e confirma sentido ao entendimento físico que o pintor teve, e como nenhum outro exprimiu, das personagens desta sua terra...

Outras encomendas régias Malhoa recebeu, e mesmo a rainha D. Amélia (que ele nunca pintou, como Veloso Salgado especializadamente fez) lhe encomendara discretamente um retrato do príncipe menino, em 1892, que foi então exposto no Salão do Grémio Artístico. Lourinho, de saia e casaquinha de veludo azul-claro que lhe vai aos olhos, o príncipe herdeiro apoia a mãozinha na cabeça de um cão de seus brinquedos, numa nobre pose tradicional.

O próprio rei D. Carlos foi retratado oficialmente por Malhoa, quatro vezes, de grande uniforme (2,60 m de altura), manto e coroa, retratos destinados, em 1890, ao palácio da Ajuda e, em 1891, à sala das Cortes, onde ficou até 1908, a par de uma excelente estátua de Teixeira Lopes; e, mais gordo, em 1904, para o Tribunal de Contas. O retrato do sucessor D. Manuel II os substituiu, de manto também e coroa, entre reposteiros solenes, num retrato de cabeça mole e sem expressão que se visse. D. Carlos, de outra vez, foi retratado de casaca (como também fez Condeixa para o palácio Jácome Correia, de Ponta Delgada), para as decorações da Escola Médica, em

1905. Bem visto na corte, o pintor nisso se comprazia, em sua descrição, fazendo-se fotografar em 1905, no *atelier*, sentado, de paleta, entre as duas imagens régias — e com as *Cócegas* numa parede, à espera de destino...

Não trouxe a velha nobreza encomendas a Malhoa, ou só um Alvito, num retrato a carvão, dito de *Cavaleiro de Santiago* [s. d. (1904?)] — que também é visto com parecenças do pintor; mas em esboço a óleo também, em 1903, e uma condessa de Moçâmedes (1901); outros titulares, de recente criação, «brasileira» se possível, condessas de Proença-a-Velha (1896), e já de Burnay (1887), uma menina Almeida, os condes de Proença-a-Velha (1898) e de Alto Mearim, em farda de moço-fidalgo em 1902, com 2 m de altura, e, com mais 1 m de dimensão, o visconde de Valmor, no ano seguinte, em fardão de embaixador, ambos de banda de grã-cruz secundária de Nossa Senhora da Conceição. Mais discreto, de sobrecasaca cinzenta em busto imponente e feições de maior inteligência, foi o marquês açoriano de Jácome Correia, grande proprietário nas ilhas e investigador histórico também, de mérito. Os Relvas, a cavalo ou em grupo familiar, em 1899, com suspeita de cópia de fotografia, mais vezes ainda, nove ao todo, regis-

tadas, de membros da família, até José Relvas, ministro intelectual da República, já em 1930 (CPA), foram clientes constantes de Malhoa.

Um general conhecido, Dantas Baracho, em 1889 (MCR), tem uma elegância académica, como o conselheiro Vasconcelos Pimentel, presidente falecido da Câmara dos Pares, pintado cuidadosamente por fotografia para uma sala de São Bento, em 1909. Um juiz de Figueiró dos Vinhos, Amaral Pereira, por amizade do pintor, esse teve retrato de dois palmos quadrados em 1920 (MNAC) — com uma característica muito especial e rara, senão única na retratística portuguesa, devida à raça negra do magistrado, insólita também na profissão. Malhoa pintou assim um quadro inédito, que nunca, aliás, expôs, e que deve contar, ao menos como curiosidade não só iconográfica.

O pintor não foi muito atreito a retratos intelectuais, ao contrário de Columbano que nisso sabemos ter dado o sentido maior da sua arte. O velho poeta açoriano Teles de Utra Machado, melancolicamente debruçado sobre um livro, com notável expressão, em 1914, Reynaldo dos Santos, em 1917, Bissaia Barreto, em 1928, Egas Moniz, de capelo, tão seu admirador, já em 1932, em pastel, são exceções, a

que importará acrescentar, em 1927, um carvão de Magalhães Lima (MRBP) — único dos seus retratados que foi modelo significativo de Columbano.

Os colegas artistas não foram também modelos preferidos de Malhoa: João Vaz, na juventude do Grupo do Leão, Rafael Bordalo, em homenagem póstuma, em 1908, feito por fotografia, o pai de Teixeira Lopes, de belas barbas, oferecido ao escultor seu contemporâneo, Roque Gameiro, Fernando David, de outra geração já, o arquitecto Tertuliano Marques, num expressivo pastel (1921), o escultor Francisco Santos esboçado a óleo, e supõe-se que Ezequiel Pereira, em 1905, num ambíguo empenho que figura o pintor, modesto aluno de Silva Porto, com uma discípula sua, de mimoso rosto (col. particular) — que pode aludir às inúmeras que Malhoa teve, pintados ambos num festivo maciço de folhagem dourada...

Coleccionadores, Malhoa retratou três ou quatro, o Cruz Magalhães, famoso admirador de Rafael Bordalo, António Montês, seu jovem admirador das Caldas, e Agostinho Fernandes (1925, e a esposa, no ano seguinte, MJM), e Anastácio Gonçalves (que lhe compraria o *atelier* da Avenida 5 de Outubro em 1919), em 1932 (CMAG). É um dos melhores re-

tratos que produziu, ou mais característico na sua última maneira, mais acidamente colorida.

Meio profissional do retrato, Malhoa pintou, de encomenda, cavalheiros da Monarquia e da República (nunca, porém, um presidente desta, sem que disso possam tirar-se conclusões políticas porque, se pintou os últimos reis, também Columbano o fez e foi felizmente chamado para três presidentes de Belém) e damas correspondentes, como vimos, em burguesia titulada ou não — tanto quanto homens e mulheres de outro povo, sem nomes ou só por alcunha chamados, como também observamos, entre o *Carriço* e a *Clara*.

Mas para a história da obra toda do pintor, um retrato feminino, e dos primeiros que pintou, em 1888, ficou como referência maior: o da menina Laura Sauvinet, filha de um violinista francês de Lisboa e que sua discípula foi, das primeiras também, e preferida, como se sabia, com dotes de pintora e de cantora amadora. Tinha então 12 anos, entre criança e mulher, está sentada de busto e colo, com o rosto muito liso de maçã saudável, a boca polpuda, o olhar azul, sem expressão, com a cor do vestido de seda e laçarotes a condizer, num gosto *kitsch* e algo grosseiro de figurino. É uma tela de 1 m de

altura (MJM) que atraiu consideravelmente a crítica de várias gerações, até, pelo menos, 1983 — dita, então, com amável exagero, «a Gioconda de Malhoa», o qual a considerava «a sua obra-prima», como foi testemunhado.

A jovem Sauvinet serviu discretamente de modelo ao pintor, disse-se mesmo que nas *Cócegas*, já mais crescida, e o rosto de *Clara* não deixará de lhe lembrar as cores trazidos para a paisagem... Mostrada numa exposição da Associação Industrial Portuguesa no seu ano de 1888 (em que expusera também *A Noiva*), o retrato da menina Sauvinet, numa prática que compensou outras discípulas (a última foi, em 1927, Maria de Lurdes de Melo e Castro, vaporosamente pintada, que faleceria, pintora centenária, já no século XXI), tornou-se referência obrigatória, em exposições comemorativas, desde 1928, num equívoco plástico que melhor será deixar correr, pelo seu próprio significado estético. A que não faltou já um pequeno ramo de hortênsias, que seria flor quase simbólica de Malhoa, na última fase da sua obra...

Outros bustos e cabeças, muitos a pastel, sobretudo a partir dos anos 20, mantiveram uma qualidade plástica satisfeita na satisfação dos modelos, de carnção decotada à vista, boa para a carícia técnica dos

bâtons. Neles coube uma ministra da Argentina (ou sua filha) em 1925, uma ignota *Deborah*, por essa data (MNAC), com olhar de desafio erótico — e, sobretudo, uma notável *Parisina*, desconhecida também, já de 1907 (MNBA, Rio), de uma luminosidade de pele morena que não tem rival em toda esta galeria feminina.

Nela cabem, a óleo, uma senhora, Aida Weinstein, de 1897 (MNAC) de cintura de vespa apertada por uma larga faixa de seda verde, que faz bufar as sedas brancas do robe de onduladas mangas e da saia escorrida, ou uma senhora Maria Bravo, de 1902 (col. particular), de negro vestida, um braço nu pendente, de boa carnação, a outra mão dedilhando teclas de um piano, ou outra senhora anónima e espartilhada também, em 1905 (MJM), nos cetins que lhe emolduram a expressão academicamente vazia. Há pior e pouco melhor, nesta série alongada no tempo, mas que, em 1916, deu um notável perfil da actriz Juliana dos Santos, pintado a óleo com uma força realista rara (col. particular, Brasil) — e, no ano anterior, uma «cabeça de expressão» em pastel de grandes dimensões, vendido no Porto à CMFC, deu uma imagem sentimental de *Desalento*, retratando um dama viúva, de burguesia de meios, envolta em peles,

um «toque» de veludo negro com um pássaro de plumas, um fundo vago de interior. Tudo está, e muito é, na expressão dramática do rosto, o olhar velado, um sorriso triste na boca entreaberta, e, sobretudo, as mãos crispadas numas costas de cadeira quase ocultas. Há uma ciência certa no manusear subtil dos *bâtons* e um sentimento atentíssimo que torna esta imagem exemplar da capacidade de o pintor passar além dos seus habituais costumes populares, por simples empatia de humanidade.

Nas preferências possíveis pelas imagens femininas de Malhoa, para além do seu convencionalismo de encomenda, há que reter este retrato-não-retrato burguês, dos raros que são isentos de uma grosseria de gosto, que à classe competia — e só António Ramalho soubera realmente iludir, na pintura da época.

A classe de D. Leonor, esposa de D. João II e benfeitora das Caldas da Rainha, era certamente outra, de carácter histórico, e como tal Malhoa realizou o seu retrato, a convite da Associação Comercial (através de António Montês) para a sua terra natal e lho ofereceu, em 1926. Foi a última pintura «de História» que o artista produziu, em vastas dimensões de 2 m de altura — e bem arredada das convenções do género que conhecia e seguira, mas tam-

bém daquelas que contornara nas decorações do Museu de Artilharia, vinte anos atrás.

Nada de «histórico» Malhoa pintara entretanto, levado pela sua carreira — mas, fora da celebridade de que gozava, seria difícil entender como tal este quadro imaginado num gosto de composição cinematográfica em technicolor, fazendo da ilustre rainha das Misericórdias uma inesperadíssima *star* de Hollywood. Muito apreciada, aliás, no círculo cultural das Caldas da Rainha, cujo museu integrou, em homenagem ao pintor que lhe deu nome. Mas já não nas exposições do cinquentenário, em 1985, que não saberiam mostrar o quadro...

D. Isabel está sentada no trono, sob o régio brasão, coroada como parece convir à ideia dela, com manto de arminhos lançado para trás, um longo vestido de seda dourada que lhe cinge e modela o corpo jovem, de olhar atraente, a boca sensual entreaberta como não parece verosímil à pose régia, e ainda menos ao seu renome misericordioso. Há na figura um insólito erotismo de época, a que nenhum «modernista» se atreveria, receando o ridículo que ninguém viu em D. Leonor. Um desenho de estudo, exposto em 1985, desnuda o torso do modelo, conforme uso académico (MJM).

Pintura de retrato, «de História» e ao mesmo tempo religiosa, esta magna imagem insere-se também neste último género de pintura que, paralelamente à mitologia decorativa, Malhoa praticou, desde os fins do século, em tectos e altares de igrejas, por encomenda ou por devoção sentimental — como foi o caso da última composição realizada, no último ano da sua vida operosa.

Malhoa pintou tectos nas igrejas matrizes de Cascais, de Constância, e palas para a matriz da sua terra de adopção, Figueiró dos Vinhos, e para a pequena paroquial vizinha, de Chão de Couce.

Não datado, não se encontra registado o ano da execução do primeiro tecto, desconhecendo-se também as suas circunstâncias. O tecto de Constância é de 1899, os quadros de Figueiró e de Chão de Couce são, respectivamente, de 1904 e de 1933.

Nossa Senhora da Assunção ergue-se nos ares, num céu luminoso, com anjinhos em nuvens, tudo na perspectiva conveniente, definida no barroco e aqui, como em Constância, lembrada mais do gosto doméstico dos fins de Setecentos. No segundo tecto, é Nossa Senhora da Conceição vista em ascensão, rodeada de anjinhos esvoaçantes — mas com uma referência terrena nos dois rios que junto à vila

reúnem as suas águas, o Zêzere e o Tejo, que duas figuras de homem simbolizam, jovem o afluente, velho de grandes barbas brancas o Tejo, sobre o fundo da paisagem fluvial.

Nenhuma originalidade nestas composições convencionais, saint-sulpicianas, tão-pouco no *Baptismo de Cristo* pintado em 1904, para um altar de Figueiró, conforme uma composição tradicional que reúne o Baptista e o Filho de Deus numa paisagem rochosa, um regato necessariamente aos pés da cena bíblica. Melhor, ou mais por mais pessoalmente estudada, é a composição de Nossa Senhora da Consolação, que abre os braços misericordiosos para duas mães que se acolhem à sua protecção, de joelhos ou abraçando a Virgem, cuja cabeça reluz, mais camponeses ajoelhados por detrás, numa cena que assim se define entre céu e terra, rusticamente.

Oferta do pintor à vila, ela foi recebida em sincera manifestação de gratidão, numa grande festa popular — «uma das mais comovedoras festas de que rezarão os anais da pintura em Portugal», Malhoa passando sob arcos de flores, entre «filas de moças airoas» e «coberto de pétalas perfumadas», como seria então descrito pelos seus admiradores mais fiéis.

Foi no dia 10 de Setembro de 1933, José Malhoa regressou, depois, à casa de Figueiró, donde sairia ainda para pintar no campo, perto, o retrato da Senhora Rosa. Pela última vez então regressaria ao seu «Casulo», tendo apanhado frio, para morrer de uma broncopneumonia, em 26 de Outubro.

FAMA E PROVEITO DE MALHOA

Assim morreu, quase «sur le motif», este pintor fiel ao agro e aos seus costumes, mesmo que, por práticas profissionais, encomendas de outro género aceitasse e cumprisse, melhor ou pior, ao longo de sessenta e tantos anos de carreira. Carreira arredada de concursos para ensino académico que os seus contemporâneos disputaram, e antes instruindo, em volta de si, desde muito cedo a até ao fim, sucessivas gerações de jovens e fiéis pintoras de boas famílias, mesmo titulares, que como tal eram levadas a expor: eram, dizia-se, «as tristes Malhoas» (ou coisa pior!) sujeitas à ironia da crítica de Fialho de Almeida... Desde o princípio a crítica dos jornais prestou atenção e simpatia à obra de Malhoa — e mesmo Monteiro Ramalho, irmão atento do pintor António Ramalho, com Malhoa sentado à mesa do Leão de

Ouro, logo antes disso, em 1884, censurando-lhe embora o excessivo «iluminismo» da paleta, com acusação de «cenografia falaciosa», «habilidade e falta de sinceridade», as suas «contraposições bruscas e forçadas de tintas claras e de tons escurentados», no seu «processo por de mais célere e vigoroso», nele punha grandes esperanças de geração. Doze anos depois, Zacarias d'Aça veria em Malhoa «um verdadeiro e raro temperamento de artista»: «pelas suas brilhantes qualidades e pelos seus defeitos, é[ra] um dos mais apreciados e discutidos», considerando que as suas deficiências provinham da educação não recebida — e também, «porventura, da febre de produzir [...], da actividade febril do seu pincel». E Ribeiro Artur, no mesmo ano, lamentando o «meio tão limitado» da sua formação, elogiou «a sua elevada intuição artística, conseguindo tornar-se superior a um elevado número dos seus colegas que receberam mais larga e melhor dirigida, educação profissional». Mas ele vinha «serenamente subindo a montanha verde onde a sua figura de artista espargir[ia] clarões de uma glória honradamente ganha a preço de labutas incessantes», escreveu Fialho de Almeida, já apaziguado, em 1899. Seis anos depois, José de Figueiredo elogiou «a sua exuberância de meridional, amando a cor,

a luz, o movimento», reticente, porém, como «homme du monde», na apreciação dos seus retratos femininos, em que via faltarem-lhe «as qualidades de delicadeza frágil que é essencial ao pintor que quiser dar, na tela, a alma fugitiva da mulher de casta moderna» — o que vinha bem a propósito de retratos recentemente expostos. E era mais justo do que as retratadas podiam entender...

Mas foi no ano seguinte que, nos *Serões*, Ramalho Ortigão fez soar as tubas da Fama comparando Malhoa a Silva Porto que ele próprio lançara um quarto de século atrás, e dele o distinguindo, por «determinados efeitos psicológicos [em] correlativas combinações de linhas, de luz e de cor», «na interpretação plástica da vida rural da nossa terra, e do nosso povo».

As referências presentes e futuras da crítica estavam ali propostas — e Malhoa, Medalha de Honra, em 1903, na recente SNBA, casa final dos artistas, já fora dito, em 1902, o pintor que «melhor interpreta[va] o sentimento da nossa boa terra cantante e luminosa» n'*A Comedia*, e obtivera a ordem de Isabel-a-Católica em Espanha e a Legião de Honra em França, por seus envios a exposições internacionais, fora celebrado em 1901 por Jorge Colaço numa página de caricaturas do *Suplemento d'O Século* e por

Rafael Bordado, n'A *Paródia*, coroado de louros, e expusera *Os Bêbados* em Paris e no Rio de Janeiro — onde 112 quadros, levados pelo próprio pintor, a convite do importante Gabinete Português de Leitura, receberam entusiástico acolhimento no meio de «exclamações de admiração» e com a presença do presidente da República. Numerosíssimas aquisições lá lhe foram feitas, recompensas pela «fidelidade com que reproduz[ia] o seu amor à vida rústica dos homens do campo» ou dos «pedaços da própria terra portuguesa animados pelas gentes que neles vivem» que as suas telas transportavam, na memória ainda vibrante dos pais dos novos admiradores cariocas... E construíra nas Avenidas Novas de Lisboa, com projecto do ilustre Norte Júnior, em «estilo português» tradicional, com beirados e janelas românicas, um «Lar-Oficina» baptizado «Pro Arte», que o prémio Valmor de 1905 coroou. Prova insólita de um êxito profissional jamais assim demonstrado em Portugal.

... Mas o texto famoso de Ramalho continuava o seu definitivo elogio nesse ano de 1906: «pelo seu instinto de simpatia e sociabilidade o que mais interessa [Malhoa] na natureza é o homem... Assim, não podendo ser descritivo sem ser também anedótico, ele é conjuntamente e cumulativamente tanto um pin-

tor de paisagem como um pintor de género.» E Ramalho a ver «desfil[ar] nos quadros deste pintor quase todas as fases da vida dos campos e das casas rústicas do coração de Portugal: a lavra, a sementeira, a monda, a ceifa, a debulha, a empa, a poda, a vindima, a pisa, a trasfega, a faina da eira e do lagar, os grandes acontecimentos domésticos, o baptizado, a boda, o mortório, a matança do porco, a prova do azeite e do vinho novo, a extrema-unção, a intriga eleitoral; e, acima de tudo, a vigília e a festa do orago da freguesia, o sermão, a missa cantada a romaria, o arraial, o repique dos sinos, o estrondear dos foguetes e dos morteiros», etc., etc., «a filarmónica, o bombo, e a caixa de rufo, as merendas na erva ou debaixo das azinheiras», etc., etc., até «enfim, a procissão, entre os eflúvios do incenso, com o seu pendão enfunado à frente, os mesários de opa encarnada, o juiz com a sua vara, o andor bamboleante da Senhora» — «e, cobrindo tudo, a infinita cúpula do céu azul», etc., etc.

A descrição é longa e, mais do que completa, inventiva de temas que Malhoa poderia ter tratado, e Ramalho, nos seus trajos vistosos de *globe-trotter*, tinha mais ou menos conhecimento citadino — como a maior parte dos admiradores e clientes burgueses

do pintor, descidos à capital em emigração social — que «têm a terra não na ideia ou nas ideias mas na sola dos sapatos novos, de verniz...» Para eles, esta realidade representada por Malhoa, que desejam e não desejam, ou não desejam, fingindo desejar, é, na verdade, esconjuradora... A pintura de Malhoa teve, então, «o público da sua necessidade» (J.-A. França, 1987).

Ter ela valor documental, ou fiabilidade num país 83% rural em 1910, e 81% em 1930, anos da pintura de Malhoa — é questão que nunca foi posta ou se quis pôr, para além do gosto sentimental de a acreditar. O que deverá fazer pôr o problema nos seus necessários termos estéticos, com a teatralidade que lhe é picturalmente própria e como tal apreciável. Que pode a arte portuguesa fazer com isso, na sua classificação histórica, do naturalismo do fim de Oitocentos, largamente sobejado para o século XX — sobretudo por causa de Malhoa, só falecido ao cabo do seu primeiro terço?...

De qualquer modo, o papel de Malhoa passa da pintura para o campo mais vasto da cultura sociológica e literária do País — aqui vinda de Júlio Dinis como se viu, ou, mais sentimentalmente, da memória perene d'*A Rosa do Adro* que o precedeu de pouco

e lhe acompanhou sem desamparar a popularidade nacional. Já se falou em Gil Vicente a propósito do pintor, com o seu mundo rústico de vaqueiros, mas nenhuma crítica Malhoa faz ao que observa, que tudo bem lhe parece — ou, o que é pior, natural... Nuno Gonçalves, então? Almada Negreiros disse-o em 1941, lembrando que desde o século xv «este povo admirável nunca mais teve quem lhe tirasse o retrato». Que retrato, porém?... A. Cortês Pinto, em 1955, escreveu que «a cinco séculos de distância Malhoa e Nuno Gonçalves de certa maneira se completam», no exprimir nos seus retratos «a alma da nossa pátria», «pela sua dor e pela sua alegria» — mas era desacerto crítico e antes outros poderão pensar que a resposta aos retratos dos *Painéis* é em Columbano que se encontra, em outra História...

Outro tipo de paralelo, na pintura ocidental do século xix, encontra-se historicamente em Paris, em Jules Breton ou Bastien-Lepage que tantos discípulos internacionais contou no seu *atelier*; em 1870 e 1880, ou Léon Lhermite, quase exacto contemporâneo de Malhoa e que também exorbitou de século. Só que cada um deles entrou em bem modesta proporção na concorrência da história da pintura francesa do seu tempo, que outras preferências tinha no

seu dinamismo, e Malhoa, no quadro genealógico nacional, foi, ele, referência maior — astro-rei no seu zénite de 1906, e sem ocaso à vista, ou antes pelo contrário! E, para ele, as referências da sua admiração eram, desde 1913, aquando de uma viagem à Holanda, uma trindade («e que trindade!») de pintores, com Velázquez (como Columbano), Frans Hals e Rembrandt, por esta ordem que conheceu hesitação entre segundo e terceiro lugares, antes de ter visto «a valer» o «valentíssimo pintor» que era Hals...

Assim se situava Malhoa em plena maturidade sem que, na verdade, isso pudesse ver-se na sua própria pintura — quando uma Medalha de Ouro lhe foi atribuída no salão da SNBA, entre os êxitos d'*Os Bêbados* e d'*O Fado*. Em tal situação, ou satisfação, ele havia ainda de ter vinte anos de obra, retratos, costumes, é claro, mas que se tornariam burgueses nos anos 20, à morte da esposa, em 1919, e com outros convívios menos rústicos que se seguiram, em pinturas de jardins e crisântemos.

Mas em 1919 Malhoa desfez-se da sua moradia-*atelier*; como efeito do desgosto havido com a morte da mulher, para ficar só com «O Casulo» em Figueiró, alugando em Lisboa, à Praça da Alegria, na

Travessa do Rosário (nome bem afeito à circunstância), um pequeno *atelier*.

Em 1925, um bizarro ensaísta (e poeta notável) Mário Saa publicou um curioso estudo sobre *A Invasão dos Judeus* na história de Portugal, até uma actualidade que via obsessivamente dominada por eles, em todos os sectores da vida nacional, na política republicana contra os monárquicos cristãos-velhos, e na arte também, com todos os modernistas (Pessoa, Almada, mesmo António Ferro) cristãos-novos — como o era Columbano republicano em oposição ao cristão-velho e monárquico Carlos Reis. Nenhuma menção, numa parte ou noutra, a Malhoa, cujo «portuguesismo» era afixado por gregos e troianos, sem ideologias pelo meio... Já foi observada (J.-A. França, 1967) esta situação ímpar, com o significado mitológico que lhe cabe, e nela há que entender um destino de artista como nenhum outro amado e incensado na vida nacional, entre dois séculos de crise e dúvidas que na sua arte se acalmavam... Avaliado no Brasil, em recepção oficiosa como vimos, em 1906, para lá pintou ele os seus últimos grandes quadros decorativos de temas rurais, em 1929, mesmo que de esforçada qualidade, e lá vendeu, para o museu fluminense, a primeira das suas

mais importantes pinturas, as *Cócegas* de 1904 — o que deve, cultural e simbolicamente, constituir a contraprova exportada do seu «portuguesismo».

... O qual, em 1928, foi triunfalmente saudado numa homenagem que jamais se vira a artista vivo, em Portugal. José Malhoa fizera 73 anos de idade bem comportada de saúde e trabalho; no ano anterior, Columbano, em limite de idade de director do Museu de Arte Contemporânea (para o qual fizera adquirir o *Outono* e, já em fim de carreira, em 1926, o *À Beira-Mar* de Malhoa, lá tendo achado já *Os Bêbados*), fora gratificado com a excepção do posto honorário, por iniciativa de admiradores, e no Verão de 1925 lá lhe fora prestada outra homenagem de grande álbum de assinaturas.

A homenagem a Malhoa, sem pretexto de circunstância, respondeu, em certa e propositada medida, àquelas que a Columbano tinham sido prestadas — e foi uma vasta retrospectiva da sua obra na SNBA, a que o público acorreu como jamais, de toda a cidade e da província, e, com isso, uma grande festa em 16 de Junho, com o pintor, de casaca, a ser condecorado com o grande oficialato de Santiago (Columbano recebera, em 1920, a grã-cruz). Foi a comissão de honra presidida pelo ministro da Instrução do

regime da ditadura militar que levava já dois anos; era, na altura, Duarte Pacheco, e Columbano fez parte dela. O monárquico Jorge Colaço presidiu aos trabalhos da comissão executiva, Egas Moniz (que Malhoa havia de retratar em 1933) tomou a presidência da grande comissão nacional constituída, outras se formando, regionalmente, em Figueiró dos Vinhos e nas Caldas da Rainha — que viria a ter papel maior na glorificação do seu natural. Um *Livro de Homenagem* (ao *Grande Pintor*), então publicado, reuniu textos e declarações do maior significado cultural e social, pelos nomes ilustres que os assinaram, tanto ou mais do que pelas opiniões expendidas — que, de Augusto de Castro («Malhoa cantou imortalmente, em flor, em hino, em écloga, em alma, a luz de Portugal»), a João Grave («Pela subtileza da visão e pela vibração emotiva da sua arte, Malhoa é o grande pintor nacional que mais perto está do povo a que pertence e da paisagem que interpreta em manchas vigorosas que são sinfonias de colorido»), a H. Trindade Coelho («Que todos nós agradeçamos a Deus o ter feito Malhoa um grande mestre lusitano, preservando a sua alma das vis influências estranhas e polarizando nela toda a privilegiada efusão rítmica, toda a pura, sã e exaltadora beleza das coi-

sas e dos seres de Portugal!)), a Humberto Pelágio (que, considerando-o o «maior pintor contemporâneo de Portugal», afirmava: «Malhoa lapida a psicologia de um povo que ama e ri, canta e dança»), ao crítico Braz Burity, que foi o campeão dos seus mais estrénuos admiradores, e inimigo acérrimo de Columbano («Obra estupenda, portentosa obra, obra, entre todas, sussurrando portuguesismo, obra como nenhuma outra, estruturalmente portuguesa!)), a Egas Moniz, declarando, na excelência da sua posição: «A sua obra é Portugal.» Enquanto o conferencista oficioso, M. Sousa Pinto, sublinhava o carácter do Mestre — «jovial, sadio, exuberante, desafectado, comunicativo». E enquanto, na imprensa, o monárquico conselheiro Fernando de Sousa n'*A Voz*, e o republicano Artur Portela no *Diário de Lisboa*, participavam no coro de todos os jornais, que com honra de primeira página no *Diário de Notícias*, outra coisa não diziam, na sua evidente sinceridade.

Tal como, poucos anos antes, em 1918 e 1920, fizera Júlio Dantas, com a sua autoridade de presidente da Academia das Ciências — escrevendo sobre «o seu ardente, o seu indestrutível lusitanismo» e vendo «o seu modelo [...] em volta dele, em toda

a parte, à primeira voz solícito e pronto»... Na sua colecção, o escritor guardava um estudo d'*A Ilha dos Amores*.

A Festa de Malhoa, em 1928, terminara-se por um banquete no Leão de Ouro, a que Columbano quis assistir, um ano antes de morrer. Lá se proclamara a «Glória a Malhoa», três vezes gritada aos brindes («Glória, Glória, Glória!») e no menu, em que os pratos tinham nomes de quadros seus, era o Camões, que pintara para o Museu de Artilharia, quem erguia a taça em saudação...

Mais do que este desenho de Julião Machado deve, porém, contar o que Francisco Valença pôs na primeira página d'*O Sempre Fixe*, mostrando o pintor, de paleta em punho, molhando o pincel no próprio Sol — a que «há um ror de anos [... tinha] tirado cada bocado!»... — e pode ver-se nesta caricatura de amizade o melhor entendimento da pintura de Malhoa. Ao mesmo tempo, Costa Mota fazia-lhe um busto que foi oferecido ao Museu de Arte Contemporânea, Maximiano Alves um medalhão para a SNBA (onde um Prémio José Malhoa foi instituído) — antes que, no centenário de 1955, Leopoldo de Almeida modelasse uma estátua de pé para as Caldas da Rainha, inaugurada pelo ministro Leite Pinto. Ali um

Museu José Malhoa fora promovido em 1928 e já inaugurado em Abril de 1934.

Porque, entretanto, em Outubro de 1933, morrera o pintor, com novas manifestações de sincero pesar então: «A arte portuguesa está de luto» publicou o *Diário de Notícias*, com o falecimento do «mestre entre os mestres» o «pintor eleito pelo povo» (*República*), «o grande pintor da terra», com a sua paleta bem nacional, bem portuguesa, bem indígena» (*Diário da Manhã*), enquanto o magazine da época, *O Notícias Ilustrado*, enchia a capa com a imagem do guitarrista Amâncio d'O Fado. Só a *Seara Nova* e a *Presença*, guardaram silêncio, altamente significativo, na sua retenção intelectual — e ao contrário do que acontecera à morte de Columbano...

Os dois pintores seriam enterrados nos Prazeres de Lisboa, mas o enterro de Malhoa teve manifestações em Figueiró e nas Caldas, à passagem — no mesmo dia em que António Ferro inaugurava, na capital, o Secretariado da Propaganda Nacional, apenso a um certo modernismo artístico e a um nacionalismo político que havia de contrariar ou diluir a memória de Malhoa.

Mas não sem que, vinte e dois anos depois, o centenário do nascimento do pintor não devesse ser

comemorado ainda com entusiasmo. O seu admirador caldense António Montês publicara em 1950 o primeiro estudo crítico sobre o pintor, autor de «verdadeiros poemas etnográficos [que] são pedaços da alma portuguesa, trechos deste Portugal alegre e lindo» e Diogo de Macedo, então director do Museu de Arte Contemporânea e primeiro estudioso de Columbano, prefaciando o volume, não deixou de escrever que, «em síntese, Malhoa foi o pintor mais realista que tivemos», «pintor do povo» que foi — «cronista, bondoso e realista da alma do povo português», que «só criou Portugal e só pintou em português», como já escrevera em 1948, em *Malhoa, o Seu Portuguesismo*. «Nunca ele saiu de Portugal: os seus mestres foram portugueses e a sua pintura é profundamente nacional», insistia então Egas Moniz. «Caso típico da nossa pintura contemporânea» para o pintor da geração seguinte Armando de Lucena, Malhoa era entendido como «panteísta até à medula»: «o Sol era para ele o guia do ofício, como a anedota uma das paixões da sua vida»; e «a presença constante de Portugal, o amor aos homens e às coisas, uma capacidade prodigiosa de expressão pictural e uma fé exultante na verdade dos seus olhos» impunha-se então a A. Cortês Pinto. Mas já o crítico (e artista)

Celestino Gomes se interrogava sobre o futuro da sua obra ou da sua fama, e Roberto Nobre via-a «atida a uma espécie de vernaculismo regional», enquanto, para Adriano de Gusmão, Malhoa recebia «a lição magistral de Silva Porto» — mas era «prejudicado pelo popular pendor anedótico». E A. Vieira Santos perguntava-se se ele não teria podido «ir muito mais longe como paisagista se tivesse conseguido libertar a sua actividade artística das imposições do gosto do meio em que viveu». Por isso também, «se ele [era] coerentemente, no primeiro quartel do século xx, o pintor português por excelência, num sentido fácil e num sentido negativo também, a culpa [era] só atribuível a este Sol, a esta terra e a esta gente: [...] ele fez o que pôde, com um Sol destes a cair-lhe de chapa em cima dos pincéis...» (J.-A. França, 1955; ou em 1967:) «Neste virar do século, Malhoa foi sobretudo o pintor da burguesia portuguesa da capital e da corte [...], gente de lágrima fácil, sem já tempo para ler Júlio Dinis mas presa na sua ideia sentimental.»

O cinquentenário da morte do pintor foi, em 1983, objecto de uma nova comemoração que revisão de valores trouxe — ou não. No seu fiel museu das Caldas da Rainha, a comemoração foi separada, com uma

selecção de pintura de retrato, e a capa do catálogo, com *Laura Sauvinet*, logo exprimiu o sentido da exposição, vendo na imagem «obra-chave na arte portuguesa» (M. T. do Couto) e, no conjunto, «uma luminosa galeria de verdadeiras centelhas iluminadas pelo génio, que constitui um ‘corpus’ da consciência nacional.» (J. Saavedra Machado.)

Na SNBA a selecção foi genérica, em costumes, paisagem e história (comis. J.-A. França) procurando, através das qualidades e dos limites picturais do seu naturalismo, mostrar (ou demonstrar) as «lembranças irreduzíveis das ‘serras’ sobre a ‘cidade’ difícil senão impossível de criar», ao longo dos «anos Malhoa» — ou desde então, numa cidade incompetentemente burguesa que deu ao pintor apreço, estima, clientes e altas cotas de mercado ainda no século XXI... A capa do catálogo reproduziu as *Cócegas*, inesperadamente. Ao mesmo tempo que, no catálogo também, M. Acciaiuoli sugeria «esquecer Malhoa»... E sem que a crítica, nos seus comentários jornalísticos, então necessariamente o entendesse, equivocada de perspectiva histórica.

Quatro anos depois, uma vasta exposição da pintura e da escultura portuguesa do século XIX levada ao Musée du Petit Palais de Paris (comis. J.-A. França)

contou, a par de dezanove quadros de Columbano, dez de Malhoa, que foram *Os Bêbados* e *O Fado*, *Laura Sauvinet* e *A Noiva*, *Clara* e *D. Luís Filipe*, também *D. Luís Filipe Menino*, *Vasco da Gama Ouvindo o Piloto Oriental* e *A Ilha dos Amores*, e *Outoño* — com a impossibilidade prática de mostrar *Cócegas*, como seria necessário. Com esta selecção se pretendeu oferecer a olhar estrangeiro e objectivo a diferença de imagens do «Portugal Malhoa» e do «Portugal Columbano», ou da arte de um «Português sem Portugueses» que o segundo infelizmente foi — e do «Português dos Portugueses» que foi, sem dúvida e fatalmente, o primeiro, nos seus tempos comuns...

... O essencial da obra de José Malhoa? Se em dois quadros, obviamente *Os Bêbados* (1907) e *O Fado* (1910) — não, decerto, por preferência do autor, mas porque toda a gente assim acha, o que é razão altamente respeitável. Se em três, *À Volta da Romaria* (1901), *A Procissão* (1903) e *As Promessas* (1933), pelo sentido desejado do seu conjunto. Mas se um só quadro deve ser escolhido, *Cócegas* (1904), absolutamente — que (foi escrito) «ao princípio eram as ‘Cócegas’»...

Depois, virá *Clara* (1903), necessariamente emparelhada com o *Príncipe Real D. Luís Filipe* (1908). E ainda *A Noiva* (1888) e as *Hortênsias* (1923), ou *À Beira-Mar* (1920), em primeira e última fase da obra. Sem dúvida também *A Ilha dos Amores* (1908) e, se possível, *Vasco da Gama Ouvindo o Piloto Oriental* (1907). Se possível também *Camões* (1907), como devida curiosidade — e, para representar sensivelmente o retrato, no caso, sem retratado, a cabeça burguesa do *Desalento* (1915); e, como paisagem, o *Outono* (1918), atípico embora, na sua inteligência oficial.

Tudo dependerá, porém, do espaço disponível para a vastíssima obra considerada — muito mais do que do gosto dos Portugueses dos quais Malhoa era o Português, por excelência do seu pincel, como vimos.

Jarzé, Junho de 2007.

















Ilustrações

- P. 97 — *Os Bêbados*, 1907 (MNAC).
P. 98 — *O Fado*, 1910 (MC).
P. 99 — *A Procissão*, 1903 (col. privada).
P. 100 — *Cócegas*, 1904 (MNBA).
P. 101 — *Clara*, 1903 (MJM).
P. 102 — *A Ilha dos Amores*, 1908 (MM).
P. 103 — *Outono*, 1918 (MNAC).
P. 104 — *À Beira-Mar*, 1920 (MNAC).

BIBLIOGRAFIA EM VOLUME

- AA. VV., *Livro de Homenagem ao Grande Pintor José Malhoa*, 1928.
- , *Cinquentenário da Morte de José Malhoa* (catálogo, MJM), 1983.
- ALMEIDA, Fialho de, *Os Gatos*, vol. v, 1892.
- , *À Esquina*, 1900.
- , *Barbear, Pentear*, 1911.
- , *Vida Irónica*, 1921.
- D'AÇA, Zacarias, *Lisboa Moderna*, 1906.
- DANTAS, Júlio, *Os Galos de Apolo*, 1921.
- FERRÃO, Julieta, *A Conquista de Lisboa por um Caldense*, 1955.
- HENRIQUES, Paulo, *José Malhoa*, 1996.
- MACEDO, Diogo de, *Malhoa, o Seu Portuguesismo*, 1948.
- MONIZ, Egas, *Ao Mestre José Malhoa*, 1929.
- , *A Folia e a Dor na Obra de José Malhoa*, 1955.
- MONTÊS, António, *Malhoa*, 1950.
- , *Malhoa Íntimo*, 1950.
- ORTIGÃO, Ramalho, *Arte Portuguesa*, vols. 2 e 3, ed. 1943.
- PELÁGIO, Humberto, *José Malhoa (Pintor)*, 1928.
- PEREIRA, Acúrcio, *As Três Idades de Malhoa*, 1955.

PINTO, Américo Cortês, *Digressões ao longo da Pintura a Partir da Obra de Malhoa. Malhoa entre os Impressionistas e os Fauves*, 1955.

PINTO, Manuel de Sousa, *Últimos Anos de Malhoa*, 1934.

RAMALHO, Monteiro, *Folhas d'Arte*, 1897.

SAMPAIO, Albino Forjaz de, *José Malhoa* («Colecção Patrícia»), 1931.

TAVARES, Silva, *Três Quadros de Malhoa*, 1955.

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR SOBRE J. M.

- 1955 — «Defesa de Malhoa», in *O Comércio do Porto*, 10 de Maio.
—, «No Centenário de Malhoa», in *O Estado de São Paulo*,
12 de Junho.
1967 — *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. II.
1973 — *Dicionário da Pintura Universal*, vol. III.
1979 — *A Arte Portuguesa de Oitocentos*, Biblioteca Breve.
—, *Petit Larousse de la Peinture*, Paris.
1983 — *Cinquentenário da Morte de José Malhoa* (catálogo).
—, «Malhoa Um», «Malhoa Dois», «Malhoa Três», in *Diário
de Lisboa*, 11 de Novembro, 23 de Novembro e 27 de De-
zembro.
—, «Malhoa 1983», in *Colóquio/Artes*, n.º 59, Dezembro.
1987 — *Soleil et Ombres* (catalogue), Musée du Petit Palais,
Paris.
1988 — *Idem*, Palácio da Ajuda, Lisboa.
—, *Malhoa, o Português dos Portugueses & Columbano, o Por-
tuguês sem Portugueses*.
2004 — *História da Arte em Portugal — O Pombalismo e o Ro-
mantismo* (vol. 5, Presença).
2005 — *Exercícios de Passamento* (narrativas).
2008 — *O Essencial sobre José Malhoa*.

MUSEUS COM OBRAS DE JOSÉ MALHOA

- CMAG — Casa-Museu Anastácio Gonçalves, Lisboa.
CMFC — Casa-Museu Fernando de Castro, Porto.
CPA — Casa dos Patudos, Alpiarça.
MC — Museu da Cidade, Lisboa.
ESMP — Escola Secundária Marquês de Pombal, Lisboa.
MASP — Museu de Arte de São Paulo, Brasil.
MCR — Museu Carlos Reis, Torres Novas.
MGV — Museu Grão Vasco, Viseu.
MJEJD — Museu-Jardim Escola João de Deus, Lisboa.
MJM — Museu José Malhoa, Caldas da Rainha.
MM — Museu Militar, ex-Museu de Artilharia, Lisboa.
MNAC — Museu Nacional de Arte Contemporânea/Museu do Chiado, Lisboa.
MNBA — Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro, Brasil.
MNSR — Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.
MRBP — Museu Rafael Bordalo Pinheiro, Lisboa.
PDVV — Palácio Ducal de Vila Viçosa.
PNM — Palácio Nacional de Mafra.
SNBA — Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa.

ÍNDICE

1 — Formação sua	3
2 — Costumes nossos	12
3 — História de todos	50
4 — Fama e proveito de Malhoa	78
 Ilustrações	 105
Bibliografia em volume	107
Bibliografia do autor sobre J. M.	109
Museus com obras de José Malhoa	110

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 Maio de dois mil e oito.

ED. 1015552
ISBN 978-972-27-1675-8

DEP. LEGAL N.º 275 726/08

ISBN 978-972-27-1675-8



9 789722 716758