

COLUMBANO – OUTRAS LEITURAS

Helena Simas

Sobre Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) muita coisa se tem escrito, vamos começar por apresentar o retrato generalizado que caracteriza a figura do pintor na nossa História da Arte Portuguesa:

Pintor português de transição, professor da Faculdade de Belas Artes de Lisboa e director do Museu de Arte Contemporânea, distinguiu-se pelas suas habilidades e predilecções de retratista, onde capta a alma e o carácter do retratado.

Possuidor de uma personalidade peculiar: Homem do século passado, reservadíssimo, individualista, misantropo, narcisista, nacionalista, astuto, sarcástico, irónico, espirituoso, crítico, irreverente, revolucionário, neurótico, precursor de um pré-modernismo, dedicado à sua arte singular pela qual lutou contra a crítica, contra uma sociedade demasiado conservadora, presa a um naturalismo com cauda romântica (face ao Impressionismo parisiense) e onde as revoluções plástico-estéticas apavoravam ou não eram entendidas.

Recebe heranças Castelhanas, Holandesas e Impressionistas, e retêm influências de Berthe, Carrière, Cassiti, Chardin, Corolus Durand, Corot, Crespi, Coubert, Daubigny, Degas, Deschamps, Frans Halls, Goya, Greco, Leibl, Lupi, Manet, Morisot, Piazzetta, Rembrant, Ribera, Ribot, Troyon, Velasquez e Zurbaran; ou seja entoação de Velasquez, de Goya e de Frans Halls, com o poder sugestivo dos impressionistas da escola Francesa, com a delicadeza dos grandes mestres do retrato Ingleses e o tenebroso das cenas de género holandesas.

Anti-académico, anti-impressionista, anti-naturalismo nacional, anti-romantismo, anti-paisagista e anti-ar-livre, anti-El Greco, anti-etnografia, anti-popularismos e anti-crítica social relacionada com os costumes do povo, anti-monárquico, anti-nova burguesia, anti-conservadorismo e anti-social.

Columbano pintor realista?

O naturalismo surge em Portugal numa altura em que o país tentava o esforço de recuperar o atraso intelectual e artístico, produto de um encerrar das fronteiras às trocas e influências culturais provenientes do exterior, em simultâneo com a demanda de libertação do vigente sistema de ensino, considerado académico e classicista.

A academia de Belas Artes tinha sido criada em 1836 sob a égide de Passos Manuel. Até cerca de 1880, não houvera nenhum tipo de reforma significativa no sistema academista; no entanto, já em meados de 1870, devido às tentativas de professores como Anunciação e Miguel Lupi, este último chegando a escrever em 1879, um projecto de « Reforma Académica de Belas Artes de Lisboa », (ano em que se dá a entrada de Silva Porto para leccionar a cadeira de pintura), se aceleraria o processo da reforma que veio a ter lugar em 1881.

Paralelamente Portugal não tinha dinheiro para importar obras de arte e a saída de poucos artistas nacionais para o estrangeiro não era suficiente para avançar com uma revolução estética. Como tentativa de suplantar esta situação os artistas reuniam-se em grupos, fora das academias, na busca de troca de impressões e inter-comunicabilidade com o público.

Em França o ensino académico da Paisagem já se exercia desde 1822, mas nem mesmo aqueles que por lá passaram, como Lupi ou Anunciação, se deixaram totalmente contaminar pelas mais novas revoluções técnicas ou filosóficas.

O Realismo em Portugal obteve por parte dos escritores e intelectuais uma adesão sem paralelo com a incompreensão dos Artistas. Courbet, dificilmente foi entendido enquanto revolução política e estética, apesar dos esforços de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, para divulgar os seus conteúdos ideológicos, em 1871, nas famosas Conferências do Casino.

Assim o Realismo em Portugal não chega verdadeiramente a acontecer, continuada a herança Romântica, ainda que dissimulada, por uma ou duas gerações seguintes. Em vez dele aparece-nos uma pintura Naturalista, sob influência do Realismo de Barbizon e que assenta numa vontade de reproduzir a realidade sensorial exterior. Tudo isto requer do artista-pintor, um desenvolvimento do poder de observação, sobretudo um estudo da cor e da luz, que conduz a um apuramento e inovação tecnológicas.

A novidade em arte consistia na re-descoberta da Natureza através da paisagem, com a sua luz local e variável e com a sua expressão formal independente: realidade instável de inspiração directa que até aí estava convencionada a ser somente poética ou auxiliar.

Assim, os interesses dos pintores e de um novo público (em fraca ascensão social e material) recaem sobretudo na estética da Paisagem, que exige um contacto de observação directa com a natureza, deixando para trás os ideais metafísicos do romantismo e continuamente no Retrato assim como as cenas de Costumes.

O campo artístico descreve-se deste modo como um caldeirão onde se misturam novos interesses por parte dos artistas, ainda que condicionados por uma sociedade burguesa de gostos românticos, que embora se revelasse avessa a ideias de progresso, se permitia abalar por ventos de fora.

Neste panorama, o retrato a óleo permanece um dos géneros mais apreciados pelos espectadores e compradores, apesar dos Ateliers de fotógrafos que se começavam a instalar, e Columbano acabaria assim por se tornar o pintor por excelência da burguesia intelectual, apesar do contra-senso que representam as suas críticas e sarcasmos para com a sociedade onde vivia.

Antes de prosseguirmos vamos olhar e reflectir sobre o percurso de Lupi, pois o seu papel enquanto mestre de Columbano revelam muito do seu contributo e podem esclarecer algumas das questões levantadas há cerca do nosso pintor.

Miguel Ângelo Lupi (1826-1883), antecessor e professor de Columbano fora, em tempos de transição, um caso isolado e parcialmente alienado a todo este panorama, tal como seria mais tarde o seu discípulo. Estudara em Roma e passara por Paris. Na bagagem trazia a aprendizagem exímia e tradicionalista dos italianos, assim como as novidades francesas do realismo de Courbet, Daumier e Millet.

Fora um precursor que acompanhou as evoluções artísticas, abandonando virtuosismos de estilo e os dramatismos da pintura romântica.

Criado no academismo de educação e cultura classicista, foi o seu inconformismo que lhe permitiu ser o primeiro realista português.

Na Escola de Belas Arte foi professor de pintura Histórica, o equivalente a ser professor de composição de figuras e de retrato, de quadros de género, de cavalete, de altar e de pintura Mural.

Recusa a pintura naturalista de paisagismo, despreza o ar livre, as cores e a luz do sol, explicando assim as acusações que sobre ele caíram de academista. Foi pintor de

fragmento, deixando de lado as composições históricas: o seu amor à verdade não lhe permitia fantasias desse género, preferindo as figuras isoladas e sem efeitos de cenografia. Assim é considerado o maior retratista português anterior a Columbano. Num espaço de dez anos (1870-80) fizera mais de 70 retratos, onde representara toda a boa burguesia lisboeta.

O seu Realismo nunca fora bem recebido, assim como não fora entendido o de Courbet e não seria o de Columbano.

Retratos ou auto-retratos?

De toda a obra artística legada por Columbano, foram os seus retratos que marcaram a sua entrada para as páginas da nossa História da Arte. Neles se destaca a sua capacidade de expressar as características psicológicas dos retratados, a começar pelo seu maior e único retrato colectivo: O Grupo do Leão (1885), onde representa artistas seus colegas, a nata da sociedade intelectual que mais destaque tinha na altura, e culminando no retrato de Antero de Quental (1889), o mais emblemático e possivelmente mais conseguido de todos, representando assim simbolicamente o herói vítima da sociedade, que mais tarde se suicidaria.

Esta intenção de conceber retratos psicológicos, herdara-a do seu professor retratista Miguel Lupi; porém, a história da arte cria em torno de Columbano um halo místico um tanto exagerado e romântico, considerando-o genial e inédito nesta matéria, originando assim uma figura que nem sempre vai de encontro ao verdadeiro homem.

Inteligente, perspicaz e muito habilidoso, mas também caprichoso, tímido e misantropo. Nos seus retratos nada é deixado ao acaso, desde a composição da figura retratada, aos objectos com ela apresentados, tudo seria escrupulosamente arranjado e determinado. O cenário era o de estúdio: ambiente soturno, intimista, luz de vela, sombras negras, brancos amarelados. O fundo perde-se no escuro, a figura sobressai na penumbra: rosto expressivo, carismático. Se o retrato alcançava uma tão forte impressão de sentido psicológico, seria também porque a máscara do retratado e a sua postura natural o traduziam fisicamente, assim como o seu duro carácter ou o seu dandismo. A tudo isto se acrescenta ainda a habilidade do pintor em representar o que via sabendo contudo distinguir entre o que seria preferível a evidenciar daquilo que se deve ser eliminado, de modo a configurar uma solução formal ainda mais verdadeira (conveniente) do que a simples realidade visual.

As sombras carregadas criavam a atmosfera emocional. A técnica é a de Leonardo: esbatem-se os contornos, os fundos, as manchas, texturam-se os brancos, atenuam-se as cores: é na sobriedade que a figura se constrói.

Columbano retratou somente quem quis e nunca quem o quis. Tal como Lupi, escolheu todos os seus retratados. Eram amigos seus, colegas, gente artista e inteligente, toda uma sociedade de elite: actores, escritores, críticos de arte, pensadores e até homens de estado.

Sobre o retrato de Antero de Quental, muito foi já dito. Há quem acredite que o pintor previu, roubada uma confissão involuntária, a morte do escritor e que portanto o pintou conforme essa própria visão: cabeça fantasmagórica, olhos encoados, e busto desfeito na magreza. Contudo Columbano comentaria após o suicídio de Antero:

Era calmo, delicado, afável. Nenhuma tragédia transparecia na sua máscara alegre quase. Por isso foi para mim um acontecimento inesperado a notícia do seu suicídio¹.

¹ in Columbano, Diogo Macedo, p.32, 1945

Toda a elaboração pictórica dos retratos de Columbano, como já foi descrita atrás, explica as formulações psicológicas que se extrapolam dos seus ambientes densos e intimistas. Para além do mais todas as suas pinturas se encontram impregnadas de uma maneira tão pessoal de olhar a realidade, visão do homem e do artista (que nunca encontrou em si distinção), tão forte era o seu modo de estar e de viver a pintura deixando de lado imparcialidades de autor.

Entre a figura que foi a o escritor Antero de Quental e o nosso pintor Columbano permanece uma coincidência de personalidades, um semelhante modo soturno de estar na vida, que poderá ser a chave do sucesso deste retrato, por muitos considerado como o seu mais conseguido. Este tipo de identificação pessoal, permitiu ao nosso autor compreender e analisar tão bem o retratado, como se se pintasse a si próprio. Outras figuras por ele retratadas prefiguram-se quase caricaturas fisionómicas em conformidade com características psicológicas.

Nos retratos do nosso grande pintor há um recolhimento, uma aristocracia, uma reserva, um isolamento, que são mais dele próprio, que por vezes do modelo.²

Assim poderemos até pensar, não serão os seu retratos revisitações da sua própria personagem, não serão todos os seus melhores retratos, auto-retratos?

Não será também, este fundo psicológico no qual todos insistem, em grande parte um reflexo dele próprio?

Existe no trabalho de todos os pintores um teor auto biográfico ao qual não podem inconscientemente escapar. A psicologia determina que todos os artistas tendencialmente se auto-representam nos retratos que produzem, ainda que involuntariamente. Columbano, propositadamente escolhia modelos com os quais se identificasse, talvez por procurar nelas o espelho da sua própria alma. Por outro lado, também este processo de identificação iria facilitar a compreensão psicológica do retratado e assim, facilitar e favorecer a elaboração final da obra.

² in *Columbano*, Reynaldo dos Santos, p.46, 1957

Columbano como retratista, o seu melhor?

Columbano cedo se dedicou ao retrato ou cedo entendeu que o retrato era a sua vocação.³

As primeiras obras do pintor, (as dos tempos da academia, 1874-75, as que expôs e as que enviou a concurso tentando conseguir uma bolsa para Paris, 1876-81) até ter realizado a pintura *O Grupo do Leão*, foram tentativas de vários géneros e temas.

Os constantes entusiasmos pela pintura de género pelos *petits-mâitres* holandeses do séc. XVII e sobretudo por Velázquez, revelavam as influências do seu pai, seu primeiro mestre, e que prevaleceram até ao fim da sua vida, tão fortes quanto quaisquer outras.

O retrato não foi com certeza a sua primeira escolha. Em Portugal a prática da pintura encontrava-se dividida em géneros: paisagem, cenas de costumes, pintura histórica, pintura religiosa e retrato.

Tal como fora o exemplo do seu professor Lupi, a Natureza nunca o seduzira, na verdade Columbano dizia detestar a paisagem quer fosse ela campo ou mar:

*(...) que horror tanta luz em cima e em baixo, tudo a brilhar, tudo do mesmo tom, sem sombras nem valores.*⁴

³ in *A Arte em Portugal no séc. XIX*, José Augusto França, p.269, 1985.

⁴ In *Columbano*, Diogo Macedo, p.26, 1945.

A sua paleta vinha de uma fidelidade à representação da cor e da luz de interior, onde a iluminação escolhida é a artificial, o que provoca fortes contrastes de incidência e ausência lumínicos, de tons amarelados nos brancos e castanhos nos escuros, perdendo a vivacidade dos azuis e atenuando os magentas.

As pinturas de história, requeriam um domínio da composição de diversas figuras num espaço, assim como a escolha e o tratamento da escala das mesmas. Columbano sempre foi neste género de pintura, as personagens esvoaçam perdidas no espaço, e os seus corpos são magros e demasiado compridos, o que lhe valeu desde sempre a comparação com os de El Greco. De todas as vezes que retratava personalidades preferia sentá-las, e caso se tratasse de um retrato de grupo optaria por juntar as personagens formando massas de corpos que se suportavam compositivamente no espaço evitando os vazios (o Grupo Leão, o Concerto de Amadores, o Sarau...).

As pinturas religiosas implicavam retratos de mulheres e de crianças (anjos), e Columbano assumia-se inábil para tratar destes temas. Por um lado não gostava de crianças devido aos seus comportamentos inquietos e insubordinados, por outro lado as únicas mulheres que retratou foram as de sua família, devido ao grau de intimidade que mantinha com elas em detrimento da timidez e inefabilidade que mantinha com as outras.

Para além disso e assim como Lupi, assumia-se pintor realista recusando qualquer tipo de trabalho que se substanciasse em interpretações imaginativas, que não fosse o da ilustração.

O primeiro grande investimento de Columbano foi assim não no retrato mas na pintura de género ou de costumes.

Aquando da sua chegada de Paris, Columbano trouxera na bagagem, uma das suas melhores pinturas (como viria a ser considerada bem mais tarde), O Concerto de Amadores. É uma tela de grandes dimensões, onde cinco amigos do pintor cantam acompanhados ao piano. Exposta no Salon parisiense onde foi notada como:

(...) mensagem revolucionária produzida com talento e conhecimento de causa”, mas ofendeu em Lisboa, onde poucos souberam defender esta grande página de observação espírituosa da existência social, por ter sido o panfleto mais subversivo atirado à grande Lisboa de fim de século.⁵

⁵ In Columbano, D. Macedo, p.31, 1945

Esta não fora com certeza a recepção que Columbano esperava: a crítica não admitiu a crónica/pintura de Género em escala de pintura Histórica, e condenou, como já o tinha feito antes, os tons terrosos de casa de Limpa – chaminés, e ainda mais o desleixo de esboço inacabado, assim como a falta de detalhe e estudo de pormenor a acrescentar à exagerada escala das figuras para além de todo o ridículo da cena.

Para trás ficaram também O convite à valsa, A volta do passeio e o Sarau: obras que viram o seu culminar em O Concerto de Amadores, já com alguma mestria técnica e com um maior controlo por conhecimento de causa. Só mais um retrato colectivo voltou Columbano a realizar, que foi O Grupo Leão, mas aqui já a ironia e a caricatura social tinham ficado para longe (e para sempre).

É a partir deste ponto que podemos falar do início da carreira de retratista do pintor Columbano, uma afortunada mas sempre arremessada solução: a combinação do reconhecimento das suas qualidades como retratista por parte do público e principalmente dos críticos, e a possibilidade de continuar a explorar, sem repreensões, os espaços indefinidos até ao inacabado, os ambientes soturnos, os contrastes nos tons terrosos, e acima de tudo a cor. O investimento nas suas capacidades, ainda que não fosse por predilecção mas sim por conveniência, uma solução que o levou onde mais queria chegar: ao reconhecimento, ao sucesso e à grande liberdade de acção sobre a sua escolha técnica, que não poderia ser outra.

Baseada nesta escolha pelo Retrato, está também a influência que exerceu sobre Columbano o seu professor Lupi, também retratista por excelência, do mesmo modo que a influência exercida por seu pai o tinha levado às predilecções pelas cenas de costumes.

Retratos ou naturezas mortas?

Foi sobretudo um retratista? Ou foi antes um pintor de naturezas mortas, mesmo quando pintava as vivas? (...) Columbano amava a cor sobre todas as coisas, para ele as cores eram como jóias e jogava com elas como um joalheiro que monta um dilema. (...) a natureza morta havia de ser para Cézanne e para Van Gogh como já o tinha sido para Velasquez e Zurbaran, uma das melhores formas de satisfazer o gosto e revelar a paixão colorista.⁶

Reynaldo dos Santos

⁶ in *Columbano*, Reynaldo dos Santos, p.47, 1957

Existem muitas características gerais comuns que permitem estabelecer relações entre a pintura de natureza morta e a pintura de retrato. As naturezas mortas são retratos de objectos, e os retratos por sua vez, participam nas questões de formato, escala e tratamento apresentados nas naturezas mortas.

Na natureza morta a escala é de aproximadamente de 1:1 em relação aos objectos reais, o fundo não costuma ter horizonte sendo coberto por uma parede ou uma névoa opaca, a iluminação escolhida é artificial, podendo até ser introduzida na própria representação. Esta luz normalmente de vela, torna o fundo pouco perceptível contribuindo para a eliminação desejada da distância entre o segundo plano e o primeiro, conseguindo-se assim uma continuidade espacial e temporal.

Este Género de pintura sugere que o espaço exterior seja ocupado pelo espectador, empurrando-o assim para dentro da cena.

No retrato esta continuidade espacial deve ser definida pelas dimensões e pela atitude do personagem (os seus gestos e o seu olhar), relacionando-se com a captação do espaço com a acção deste.

Os retratos de Columbano oscilam entre a pose composta e a postura natural do retratado. Nunca aparecem figuras em movimento embora também nunca pareçam estar plenamente estáticas, ostentando um certo dinamismo interno.

Ao observarmos a obra (uma das predilectas do seu autor, rodou várias exposições em Portugal e no estrangeiro) A chávena de chá, não ficaremos em dúvidas de como classificá-la. Mais do que uma cena de costumes, e não negando a sua parte de retrato, ela é, por obediência ao esquema, uma natureza morta. O fundo é escurecido, o espaço é imperceptível, não há nenhum tipo de contextualização espacial dizendo-nos se estamos perante uma sala ampla ou pequena. A iluminação artificial é produzida por três focos distintos que conduzem os espaços. Toda a referência perspéctica é atmosférica, sem linha de horizonte ou linhas que converjam para qualquer ponto de fuga. A composição obedece a uma grelha clássica que coloca o objecto mais importante ao centro. Longe de ser estática esta é contudo demasiado equilibrada para que seja dinâmica: não podemos falar de um instante mas sim de uma imagem congelada no tempo em que a acção se desenrola e em que nem o movimento do braço (que se adivinha embora não se encontre representado por se perder no escuro) de levantar a chávena da mesa (também oculta) consegue alterar.

Reynaldo dos Santos, refere Columbano como pintor de naturezas mortas, a propósito do seu interesse de tudo transformar em construção colorista. Columbano

ama os contrastes, os valores lumínicos, as variantes de claro-escuro, a apelativa sugestão das cores, a luz que só existe em detrimento da penumbra, e não há melhor mote de estudo para um colorista que uma composição de objectos. Sabe-se que o pintor obrigava os seus modelos a pousar sessões e sessões a fio, estáticos como o samovar de estanho que tantas vezes representa.

As verdadeiras pinturas de naturezas mortas (porque se os seus retratos são considerados naturezas mortas apenas do ponto de vista formal) que Columbano expõe são relativamente poucas. Em quase todas aparece uma figura ao fundo, fazem lembrar a Chávena de Chá, pela cabecinha da figura de rosto a três quartos que aparece do escuro. As suas naturezas mortas nunca são verdadeiramente assumidas, parecendo muito menos convictas que os retratos. Algumas são parecidas entre si mesmo com alguns anos de diferença, revelando insistências num tipo específico e idealizado de composição.

Como já referi, a sua carreira de retratista foi uma solução adoptada e conveniente onde toda a sua restante pratica pictórica se ajustou.

Columbano respondeu uma vez, quando lhe perguntaram o porquê de não pintar flores, que estas duravam um dia e ele queria que os seus retratos durassem um século. Portugal não estaria preparado na altura para receber um novo Chardin, e esta condenação ao insucesso foi suficiente para impedir Columbano de levar abertamente em frente os seus estudos de colorista e ensaísta de naturezas mortas assim como de pintura de género onde perpassasse a crítica social.

Columbano cronista, sociólogo?

À luz da historiografia moderna, dois vultos são essenciais para a caracterização dos finais do século XIX: Eça de Queirós (1845-1900) e Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929). Sem eles a história psicossocial da sociedade burguesa e intelectual do país ficaria incompleta ou quase inexistente. Se um deles conseguiu retratar através da trama, da acção e do diálogo, outro conseguiu-o pelo silêncio, pelas meias tintas, que, em vez de esconderem, mostraram, acusaram e simultaneamente enalteraram.⁷

Columbano foi e é ainda hoje uma figura importante por ser característica do fim de século, mesmo sem ter feito grande esforço por isso. É justo que o reconheçamos como tal. A sua alma e personalidade não poderiam estar mais em acordo com a alma nacional e com a realidade vivida na altura.

Columbano é enquanto personalidade um espelho do seu país, nacionalista mais do que bastante, republicano, sempre atento ao que se passava e interessado por letras e política. Por mais que digam que andava contra a maré, e que confrontava o seu dramatismo com o positivismo da época, a realidade era mesmo essa, dramática e pessimista, nada a podia negar e o positivismo não passava de um último tronco onde se agarravam todos os naufragos. Até os realistas literados se cercaram de Columbano encontrando nele o apoio e a compreensão que não encontravam nos naturalistas.

Fala-se também num legado retrato de uma época deixado por Columbano. Conta-se aqui com os retratos e não com as naturezas mortas ou com O Concerto de Amadores e A Luva Cinzenta. Deixou-nos de facto uma bela galeria de retratos, personalidades que foram bispos e peões nesse importantíssimo jogo de xadrez que foi a viragem do século. Mas eles quase que fizeram tudo por si. O seu Concerto teria dito muito mais, daí ter ofendido. Os outros Concertos daí para a frente teriam acrescentado mais ainda e continuariam também a ofender, e só seriam entendidos

⁷ in H.A. Portugal, Maria Margarida Matias, p.21, 1986

e acarinhados com justiça hoje. Diz-se existir uma crítica por de trás dos retratos, através das suas fisionomias caricaturadas a ajustar contas com o carácter dos retratados. É contudo pouco perceptível; bem mais fez o seu irmão Rafael Bordalo Pinheiro. Para além do mais Columbano repugnava tudo o que cheirasse a etnográfico ou popular, deixando essa parte para o seu contemporâneo Malhoa.

Das suas cores barrentas e escuras, dos seus ambientes de estúdio interior e húmido, que no início todos condenavam, hoje a todos parece estar em conformidade com o artista e com a realidade nacional do país, ambos irmãos de alma atormentada. Eles eram o seu auto-retrato e ele não mais que a consequência de toda a realidade.

Em Columbano permanecerá sempre a duplicidade do seu lado que criticava com velada ou sarcástica ironia a sociedade que o rodeava e à qual pertencia e o outro lado que a consagrava e enaltecia.

Inovador e pioneiro?

Sem dúvida, Columbano não é ainda impressionista de escola. Como se o fosse, porém, é-lhe grata aquela ausência de traço que habitualmente define a figura e a justaposição das cores e da matéria. Manet e Degas já o tentaram, pela certa. (...) Ele é o único que irá estabelecer o elo para o movimento modernista e os grupos que vão seguir-lhe.⁸

⁸ in *Columbano*, Manuela Azevedo, p.59, 1920

Antes de ir para Paris, e portanto antes de conhecer as novas estéticas e arroubos técnicos, já Columbano pintara em 1880, *Convite à Valsa*. Este quadro pequeno, de óleo sobre cartão, é uma composição de cores e formas gelatinosas. Vista desenquadrada do resto da sua obra, e longe de se conhecer a sua autoria, esta pintura é reconhecida e classificável de impressionista: a temática de costumes, a pincelada ondulante de cores claras mas alegres, os empastamentos excessivos, a quase abstracção das formas do fundo e os rostos amarfanhados, quase irreconhecíveis. A figura segurando um leque até faz lembrar uma estampa japonesa! O mesmo se repete em *O Sarau*. Mas o artista não deve ter gostado do que viu em Paris, pelo menos no que diz respeito às novas revoluções. Se havia coisa que o incomodava era não ser único e original. Durante toda a sua vida repugnara Greco sem nunca sequer conhecer uma estampa que fosse sua, já para não falar das obras originais, e tudo isto porque os críticos o comparavam a ele.

Sempre consigo levou as pinceladas largas (cada vez mais espaçosas a terminar no seu último auto-retrato), os empastamentos passou a guardá-los para os claros enquanto os esfregaços, dava-os nos escuros. Os rastros de partes inacabados permaneceram em média inalterados. Algumas figuras aparecem retratadas de um modo mais grotesco (retrato de bulhão Pato, de Augusto Rosa com o pormenor interessante do chapéu que segura com a mão, marcado só por duas ou três pinceladas, retrato de sua cunhada, retrato de José Pessanha ou de José Queirós...) outras estão mais acabadas e aí a pincelada é mais suja, menos solta, uma espécie de esfumado arranjadinho, e sem graça (a Tília- pintura histórica-, retrato de D. Carlos I, retrato de Silva Porto, do actor João Rosa...). Porém, chega a fazer lembrar Degas, principalmente no seu primeiro auto-retrato de 85, no seu Atelier.

Pintava impressões sem ser impressionista.(...) afloramentos bravios de uma raiz que não teve a coragem de arrancar à sua obra perfeita e bem acabada, como insistentemente a reclamou o meio.⁹

⁹ in *Columbano*, Manuela Azevedo, p.60, 1920

Ao contrário de abrir caminhos, Columbano foi a seu modo um tanto conformista, como o meio o exigiu. Resignou-se e descansou à sombra do sucesso dos seus

retratos. Viveu numa fase que já não era a de transição, e quando esta se precipitou com o início do século XX, demitiu-se das suas funções de professor na Escola de Belas Artes, por não conseguir acompanhar e entender os desenvolvimentos do modernismo. Teimoso, nunca se permitiria conceder no que não concordasse. Não abdicou dos seus borrões excêntricos e da sua pintura mutilada, mostrou-se sempre muito restrito: não pintava mulheres a não ser as de sua família (com poucas excepções), não pintava crianças (o que tentou faz lembrar uns pequenos homenzinhos ou anões de enormes cabeças), as suas naturezas mortas não lembram Vanitas nem são ricas e exuberantes (A Couve, A Melancia, A Couve-Flor, As Laranjas, O Melão, As Ostras...), não pintava Paisagens (existem uns estudos da sua fase académica), não pintava por encomenda nem pintava por fotografia.

Quanto à sua técnica, não seria nenhuma novidade, perante a apresentada anteriormente por Lupi e contemporaneamente pelos seus colegas Naturalistas.

Influências?

O seu trabalho reflecte influência de quase todos mas o pintor não admitiu nunca influências de ninguém. Varela Aldemira faz-lhe a comparação com a mancha solta e os contrastes de Deschamps, a pincelada incisiva de Manet, a observação dos temas triviais de Degas, os tons vaporosos monocromos, as formas indefinidas e abreviadas de Carrière, os verdes Velázquez do senhor Columbano, e mais ainda as influências de El Greco que passaram através de Velázquez.

Columbano fora sempre anti-Greco, nunca conhecera nada dele até 1915, mas lera um folheto depreciativo, para além disso valiam-lhe as comparações que se faziam entre os seus trabalhos comprometendo-lhe a originalidade e ofendendo-o. Nesta comparação estabelecida, falava-se da paleta de poucas tintas:

Tons prata velha, quisargênteos, cinza e lavores, desprezava a encenação de desenho, as academias de escola, vai para o ultra realismo desumanizando as formas, suprimindo a linha pura, é inimigo das regras. Neles se encontra a preocupação da mancha larga como essência de toda a pintura, a simplificação das formas banhadas de luz, a anulação dos objectos mergulhados na sombra, a repulsa em definir o contorno das coisas, impressões de realidade e não o realismo absoluto. (...) Corpos desconjuntados, humorismo de alta filosofia, sem tombar na caricatura banal. (...) Desprezam o cânon dos clássicos, a medida de $7 \frac{2}{3}$ cabeças não lhes bastava, alongando as estaturas, desarticulando os membros, gigantismo de microcéfalos (...).¹⁰

Há quem encontre também semelhanças entre o Concerto de Amadores e a Romaria de St. Inácio de Goya, que serão tão-somente cromáticas. A luz e a paleta de Rembrandt são ainda mais evidentes, é de associação directa, assim como os seus esfregaços e as suas raspagens de tintas, as velaturas diluídas de tom sobre tom, quanto às impressões, já em Velázquez se conhece a pincelada rápida, vistas de perto as suas telas parecem ainda mais impressionistas que as de Manet.

Em Paris, recusou as lições no atelier de Coralus Duran e não frequentou escola nenhuma. Todo o proveito que tirou foi as visitas ao Louvre. Desprezou os trabalhos dos impressionistas e a troca da pintura de estúdio pela de ar livre. Toda a sua técnica pictórica já a levava aprendida quando partiu, e de regresso ela permanecia a mesma.

Ao Prado foi talvez já demasiado tarde, em 1915, após a morte de sua irmã. Pela primeira vez vê os quadros de Velázquez e admite sentir algumas afinidades entre ambos. Com Goya impressiona-se quanto a Greco, ofende-se ainda mais com as comparações anteriormente feitas.

¹⁰ in Columbano, Diogo Macedo, p.74, 1945

De regresso a Lisboa exclama: perde-se tanto tempo a procurar o que já está feito. Talvez também como tentativa de recuperar da morte da irmã, Columbano sente pela primeira vez uma necessidade de reagir contra a sua própria visão interpretativa das coisas, lavar a paleta daquelas sombras passadas, contra os negros tristes das suas obras, contra aquela misantropia. Andava preocupado com o rejuvenescimento da sua paleta, queria iluminá-la. Os retratos de Goya tinham-no convencido da riqueza de verdades que nunca antes vira na vida, de vivacidades naturais nos contrastes cromáticos harmoniosos. Estava farto da sua própria colecção de retratos, onde as figuras se encontravam aprisionadas nas sombras dos seus pensamentos e onde tudo era cinzento e morto.

O retrato de Manuel Monteiro, com um fato de linho claro, contrastando com o sofá avermelhado. Pretendia encontrar nesta nova fase um modo de estar mais feliz, rasgar as cortinas do seu atelier e deixar a luz entrar. Contudo sempre em dúvidas, de se seria este facto efeito de uma reflexão consistente, ou uma fraqueza da sua sensibilidade, de acabaria por voltar à sombra.

Ao contrário do que se pensa e depois de Columbano ter afirmado ser discípulo de ninguém e adepto de escola nenhuma, imutável à sua maneira, com as mesmas características desde as primeiras obras até às últimas, as suas influências não vêm do exterior.

A linha de conduta de todo o trabalho de Columbano, viria desde a sua formação mais básica e remonta aos seus primeiros anos, onde foi discípulo primeiro de seu pai, Manuel Maria Bordalo Pinheiro, e mais tarde, já na Academia de Belas Artes, de um antigo colega de seu pai, Miguel Ângelo Lupi.

Do primeiro herdou o gosto pelas cenas de costumes Holandesas de séc. XVII e pela pintura Espanhola em especial o gosto por Velásquez que via nas estampas. Desses ensinamentos que o obrigavam a minúcias técnicas e uma atenção sobre objectos, Columbano viria a servir-se mais tarde, no tratamento de chávenas e vidros, panejamentos e jarrões, indicando-lhes o brilho e o volume, dando-lhes independência e estudando-lhes a colocação no espaço. Do segundo herdou tudo o restante.

As analogias entre Columbano e Lupi são pouco conhecidas, mas bastante reveladores. Ambos pintores de retrato, intimistas e realistas na perspicácia das análises psicológicas, preferindo a luz interior do atelier, fugindo a brilhos nos tons da paleta, mas não na expressão dos assuntos de sua preferência, dedicando relativo interesse plástico tanto aos rostos dos retratados como às suas roupagens e escolhendo fundos sóbrios pela harmonia geral dos quadros, às vezes com uma nota viva, colhida na lição de Courbet, a obra dos dois parece ser continuidade de projecção da do mestre na do discípulo.

Pinturas

Contudo o que me parece realmente importante é entender a sua obra de um ponto de vista contemporâneo, deixando os pormenores de estrutura de e composição de lado.

Assim sendo, e pondo de lado os seus retratos, desconsiderando-os, o contributo mais interessante e reveladora sua obra, podemos contar as suas melhores pinturas a partir do Concerto de Amadores e a Luva Cinzenta, nos primeiros anos onde realiza o retrato de Gustavo Bordalo pinheiro (1884), pose sentada cortada por umas folhas e o que parece ser uma paleta adjunta com pincéis, o seu auto-retrato no estúdio (1885), onde se retrata ao espelho, tendo por fundo alguns objectos, a tela que pintou

de Gustavo (a anterior), o retrato de José Pessanha (1885) onde aparece também atrás auto retratado num pequeno espelho oval e por último A chávena de chá (1898), onde se apresenta a figura da sua futura esposa e um samovar de estanho.

Retrato de D. José Pessanha, de Gustavo Bordalo Pinheiro e auto-retrato no estúdio:

Estes três retratos, realizados no mesmo ano, são os mais peculiares, e daí poderem ser considerados os melhores, mais ainda pelo facto de formarem uma curiosa trilogia entre si. No primeiro Columbano auto retratou-se num espelhinho oval por de trás do modelo. Aquela pequena cabeça que espreita consegue ser um foco de atenção superior à da figura central. Todo um ambiente espacial é também sugerido em sua volta. Um insignificante quadro redondo ao fundo, indecifrável mas que parece representar um Dragão Chinês, uma vasilha de porcelana por de trás encimada pelo tal espelhito onde Columbano aparece, quer dizer, uma mancha escura com uma paleta na mão que se sabe ser o pintor. José Pessanha parece conscientemente cúmplice, não aparenta pousar para um mero retrato, parece disfarçar um sorrir de gozo de entendimento. O segundo quadro é também um outro retrato disfarçado, desta vez o de seu sobrinho que numa pose ousada atrevida quase mal-educada esboça um olhar de soslaio. Ao seu lado aparece um amontoado de papéis sob a forma de uma pasta, entrecalados por uma paleta e alguns pincéis, marcas do pintor. A seus pés uma espécie de nuvem de espuma acastanhada, uma faixa curta, vermelha chama a atenção para perto do meio da composição, é o rebordo da bota do pé que se estende parecendo querer pontapear. A última pintura é a mais intimista. Revela o pintor de camisa escura, segurando a paleta, assim como aparece no espelhinho de trás de José Pessanha, talvez seja este o mesmo onde se mira agora aparecendo sentado no mesmo lugar do anterior retratado. Mas o cenário mudou, atrás de si vemos outros objectos, talvez a mesma pastinha com folhas mas agora sem paleta, um outro quadro pequeno e redondo, mas quase na totalidade preto, não se percebe se é uma flor. Uma caveira sorri como num desenho animado, um pano esverdeado, um pote enorme, e uma tela muito peculiar que se consegue reconhecer como sendo a anterior pintada, do seu sobrinho Gustavo, em posição invertida por Columbano estar a pintá-la através de um espelho. Apercebemo-nos então das ligações entre eles, quase uma brincadeira. É então neste jogo subtil que se cria uma atmosférica psicológica muito forte e apelativa. Toda esta possibilidade de perceber o espaço narrativo por de trás, e aqui entra a grande diferença destas telas para os outros retratos, as potencialidades narrativas das próprias pinturas e não dos retratados. É nesta construção compositiva, na escolha dos objectos que levam a criar um certo discurso entre si que reside a mestria de Columbano. É isto que nos revela O Concerto de Amadores, é só pela pré-existência desta pintura que a Luva Cinzenta faz sentido, toda a sua narrabilidade está presente através da obra que a antecede e que lhe confere significado. O Grupo Leão é só um amontoado de retratos, estarem juntos ou não, não lhes acrescenta nada. Existe uma pequena pintura de Degas, O Pintor no seu modelo, que revela o mesmo sentido destas pinturas. A figura do pintor (não é um auto retrato mas passava bem como sendo) encostado à parede com o corpo tolhido e o olhar comprometido de timidez, e o seu modelo de madeira, figura feminina sentada no chão e vestida de vermelho, a mesma figura que se percebe representada num quadro que descansa num cavalete lateralmente e atrás. A mesma narrativa em aberto a descobrir-se. Continua a ser muito moderna e fascinante esta abordagem do espaço físico-psicológico. Quase do mesmo modo nos

aparece a Chávena de Chá, embora muito mais silenciosa consegue ser ainda mais mágica porque é muito introspectiva ou meditativa. Um eterno presente, um ficar cativo numa imagem ainda hoje tão familiar.

Nestas pinturas, talvez as mais verdadeiras de Columbano, revela-se mais que a sua técnica apurada e as suas capacidades de realista, o modo inteligente de jogar com as formas, como já o fizera Vermeer ou tão paradigmaticamente Velasquez. Mas o pintor não mais voltou a figurar por de trás, num espelhinho de mágico. Por isso se pode considerar que o trabalho de Columbano morreu ainda no seu início.

BIBLIOGRAFIA:

Azevedo, Manuela; *Columbano*, Lisboa 1920

Aldemira, Varela; *Ensaio Crítico sobre Columbano*, Lisboa 1942

Macedo, Diogo; *Columbano*, Lisboa 1945

Júnior, Portela; *Reflexões sobre Columbano*, Lisboa 1955

Santos, Reynaldo dos; *Columbano*, Lisboa 1957

França, José Augusto; *O retrato na arte Portuguesa*, Lisboa, Livros do Horizonte; 1981

História da arte em Portugal do Romantismo ao fim do século, vol.11; Publicações Alfa, 1986

França, J. A. *Arte em Portugal no séc. XIX*, Lisboa 1985

Martins, Oliveira; *História de Portugal*, Casa da Moeda, Lisboa 1987