

no-gothica, um só elemento prende a nossa atenção: — a porta lateral, que foi, como se viu, alteada no século XVI. Nella os elementos primitivos são: — as duas archivoltas, os columnellos correspondentes á exterior (exceptuados os fustes, que são modernos), e os pés-direitos em que assentava o arco interno e que, á similitude dos da porta principal, apresentavam, em vez das arestas, delicados columnellos que a remodelação manuelina converteu num tóro, que garante todo o vão, accrescentando-os, e eliminando-lhes os capiteis e as bases, que deveriam ser identicos aos do portal do occidente.

Antigos são, também, mas não occupavam, decerto, o lugar que agora occupam, os dois silhares, intencionalmente mutilados, em que avultam palmas. Essa modificação, similhante á da porta principal, foi, sem duvida, realizada na mesma occasião.

A fachada septentrional é absolutamente destituida de interesse.

A parte que se mantém integra e sem depurtações é a abside, polygonal e que, segundo o preceito liturgico, olha o Oriente. Ha nella a notar: — a janella, bipartida, e as duas frestas, de que já me occupei; os contrafortes, correspondentes aos pontos de convergencia dos nervos da abobada; as gárgulas, anthropomorphicas, e os cachorros, uniformes e sem ornamentação, em que se esteia a cornija.

E' ella, a pequenina abside, a parte mais característica da vetusta igreja. Pena é que algumas construcções annexas, exigidas pelo culto, lhe não permittam mostrar-se-nos completamente isolada e livre.

OS DESENHOS DE ALMADA - NEGREIROS. POR M. V.

Os desenhos de Almada-Negreiros são, antes de mais nada, terriveis realidades. E' porque realmente *existem*, vivendo uma vida propria e independente, que nos é licito, pelo menos dentro de certa medida, consideral-os objectivamente, fallar d'elles como de seres vivos que animados povoassem um mundo particular: o limitado ambito da nossa memoria e da nossa emotividade.

Vultos e feições que num relance se erguem ante nós, impoñdo-nos a

sua presença, muitas vezes, depois, nos visitarão. E' assim, que revemos frequentemente a nudez indigente e angulosa das suas mulheres, a elegancia sombria de certas silhuetas modernas, ou, ainda, algum dos seus *Pierrots*, immerso em branco e em scisma. Como esquecer a face levemente angustiada do *contorcionista*, todo o seu corpo de inverossímeis conjugações; ou o *Infante D. Henrique*, cheio de verdade e semelhança, *tal qual elle era* em nosso pensamento, curvado, absorto, a desenhar esmeradamente, com o mar alli ao pé?!

Não são só os typos, mas a sua importancia, que é incontestavel para a nossa recordação.

Por isso lhes chamo terriveis realidades, e, fôra mister determinar-lhes a qualidade primordial, eu diria que ella consiste na *sua propria existencia*. Tudo mais, com effeito, é subsidiario, e, como tal, só se descobre depois.

Ora este poder de transmittir tanta vida ás suas creações, tem, em Almada Negreiros, uma unica origem: a sua imaginação ardente e illuminante como uma *chamma*.

Dando-se inteira, em cada traço de lapis, essa imaginação, que tudo ganha e alcança, imprime character e movimento a aquillo mesmo, que, por mais se afastar em seu aspecto da visão vulgar, poderia attribuir-se a allucinação ou delirio.

Não se trata aqui da trivial observação do caricaturista, cujas linhas accusam tão sómente o que é accessivel e superficial. E' a propria essencia da vida plastica, o segredo intimo da physiognomia das coisas e dos seres que nestes *cartões* se expressa em synthese e lyrismo.

Debuxos lyricos, desenhos de poeta? E porque não? Não será uma imaginação creadora que, como dizia Wilde, distingue o poeta dos outros homens?

Temos pois que, sendo a qualidade primordial dos desenhos de Almada a sua realidade, todo o resto só se descobre mais tarde.

E contudo esse resto é o que nelles se encontra de mais consciente, quer dizer, o que directamente provém da intelligencia do artista.

Com uma capacidade prodigiosa de *sympathia* pela vida que elle sente, fe-

bril e agitada á sua volta, debuxando-se em precipitados aspectos; e, ainda, por essa outra vida que já passou e que elle não viveu: pelas formas somente entrevistadas e pelas que apenas são lembrança e reflexo — Almada-Negreiros é, frente á vida, como frente á arte, o temperamento artistico mais influenciavel que nos seja dado conhecer.

A sua impressionabilidade sómente é comparavel o seu poder e necessidade de expressão. Exigente, elle quer tudo, tudo o attrahe, tudo deseja. Não é apenas o mundo actual que o seu desejo reclama e a sua visão absorve. A phisionomia alterada de modernidade das capitaes europeias sorri-lhe, é certo, mas egualmente lhe sorriem a graça imaginativa e a coloração primaria dos frisos decorativos do antigo Egypto, a inercia expressiva das suas figuras humanas, a fauna e a flora estylizadas das margens do Nilo, em summa, toda a plastica egypcia. Apaixonado como bom oriental pela arte do Oriente, confere-se a si proprio, em dado momento, o titulo de *poeta expressionista do Egypto*; bem depressa porém, regressa á contemplação da sua amada Lisboa, ancestral e allegorica, a das caravellas, e tambem a de hoje, a Lisboa da Ribeira Nova e do Tejo cruzado de transatlanticos.

Agora é o seculo XVIII que o retém, preso do seu encantamento risonho e futil, enchendo-o de suggestões. Mas já o periodo romantico, esse artificioso *segundo Imperio das crinoline*s, com os seus poetas olheirentos e cintados, com os seus *Pierrots* e *Arlequins*, é para elle todo um inexgotavel carnaval, onde infelizmente se demora e compraz.

Como poucos, este *modernista* sente e comprehende o passado. De resto, elle sabe bem que artista moderno é unicamente aquelle que *sente* todas as epochas, até mesmo a sua propria epocha. Simplesmente, a exemplo de Backst, esse *animador* de figurinos, e do fortissimo Picasso, que em tão alto grau o influencia, Almada-Negreiros encara a vida e a arte de outr'ora como *motivos*, que não como *modelos*, da sua arte. E do passado, o seu lapis apenas nos dá novidades.

Bastariam as *illustrações* da sua *Histoire du Portugal par coeur*, para nos provarem o seu poder de evocação. Si-

multaneamente, se verifica nesses desenhos a força consciente do artista, isto é, a sua rara intelligencia esthetica, a cada passo demonstrada em pormenores d'uma importancia preciosa para a *impressão* do conjuncto. No *cartão* do *Infante D. Henrique*, por exemplo, a presença d'uma lanterna, que só tarde apercebemos, e que então nos surprehende por nos parecer escusada e sem *a proposito*, bem como, ainda, o simples desenho da grade forjada da janella, constituem, sem duvida, elementos imprescindiveis de evocação. O que, porém, nesta *representação*, como na de *D. Afonso Henriques*, melhor explica o seu sabor ligeiramente archaico, é que taes figuras caracterizadamente historicas são-nos expressas no *gosto* e, até certo ponto, na *technica* das gravuras em madeira do seculo XVII. A pequena figura allegorica de mulher, que segura o escudo das quinas, na segunda d'aquellas *illustrações*, é, sob este aspecto, quasi um decalque. E todavia, na sua forma synthetica e impressiva, estes desenhos são innegavelmente modernos.

Não é nesta curta noticia, cuja concisão forçada sou o primeiro a sentir e a deplorar, que poderiam ser estudados os *meios* de expressão de Almada-Negreiros, como desenhista e pintor. Não deixarei, ainda assim, de notar que a sua *technica*, exactamente pela simplicidade apparente, não é, como muitos pretendem, pobre. Esses traços quebrados, seccos, como que *acidos*, são cheios de intenção e movimento.

E' certo que o seu lapis encontra por vezes, a mesma frescura de expressão, a mesma *innocencia* de alguns desenhos de creanças; mas o ideal esthetico que elle serve, revelando-se sempre, ao mesmo tempo revela o artista sabedor e consciente.

No prefacio d'uma edição franceza dos contos posthumos de Hoffmann, e a proposito dos seus desenhos á penna, depara-se-me a seguinte passagem, que transcrevo, por me parecer que ella define eloquentemente uma *posição* psychologica, identica a aquella em que nos achamos em relação aos desenhos de Almada:

Je préfère sa maladresse exacte aux tournures élégantes des crayons à la mode. L'art adroit, tel qu'il se pratique à no-

tre époque, tel qu'il est enseigné partout et tel qu'il est facile à apprendre, jette quelquefois les esprits inquiets dans d'autres travers, à savoir l'art primitif. Après avoir été dégoûté de l'élégance des procédés, des subtilités de pinceau, du joli, des crayons précieux, on arrive à adorer les arts de patience, les plans de fortifications et les cartes géographiques.

Il (Hoffmann) a trouvé au bout de sa plume la grande maladresse, la naïveté qui font quelquefois qu'un charbonnage jeté sur un mur par un galopin, en revenant de l'école, est plein de charme.

Não era precisamente sobre planos de fortificações e mappas geographicos, mas despresando uma arte sem nervo nem ideal, voltávamos-nos já para o classicismo d'um Holbein, ou para a sobriedade e pureza d'um Ingres. Era então que estes desenhos d'hoje viviam já dentro de nós, em aspiração e expectativa. Foi igualmente então, que, com uma oportunidade providencial, se descobriam á geração moderna as *taboas* de Nuno Gonçalves.

Estes dois factos, de importancia diversa: o cansaço d'uma arte decrepita, sem nobreza nem ideal, e o apparecimento da obra extraordinaria do pintor luzitano, quanto a mim, de certo modo explicam o movimento *modernista* entre nós.

Não deixo de reconhecer porém, que taes rasões são bem frageis, para sobre ellas fundamentar a admiração que a arte de Almada-Negreiros merece á juventude portugueza.

As raparigas e os rapazes de vinte annos apreciam estes desenhos, simplesmente porque os entendem, porque correspondem admiravelmente á sua sensibilidade moderna, e porque, de facto, elles são dos raros productos de arte que em Portugal, justificam o nosso tempo.

UM PINTOR ACADEMICO: MIGUEL LUPI (1826-1883).

Miguel Lupi, de quem ATHENA hoje reproduz entre outras obras o excellente retrato da Mãe de Sousa Martins, era um pintor academico.

Na antiga Academia de Bellas Artes, onde pontificava, e onde o conheceram e tiveram como mes-

tre a maior parte dos mestres pintores de hoje, elle defendeu, durante annos, com brilho e com *allure*, os são principios da chamada pintura historica.

Os primeiros prenuncios da corrente *realista*, cujo pleno florescimento em Portugal só verdadeiramente se fez sentir após o regresso de França de Silva Porto, encontraram nelle um reaccionario convicto e tenaz.

A pintura ao ar livre, nunca chegou a admittil-a como escola séria, antes professou com sinceridade, em toda a sua carreira, o culto da *academia*, isto é, o *nú* estudado a fio de prumo e segundo os bons canones estabelecidos. A nobre arte da *composição*, sobretudo nas grandes telas historicas, representava para elle como que um secreto ritual, a que se não poderia faltar sem confundir com a propria hombridade artistica. A mais ligeira alteração d'essas regras infalliveis, afigurava-se-lhe um ultrage á normalidade constitucional da pintura. O ambiente do *atelier* era o seu meio natural, fóra do qual não comprehendia que fôsse possivel exercer-se com honestidade as funcções e faculdades de pintor. Foi a essa luz artificialmente medida e regrada, que elle, até ao fim, estudou sobre manequins de pau, os mais sabios, os mais *bem compostos*, os mais academicos pannejamentos para as figuras dos seus quadros.

Com este fundo immutavel de preconceitos estheticos, o velho Lupi tinha, por vezes, escrúpulos pueris de verdade historica, que hoje quasi nos parecem enternecedores. Para o seu quadro *Lavadeiras do Mondego*, mandou elle vir expressamente de Coimbra, uma porção de areia do rio para por sobre ella *posarem* os modelos, em attitudes attingidas depois de longas horas de experiencias e locubrações. Esta era a mais larga concessão que o mestre podia fazer á realidade na arte.

A sua ancia e gosto de acabamento não conheciam limites, chegando muitas vezes a serem-lhe prejudiciaes. O mesmo succedia com o estudo preparatorio dos seus quadros, que, a bem dizer, elle nunca considera sufficientemente acabados. Da sua grande tela *Marquez de Pombal*, que se encontra na Camara Municipal de Lisboa, e que deixou por concluir, conhecem-se, entre esboços a carvão e a *gouache* e esboços de colorido, nada menos de vinte e quatro estudos.

Sim, este era, na verdade, um pintor estruturalmente academico. A pintura historica teve com elle a sua hora de theatralidade. Mas adentro dos limites caracteristicos da *escola* e da *epoca*, e do seu *feito* artistico, onde por detraz de todo um arcaico postico se descobre uma grande fé nos principios que professava e um sincero amor da arte, Miguel Lupi foi um pintor cuja obra ficou de pé e começa a ser considerada respeitavelmente por aquelles mesmo que, por ideias e obras, mais afastados se acham d'ella.

Os retratos do Duque d'Avila, e da mãe de Sousa Martins, e de Bulhão Pato, pela força extraordinaria de *character* e de *belleza* de execução, marcam em toda a nossa galeria de retratos do seculo passado.

Assim o entende Columbano, contra quem Lupi poz em jogo, numa campanha celebre a proposito d'um concurso, a mais estreita parcialidade, e que, pelo seu talento profundamente original e innovador, era de todos os seus contemporaneos o que o velho pintor considerava mais *perigoso*.

«Alguns d'estes quadros constituíam para muitos uma revelação», dizia-nos ha dias o director do Museu de Arte Contemporanea, que com esta elevação sabe occupar o seu lugar.

O mesmo diremos nós. Quanto a esta esquecida figura de academico, não ha duvida que ella nos offerece uma grande novidade.