

A EXPOSIÇÃO assim designada é, a par da «XIV Magna» e da sessão solene que precede a inauguração de qualquer delas, um dos números do programa das homenagens que a Escola Superior de Belas-Artes do Porto consagra à memória de Calouste Gulbenkian, no X Aniversário da sua morte.

Com a «XIV Magna», a dos «Dois Séculos de Modelo Vivo» completará — a admitir o deferimento da proposta que se faz — o elenco das «exposições itinerantes de carácter didáctico», para as quais o Ministério da Educação Nacional concedeu, através do Plano Intercalar de Fomento para 1965, sob a rubrica de «Acção Cultural Extraordinária», um valioso subsídio.

De facto, tão nossa e extraordinária ela é, que não hesitamos em agregar-lhe, por direito, o nome de Ramalho Ortigão, esse não menos extraordinário crítico e escritor que das coisas e gente do Porto muito se ocupou, para melhor, sem estultas e bairristas presunções, nos situarmos no tripeiríssimo ambiente em que tudo decorre.

Assim sendo, permitimo-nos extractar, de «O Culto da Arte em Portugal», este, então como

hoje, oportuno clamor, que — queira Deus — vá perdendo a sua primitiva virulência: —

«Tão vasta é a nossa riqueza artística e tão profundo o desleixo de a escriturar, que são quase tão frequentes as surpresas no que se encontra como no que se perde.»

A promessa de fidelidade ao propósito de restituirmos ao património nacional mais um dos capítulos, agora inteiramente recuperado, da maravilhosa história desta Casa e dos seus feiticeiros, tomada em 1962, quando da exposição dos «Desenhos dos Séculos XVI a XIX», para a realização da qual a Fundação Calouste Gulbenkian contribuiu com generoso donativo, autoriza-nos a associar os nomes daqueles dois vultos singulares às mais recentes intenções do Governo da Nação, através do departamento da Educação Nacional, na tarefa que, exaustiva mas devotamente, nos impusemos.

Muitas surpresas estão ainda reservadas para os próximos anos!

Com efeito, depois da exposição de 1962, da colecção de desenhos já referida, mal pensava esta Escola — e mal pensa quem não cuida — que, passados três anos, voltaria a estar em condições de bem melhor e mais alto proclamar o seu orgulho, oferecendo à curiosidade alheia e, como então e em primeiro lugar à do público do Porto, o «negativo» — digamos assim — daqueloutra.

É que, se no conjunto dos «Desenhos dos Séculos XVI a XIX», quase todos de autores italianos, só episódicamente a presença de raros originais

de Sequeira, Soares dos Reis e Pousão procurava contestar a carência de valores nacionais de nível idêntico ao daqueles, a de agora — «Dois Séculos de Modelo Vivo» — conta com algumas dezenas de pintores e escultores nacionais, estreitamente ligados às origens e história desta Escola, e na qual, embora não tão acessoriamente como na de 1962, surgem nomes de dois pintores estrangeiros de grande fama e, para nós, de não menor proveito: — João Pillement e Augusto Roquemont.

Antes, porém, de prosseguirmos nesta análise, convém esclarecer que, ao contrário do que poderá conjecturar-se, e invocando uma vez mais a autoridade de Ramalho Ortigão, nenhuma apreensão nos surpreenderam, relacionadas com a exibição em força de um tema — «o Nu», por excelência — que só a raros poderá parecer insólita.

No autorizado dizer de Ramalho,

«A arte é independente da moral, e não pode nem servi-la nem prejudicá-la.»

O austero inglês Kenneth Clark, na sua obra monumental «O Nu», faz referência à propriedade do seu idioma na distinção que estabelece entre «despido» e «nu».

«Despido», diz ele, significa encontrar-se alguém privado de toda a peça de vestuário, e exprime, ao mesmo tempo, o sentimento de embaraço que qualquer experimenta quando em tal situação.

A palavra «nu», pelo contrário, em arte, não sugere esta mesma sensação de constrangimento.

A indistinta imagem a que esta expressão dá origem não é a de um corpo grosseiro e indefeso, mas harmonioso e florescente.

Depois da «Crucificação» de Miguel Ângelo, diz ainda Kenneth Clark, recordemos que, acima e para além de tudo, o «nu» é, em arte, o mais sério dos temas, e não foi um pagão qualquer que escreveu: «a palavra foi feita carne e morou entre nós... cheia de graça e de verdade».

Voltemos, porém, a Pillement e Roquemont, esses dois requintados artistas, para, em seguida, não mais nos separarmos dos nossos.

João Pillement, nascido em Lião, foi muito provavelmente naquela cidade, berço das afamadas sedas francesas, e tal como seu pai, debuxador de tecidos.

Nessa qualidade — presume-se — teria residido em Portugal, onde esteve por três vezes, a primeira das quais antes de 1755, contratado para trabalhar na Real Fábrica das Sedas.

Pintor galante e amaneirado do Século XVIII, portanto, e a cujos méritos Volkmar Machado se refere com louvor, logo seguido das restrições que Raczyński lhe impõe, considerando-o detentor de grande perícia, e pouco mais, teve para nós uma extraordinária importância, ou fosse a de haver sido mestre de Vieira Portuense na «Escola da Porta do Olival», desta cidade, e de cujo nascimento se comemora este ano o II Centenário.

Foi precisamente em sua intenção que a Escola Superior de Belas-Artes do Porto decidiu, depois de bem avaliados os limites entre os quais poderia considerar-se válido todo o raciocínio em torno da presente retrospectiva do modelo vivo, optar pelas

coordenadas correspondentes àquela efeméride — 1765/1965.

De Pillement, a não ser aquela recordação, bem significativa aliás, nenhuma outra a Escola possui.

Já o mesmo não diremos de Augusto Roquemont, pintor da primeira metade do Século XIX, nascido na Suíça em 1804. Depois dos seus estudos em Paris, Darmstadt, Roma, Veneza, Bolonha e Florença, entrou em Portugal com 21 anos, acompanhado de seu pai, e nesta cidade se fixou, morrendo em 1852, com a avançada idade de 84 anos.

Começava-se então, bem cedo, a aprendizagem do ofício!

Impermeável às influências românticas, foi mestre, entre outros, de João António Correia, de Francisco José Resende e, por indução, de Guilherme António Correia, irmão daquele.

Citam-se, porém, os nomes dos que, embora por caminhos diferentes, tiveram no Porto, em meados do Século XIX, maior influência na evolução do ensino artístico e, particularmente, na do desenho — o primeiro —, e no meio em que exerceu a sua actividade de pintor de boas maneiras e de melhores qualidades — o segundo.

De Augusto Roquemont, que Garrett afirma ter sido «artista português legítimo como oxalá o sejam os nossos naturais», possui a Escola, além de duas excelentes e vigorosas pinturas a óleo sobre papel — um torso e uma evangélica cabeça de expressão — expostas na galeria, nada menos de dezasseis desenhos, dos quais se expõe apenas parte.

Agradecidamente mencionados os dois pintores estrangeiros — pelo nascimento — que entre nós desempenharam papel decisivo na formação de um escol de artistas, de que outros viriam a beneficiar e a suceder-lhe, afigura-se-nos chegado o momento de esclarecer, antes de entrarmos na apreciação dos nossos, certo número de particularidades relacionadas com o tema de que nos estamos ocupando.

Antes de mais, devemos confessar que somos, por temperamento, pássaro de campo e não de gaiola, e que só transitòriamente a grande afeição que dedicamos a esta Casa, há precisamente um quarto de século, nos terá conduzido a aparentar aquilo que nunca fomos e não desdenharíamos ter sido: — um erudito, na melhor acepção do termo, homem de gabinete, investigador, em suma.

Tarde piaste!

A outros, pois, a tarefa de aprofundar matéria que apenas e pela rama denunciámos por necessidade de abreviadamente transmitir e destringar, o melhor que podemos e sabemos, perante as circunstâncias, uma tão emaranhada história como a que ides ouvir.

Entenda-se, porém e em tempo, que nem por isso deixamos de assumir as responsabilidades que nos cabem na divulgação das notas, que, aqui e além, conseguimos respigar das fontes de informação de que nos socorremos para compor este ramalhete, e só por serem muito variadas e em grande número não referimos.

Aliás, temos, para nós, que as consequências de uma ou outra falta não nos conduzirão ao patíbulo, pela simples razão de que o essencial está em poder-

mos dar testemunho da passagem por esta vida de tão luzido cortejo.

Ficaremos contudo antecipadamente gratos aos que, mais atentos e não tão obcecados por aqueles restritos propósitos, corrijam as inexactidões, e acrescentem, ao que fica dito e escrito, os elementos de informação capazes de tudo esclarecer.

Discípulos e mestres, uns e outros, torna-se ainda possível, por associação de ideias a que mais adiante não deixaremos de referir-nos, discernir acerca dos «patrões» que, em Paris ou Roma, por onde todos passaram com mais ou menos delonga, os orientaram nas confidências do aperfeiçoamento e nos mistérios do aprendizado maior, em que, sem excepção, foram de inexcedível compostura e exemplar dedicação.

Outro ponto de igual importância reside na ausência forçada de muitos valores que por aqui andaram, e dos quais, apesar do riquíssimo e farto arquivo existente, não resta um único vestígio.

Tantos são e de tal forma interceptam a natural sequência dos factos e acontecimentos da história mais recente desta Escola, que tudo faremos para a reconstituir, através de posteriores diligências que valem bem a pena promover.

Pela mesma razão de número, e porque seria extremamente penosa a falta de referência a um ou outro — e todos são para o efeito necessários — dispensámo-nos de os designar.

Por último, mais uma informação de tomo, que muito interessa esclarecer: — não foi possível reunir nas salas destinadas a receber esta exposição do modelo vivo — previstas para futura instalação do

museu escolar — todo o material disponível e vinculado ao tema.

Houve, pois, que proceder a uma prévia selecção de trabalhos, deixando nos arquivos muitos outros da mesma qualidade.

Em tais condições só um sistema rotativo seria susceptível de, alternadamente, consentir na exposição de todos os exemplares da colecção, aliás já suficientemente compacta em função do espaço de que dispomos para o efeito.

A título de esclarecimento e como exemplo, diremos ainda que só dos trabalhos escolares desse incomparável arauto do Impressionismo em Portugal, que se chamou Henrique Pousão, enquanto aluno da Academia Portuense de Belas-Artes e pensionista em Paris e Roma, seria possível organizar um pequeno museu de incalculável valor didáctico, ao nível do que nesta retrospectiva se apresenta, como revelação.

Feitas estas reservas e prestados estes esclarecimentos, confinemo-nos, agora, aos nossos feiticeiros.

Só a talhe de foice voltaremos a debruçar-nos — e apenas o faremos para cronològicamente melhor ordenarmos e admirarmos, de palanque, as gerações que vão sucessivamente desfilar ante os nossos olhos e sentidos — sobre as notas biográficas que o catálogo regista e também melhor identificam os artistas representados nesta demonstração.

Desde a «Escola da Porta do Olival», até à actual «Escola Superior de Belas-Artes do Porto», tetraneta daquela respeitável anciã, passando sucessivamente pela «Aula de Desenho e Debuxo», criada

cerca de oitocentos, e onde se vendia o vinho que os bem merecidos louros da Companhia Geral das Vinhas do Alto Douro tão generosamente apregovavam; pela «Aula de Desenho» que, após uma década, se instalou na «Academia Real da Marinha e Comércio», à qual sucedeu, em 1836, a «Academia Portuense de Belas-Artes», e, muitos anos depois, a «Escola de Belas-Artes», nossa imediata antecessora, nenhum factor ou elemento estranho conseguiu, até hoje, corromper a força e a vitalidade desta genealógica origem.

E assim começa, há precisamente dois séculos — 1765 — com o nascimento de Francisco Vieira — o nosso Vieira Portuense, para assim se distinguir do seu homónimo Lusitano — a história desta retrospectiva, em tudo coincidente com a desta Casa.

Supomos ser possível, para mais fácil apreensão, considerar, nestes dois séculos, a existência de quatro gerações de pintores, que os nomes dos mais afamados escultores de Gaia separam ou coroam com impressionante nitidez, independentemente das sobreposições a que obrigam os anos de referência: — nascimento ou morte.

Na geração de origem, ou da fundação, poderemos, ainda e por sua vez, considerar os núcleos do último quartel de setecentos e da primeira metade de oitocentos, separados entre si por Augusto Roquemont, o tal «artista português legítimo como oxalá o fossem os nossos naturais», figura sobre quem assenta, como uma luva, o papel de medianeiro entre as duas tendências em confronto.

Ao grupo setecentista — 1765/1790 — passam a pertencer,

VIEIRA PORTUENSE
JOSÉ TEIXEIRA BARRETO
DOMINGOS SEQUEIRA e
JOÃO BAPTISTA RIBEIRO

Refere Souza Viterbo que este último, João Baptista Ribeiro, discípulo predilecto de Sequeira, ter-lhe-ia sugerido o tema de uma composição, que o mestre se não furtou a tratar num primoroso desenho, propriedade da Escola, e patente, por curiosidade, nesta retrospectiva.

Aquela composição representa um respeitável ancião rodeado de cinco adolescentes, tangendo liras.

Pois bem: — trata-se, nem mais nem menos, do próprio Sequeira em companhia dos mais destacados alunos da sua «Aula de Desenho e Debuxo», aos quais, por seus méritos, se propusera também iniciá-los na prática da pintura.

Ao período oitocentista — 1813/1829 — corresponderiam os nomes de

THADDEO D'ALMEIDA FURTADO
JOÃO ANTÓNIO CORREIA
FRANCISCO JOSÉ RESENDE e
GUILHERME ANTÓNIO CORREIA

Entre os dois grupos, como dissemos, situa-se Roquemont — 1800 — números redondos.

Foram seus mestres, referidos a esmo, mas na medida do possível escalonados: —

de VIEIRA PORTUENSE, seu pai, Domingos Francisco Vieira, João Glama e Pillement, no Porto, e Domenico Corvi, em Roma;

de JOSÉ TEIXEIRA BARRETO, seu pai, do mesmo nome, e supõe-se, João Glama, no Porto, e Marcelo Lombardi, José Cádiz e o francês Gagnereaux, em Roma;

de DOMINGOS SEQUEIRA, Joaquim Manuel da Rocha e Francisco de Setúbal, em Lisboa, e Della Picola e António Cavalucci, em Roma;

de JOÃO BAPTISTA RIBEIRO, os Vieiras, pai e filho, José Teixeira Barreto, Sequeira e Raimundo José da Costa, no Porto.

Do de oitocentos, citaremos:

de THADDEO D'ALMEIDA FURTADO, seu pai, José d'Almeida Furtado, o Pintor Gata, como ficou na história, no Porto;

de JOÃO ANTÓNIO CORREIA, Roquemont, no Porto, e Ingres, H. Vernet, Delaroche e Chasseriau, em Paris;

de FRANCISCO JOSÉ RESENDE, Roquemont, no Porto, e Yvon, em Paris;

de GUILHERME ANTÓNIO CORREIA, seu irmão, João António Correia, no Porto, e H. Vernet e Yvon, em Paris.

Dos «patrons» da escola de Paris, fixemos, para já, os nomes de Ingres, Vernet, Delaroche e Yvon, de quem vamos ver «réplicas» famosas dos nossos pintores na colecção desta Escola, que nada ficam a dever à obra daqueles mestres, susceptíveis de confronto.

Em seguida, não esqueçamos que, dentre tantos, só João António Correia foi discípulo, a um tempo,

de Ingres, Vernet, Delaroche e Chasseriau, e que foi Yvon quem passou o facho à geração imediata, a segunda, pelas mãos de Soares dos Reis, seu incontestado primogénito.

Antes, porém, de passarmos àquela, vejamos como é bem evidente a diferença de linguagem e processos que distinguem esses dois grupos, em que Roquemont, o intermediário, desempenha, por sua mais acentuada versatilidade, funções de transição.

Enquanto que o primeiro, ainda contaminado de resquícios barrocos de setecentos, mais pronunciados nos panejamentos com que cobria os seus clássicos modelos, se entregou à prática de um estilo que, com a maior sobriedade, soube respeitar e até dignificar, já o segundo denuncia claramente os prenúncios das fases romântica e naturalista de oitocentos, que lhe sucederam, e às quais, um e outro, se entregaram com maior ou menor afoiteza, embora todos e por igual dominados por uma férrea disciplina interior, a que, aliás, se submeteram voluntária e conscientemente.

Registe-se, por último, que todos foram académicos de mérito, lentes proprietários ou substitutos — assim eram designados — das já mencionadas Escolas, Aulas ou Academias Nacionais.

Passemos então à segunda geração.

Abre-lhe caminho o nome glorioso de Soares dos Reis — 1847 — logo seguido, em 1848, de Thomaz Soller, também escultor como aquele, e pensionista, em Paris, de arquitectura, de que fez vida profissional de alto nível e de quem a Escola apenas possui um magistral desenho de modelo vivo.

De Soares dos Reis, «le voleur des prix», como era geralmente apelidado enquanto pensionista em

Paris, ou «le grand Suarez», como por largos anos passou a ser lembrado após o seu regresso a Portugal, acrescentaremos que Diogo de Macedo, num dos seus muitos escritos, afirma serem da sua mão duas peças de escultura existentes nesta Escola: um modelo feminino, originária e intencionalmente mutilado, e um busto de mulher — aquele, ainda felizmente vivo, este certamente perdido, por sua fragilidade, nas andanças e vicissitudes a que a Escola esteve condenada por largos anos.

Cumprida, porém, a pena, eis-nos lançados no caminho da reabilitação, por obra e graça do Ministério da Educação Nacional. Assim, para que o modelo feminino não sofresse o mesmo destino do busto, foi superiormente autorizada a sua passagem a bronze, sendo já neste definitivo e nobre material que se exhibe.

É de admitir estarmos na presença, não de um modelo vivo, mas na de uma primeira fase de trabalho, a completar posteriormente, tendo em atenção que Soares dos Reis, com relativa frequência e na eventualidade de procurar traduzir determinado simbolismo com base na sua mais impressionável e figurativa representação, só depois de eleita a atitude e de executado o modelo nu, seu suporte, por excelência, lhe acrescentava as roupagens.

Haja sido, porém, para isto ou para aquilo, com esta ou aquelas intenções, atente-se, para já, na singular dignidade da figura.

Passemos, pois, à segunda geração — 1850/1860 — apenas uma década — monolítica como nenhuma

outra, e recheada, como a dinastia de Aviz, para em tudo lhe ser semelhante e devota, de príncipes, sábios, santos, mártires e heróis — sobretudo heróis.

Em tais circunstâncias, não seria fácil, nem sequer possível, dissociar do conjunto qualquer dos seus elementos.

Senão, vejamos: — constituem-na,

ANTÓNIO SOARES DOS REIS
THOMAZ AUGUSTO SOLLER
JOAQUIM VITORINO RIBEIRO
ANTÓNIO DA SILVA PORTO
ALFREDO TORQUATO PINHEIRO
JOÃO MARQUES D'OLIVEIRA
JOSÉ DE BRITO
JOSÉ JÚLIO DE SOUZA PINTO
ERNESTO CONDEIXA
HENRIQUE POUSÃO e
CUSTÓDIO DA ROCHA

À semelhança do que fizemos para a primeira geração, foram seus mestres: —

de ANTÓNIO SOARES DOS REIS, Thaddeo d'Almeida Furtado, João António Correia e Manuel Fonseca Pinto, no Porto, Yvon, Huizel e Jouffroy, em Paris, e Monteverde, em Roma;

de THOMAZ AUGUSTO SOLLER, Thaddeo d'Almeida Furtado, João António Correia, no Porto, e Questel, em Paris;

de JOAQUIM VITORINO RIBEIRO, João António Correia, no Porto, e Cabanel, em Paris;

de ANTÓNIO DA SILVA PORTO, Thaddeo d'Almeida Furtado e João António Correia, no Porto, e

Yvon, Cabanel, Beauverie, Grosseillez e Daubigny, em Paris;

de ALFREDO TORQUATO PINHEIRO, Miguel Ângelo Lúpi, em Lisboa, e João António Correia e João Marques de Oliveira, no Porto;

de JOÃO MARQUES D'OLIVEIRA, João António Correia e António José da Costa, no Porto, e Yvon e Cabanel, em Paris;

de JOSÉ DE BRITO, João António Correia, no Porto, e Benjamin Constant e Jean Paul Laurens, em Paris;

de JOSÉ JÚLIO DE SOUZA PINTO, Thaddeo d'Almeida Furtado, João António Correia e A. Soares dos Reis, no Porto, e Yvon e Cabanel, em Paris;

de ERNESTO CONDEIXA, Miguel Ângelo Lúpi, em Lisboa, e Cabanel, em Paris;

de HENRIQUE POUSÃO, Thaddeo d'Almeida Furtado e João António Correia, no Porto, e Yvon e Cabanel, em Paris;

de CUSTÓDIO DA ROCHA, Thaddeo d'Almeida Furtado, João António Correia e Francisco José Resende, no Porto.

Outro nome aparece ainda, a que, à falta de informações mais precisas, não podemos fixar-lhe um lugar exacto nesta geração: — JOSÉ AUGUSTO MARQUES GUIMARÃES. A julgar, porém, pela data da sua primeira matrícula na Academia Portuense de Belas-Artes — 1878 — pela dedicatória a Henrique Pousão sobreposta ao seu único desenho de modelo vivo que figura nesta retrospectiva, e pelo facto de ter sucedido a Soares dos Reis, logo após a morte deste, no lugar de professor, embora interino, da cadeira de escultura, somos levados a crer que terá sido discípulo, como

os seus contemporâneos, de Thaddeo d'Almeida Furtado, João António Correia e muito naturalmente, em razão daquela última qualidade, do próprio Soares dos Reis. Note-se, contudo, ter-lhe ficado a fama de exímio pintor florista do século XIX, o que, sendo estranho, nada tem de anormal, havendo, em atenção que, ao tempo, todos frequentavam, simultaneamente os cursos de arquitectura, pintura e escultura.

Belos tempos, aqueles!

Como dissemos, a Escola possui um único modelo desenhado por este artista, bem como outro, também único, de Custódio da Rocha, dispostos lado a lado nesta retrospectiva e na companhia de um terceiro, de «autor desconhecido», em homenagem a todos os que, embora ausentes ou no anonimato, são enternecida e reconhecidamente lembrados nesta conjuntura.

De todos os mestres da segunda geração — incluindo Soares dos Reis, que lhe assinala a origem — repare-se a frequência com que referimos os nomes de dois famosos binários de professores e de «patrons», respectivamente, no Porto e em Paris: — Thaddeo d'Almeida Furtado | João António Correia, e Yvon | Cabanel, e, com estes, a invariável presença, sem uma única falha, de João António Correia.

Repare-se ainda que aparece desgarrado um novo binário de «patrons» — Benjamin Constant e Jean Paul Laurens — de José de Brito, que, só por mais tardio, deveria ter ocupado o último posto da segunda geração, se, cronològicamente, a circunstância de ter nascido a meio da tabela — 1855 — o tivesse consentido.

Daqueles mestres, um houve que, dentre todos, foi certamente o mais feliz: — João António Correia,

pois dir-se-ia predestinado a conviver de perto, do primeiro ao último, e em exclusivo, com os que constituíram a mais prestigiosa de quantas plêiades passaram pela velha Academia Portuense de Belas-Artes, no período da sua escolaridade.

Nesta restrição — falemos claro, para que nos entendamos — está implícita uma dúvida que transparece da impossibilidade de sujeitarmos a segunda geração ao mesmo tipo de experiência a que, embora com relativo êxito, submetemos a primeira.

Inútil a tentativa de dissociar qualquer elemento de tão homogêneo conjunto.

Diremos mais: — se não fora a circunstância dos trabalhos estarem assinados na quase totalidade, ser-nos-ia difícil discerni-los, através dos imperceptíveis e incaracterísticos vestígios diferenciais que manifestam.

Essa dificuldade foi posta à prova, não apenas com os identificados, mas até com os não identificados — raros, aliás —, e, para confirmação dos receios formulados, apontaremos os exemplos dos três modelos que, nos mesmos dias e atitudes, puseram frente a frente, em Paris, dois dos príncipes da segunda geração — José Júlio de Souza Pinto e Henrique Pousão — e os que, nesta e na imediata, a terceira, foram motivo de concursos para pensionistas, obrigatoriamente anónimos.

Estão, neste caso, duas cópias de modelo vivo masculino, de pé, uma colecção de quatro cópias de um outro modelo vivo, este sentado, e quatro cabeças de expressão.

Pois bem: — apesar de sabermos que ao primeiro concorreram José Júlio de Souza Pinto, do Porto, e

Ernesto Condeixa, de Lisboa, e a este se candidataram os pintores Constantino Fernandes, de Lisboa, Acácio Lino, Raúl Maria Pereira e Manuel Teixeira da Silva, do Porto, e que em mérito relativo se classificaram por esta ordem, não foi possível aos profissionais do mesmo ofício, que na Escola exercem funções docentes, identificá-los.

Se outros elementos de informação, que procuramos obter com afinco, não vierem em nosso auxílio, tudo se quedará assim, convindo reafirmar que o mais importante é que tenham existido, e da sua passagem por esta casa hajam deixado provas de aptidão tão decisivas e, por esta via, lembranças do mais alto préstimo.

Ao que vêm, portanto, todas estas reflexões e comentários?

Voltando atrás, para lembrar uma vez mais que se torna impossível dissociar qualquer elemento da segunda geração, em presença de tantas afinidades que os entrelaçam e confundem.

Era assim, mas já o não foi na geração que lhe sucedeu, como mais adiante se verá.

O objectivo essencial e único do mestre ou do «patron» era, então, o de formar os discípulos à sua imagem e semelhança.

As serenas e magistrais lições de Ingres e de Vernet, uma vez que a bravura de Delacroix só mais tarde se faria sentir, transmitiu-as intactas João António Correia a um escol de transcendentis artistas, jovens de obstinada aplicação no fascinante ofício de aprendiz de feiticeiro.

Nisso foram inexcedíveis e só comparáveis aos melhores que, ao tempo e por todo o mundo, exerciam, com o mesmo ardor, as primícias daquele mesmo tirocínio.

Porque não, pois, Ingres e Vernets? É assim mesmo.

E quem os faria melhor?

Supomos que ninguém, ou raros.

Resta apenas perguntar onde teria chegado a fina flor dos nossos artistas dos meados de oitocentos se, de regresso à Pátria, não tivessem deparado com a mais profunda e singular crise mental que assaltou, em qualquer tempo, a sociedade portuguesa, que a mensagem embora excepcionalmente honrosa de poucos só confirma.

Como diz Ramalho Ortigão: —

«A obra de arte é o corolário de séries de demonstrações feitas pelo raciocínio ou de crenças transmitidas pela fé.

Quando as demonstrações faltam e faltam igualmente as crenças, a inspiração artística deixa de existir.

Na falta de inspiração criadora os artistas exercem as suas faculdades no aperfeiçoamento do processo.»

O que, porém, sucedeu, foi bem pior.

Enquanto possuídos da frescura e requintado gosto que trouxeram na bagagem, já percorrido o tradicional roteiro — Paris e Roma, ou só uma destas capitais — cá se foram aguentando.

Despojada, contudo, aquela, de tantas virtudes acumuladas, foram-se estas depauperando até à rotura.

A este progressivo desgaste, apenas resistiram — e neles se concentrou todo o prestígio de uma geração que bem merecia tê-lo gozado plenamente e em beleza — os que no isolamento, na morte prematura ou no suicídio, encontraram refúgio estável ou eterno para as suas legítimas ambições.

Que todo o interessado por estes problemas se entregue à tarefa de recordar os nomes dos que constituíram a segunda geração, e depois... digam-nos!

É esta, a triste realidade.

As grandes lições do passado revestem-se, em geral, de uma dureza, quando não de uma crueldade, verdadeiramente impressionantes.

Mas, tristezas não pagam dívidas.

Passemos, pois, conformados e prevenidos, à terceira geração — que, com ligeiro desfasamento, começa quando aquela acaba, e se prolonga por cerca de trinta anos.

Dela fizeram parte:

ANTÓNIO MOLARINHO, *escultor*

THOMAZ COSTA, *escultor*

ALBERTO DE SOUZA PINTO

AURÉLIA DE SOUZA

A. TEIXEIRA LOPES, *escultor*

SOPHIA DE SOUZA

ANTÓNIO CARNEIRO

THOMAZ DE MOURA

A. FERNANDES DE SÁ, *escultor*

RAUL MARIA PEREIRA

ACÁCIO LINO

CONSTANTINO FERNANDES

M. TEIXEIRA DA SILVA

JOAQUIM LOPES

DIOGO DE MACEDO, *escultor*

HEITOR CRAMEZ

DORDIO GOMES e

RICARDO BENSAÚDE

Os que, na lista, não se acrescenta aos seus nomes a qualidade de escultores, foram ou são ainda pintores e nesta referência, vai todo o respeito e amizade que bem merecem duas das nossas relíquias: — Heitor Cramez, o homem rude das serranias transmontanas, e Dordio Gomes, o vigoroso sonbador da charneca alentejana, excelentes representantes da variada gama de temperamentos e de estilos que esta terceira geração nos revela, bem mais acentuada na que lhe sucede, e da qual aqueles são responsáveis, pelo exemplo e pela acção, a caminho do resgate.

Com Ricardo Bensaúde, constituem não apenas a retaguarda, mas o triunvirato sobrevivente de tão notável geração.

Para em tudo não fugirmos à regra, foram seus mestres:

de ANTÓNIO MOLARINHO, Thaddeo d'Almeida Furtado, João António Correia, Francisco José Resende e Soares dos Reis, no Porto;

de THOMAZ COSTA, Soares dos Reis, no Porto, e Falguière, Mercier e Marqueste, em Paris;

de ALBERTO DE SOUZA PINTO, João António Correia, no Porto, e mestres franceses quando pensionista em Paris;

de AURÉLIA DE SOUZA, Costa Lima e Marques de Oliveira, no Porto, e Jean Paul Laurens e Benjamin Constant, em Paris;

de A. TEIXEIRA LOPES, Soares dos Reis e Marques d'Oliveira, no Porto, e Gauthier, Barthet, Cavelier e Barrias, em Paris;

de SOPHIA DE SOUZA, Marques de Oliveira, no Porto, e Jean Paul Laurens, em Paris;

de ANTÓNIO CARNEIRO, João António Correia e Marques de Oliveira, no Porto, e Jean Paul Laurens e Benjamin Constant, em Paris;

de THOMAZ DE MOURA, Marques de Oliveira, no Porto, e Jean Paul Laurens e Benjamin Constant, em Paris;

de A. FERNANDES DE SÁ, Teixeira Lopes, no Porto, e Puech, Falguière, Gerôme e Girardot, em Paris;

de RAUL MARIA PEREIRA, João Augusto Ribeiro e Marques de Oliveira, no Porto;

de ACÁCIO LINO, Marques de Oliveira, no Porto, e Jean Paul Laurens e Cormon, em Paris;

de CONSTANTINO FERNANDES, Veloso Salgado e Simões d'Almeida, em Lisboa, e Jean Paul Laurens, Cormon, Backet e Schommer, em Paris;

de M. TEIXEIRA DA SILVA, João Augusto Ribeiro e Marques de Oliveira, no Porto;

de JOAQUIM LOPES, Marques d'Oliveira e José de Brito, no Porto;

de DIOGO DE MACEDO, Marques d'Oliveira, Teixeira Lopes e José de Brito, no Porto, e Injalbert e Bourdelle, em Paris;

de HEITOR CRAMEZ, Marques d'Oliveira e José de Brito, no Porto, e Cormon, em Paris;

de DORDIO GOMES, Veloso Salgado e Ernesto Condeixa, em Lisboa, e Jean Paul Laurens e Cormon, em Paris;

de RICARDO BENSAÚDE, Carlos Reis, Ernesto Condeixa e Luciano Freire, em Lisboa.

Algumas curiosas indicações podem desde já colher-se, através do confronto que, numa primeira análise, se torna possível estabelecer entre a relação cronológica dos que formaram a terceira geração — referida às datas de nascimento — e a sua correspondente na prática, acrescida dos nomes daqueles que teriam sido seus mestres, entre nós e no estrangeiro, enquanto estudantes ou pensionistas.

A primeira indicação será, como impõem as normas da boa educação, certificarmos a presença, entre tantos artistas, de duas pintoras: — Aurélia de Souza e sua irmã, mais nova cinco anos, Sophia; sucede-lhe o facto de podermos concluir ser crescente o número de escultores — nada menos de cinco, enquanto outros, que os houve, mas de quem não possuímos obra, não puderem dilatá-lo —, certamente atraídos pelo nome prestigioso de Soares dos Reis, fundador e patrono incontestado da Escola de Gaia; note-se, em seguida, a feliz, embora curta presença de dois príncipes da primeira geração, mestres da segunda e, nesta mesma condição, da terceira, Thaddeo d'Almeida Furtado e João António Correia, por certo em louvor da sua longevidade e em retribuição da precocidade de António Molarinho e de António Carneiro, de quem foram, ainda e respectivamente, orientadores; repare-se, finalmente, na frequência com que nos aparece citado o nome de Jean Paul Laurens,

de parceria com o de Benjamin Constant, primeiro, e, a seguir, com o de Cormon, nas funções que com estes participou de mestre da totalidade dos pintores da terceira geração.

Seria imperdoável não exaltar, em razão da alta qualidade dos serviços docentes então oferecidos às duas Escolas de Belas-Artes, o mestrado de um Marques d'Oliveira e de um José de Brito, este já no declinar da terceira geração, no Porto; de um Veloso Salgado, de um Carlos Reis, de um Ernesto Condeixa, de um Luciano Freire e de um Simões d'Almeida, tio, em Lisboa. Assim foram os mestres de desenho e de pintura do último quartel do século XIX e começos do actual, que à história desta casa e daquela geração interessa trazer à memória.

Dos que o foram dos nossos escultores de transição, ou seja, dos de oitocentos para os de novecentos, abre o desfile o nome glorioso de Soares dos Reis e fecha-o o de Teixeira Lopes, discípulo dilecto daquele, e mestre, por sua vez, de Fernandes de Sá e Diogo de Macedo.

Entre Soares dos Reis e Teixeira Lopes, de quem no próximo ano de 1966 se celebra o I Centenário do nascimento, surgem, em Paris, os nomes de Falguière e Marqueste, Cavelier e Barrias, Puech e Injalbert, como principais responsáveis, na fase de aperfeiçoamento, dos escultores daquela terceira geração.

Há ainda que, indistintamente, fazer uma referência especial aos concursos para pensionista no estrangeiro, — dois — ou para professores, — outros tantos — que puseram frente a frente: — Em Outubro de 1884, António Molarinho, Thomaz Costa e

Teixeira Lopes, cada um com o seu desenho do mesmo modelo vivo; em Fevereiro de 1902, Raul Maria Pereira, o Raul Maria, «tout court», Acácio Lino, Constantino Fernandes e Manuel Teixeira da Silva, com as provas de pintura do modelo vivo e de cabeça de expressão, de que já falámos, ao evidenciar as dificuldades que surgiram para sua identificação; em Dezembro de 1929, Joaquim Lopes, Heitor Cramez e Ricardo Bensaúde, na prova de pintura de modelo vivo, e, em Dezembro de 1933, Dordio Gomes, António da Costa, Abel de Moura, Lauro Corado, Mendes da Silva e Thomaz Pelayo, de que possuímos apenas a prova de pintura de modelo vivo de Dordio Gomes, aliás o candidato eleito.

Pela primeira vez, na história pregressa desta Escola, e sem que tal signifique que outros, antes destes, tenham menosprezado tão útil como aliciante exercício para súbita apreensão das características peculiares de cada modelo em pose, e na correspondente agilidade técnica para também mais rapidamente as representar, aparecem os «esbocetos» pintados, em tempo restrito, por Aurélia de Souza e Heitor Cramez, e os desenhados por Acácio Lino, Joaquim Lopes, Diogo de Macedo e Dordio Gomes, a que muitos outros, da quarta geração, irão juntar-se, como veremos.

Acontecimento então pouco vulgar consistiu na rara oportunidade de se firmar definitivamente o intercâmbio, pelo qual ainda hoje tão ardentemente combatemos, a que poderiam ter dado lugar as candidaturas de Ernesto Condeixa, da segunda geração,

de AGOSTINHO SALGADO, António Carneiro, José de Brito, Acácio Lino e Joaquim Lopes, no Porto;
de J. DOMINGUEZ ALVAREZ, Acácio Lino e Joaquim Lopes, no Porto;

de ANTÓNIO CRUZ, Acácio Lino, Joaquim Lopes e Dordio Gomes, no Porto;

de A. VENTURA PORFÍRIO, Ernesto Condeixa e Luciano Freire, em Lisboa, e José de Brito, Acácio Lino e Joaquim Lopes, no Porto;

de AUGUSTO GOMES, Luciano Freire, em Lisboa, e José de Brito, Acácio Lino e Joaquim Lopes, no Porto;

de GUILHERME CAMARINHA, José de Brito, Acácio Lino e Joaquim Lopes, no Porto;

de JÚLIO RESENDE, Alberto Silva, Acácio Lino e Dordio Gomes, no Porto, e Duco de la Haix e Othon Friez, em Paris;

de EDUARDO TAVARES, A. Teixeira Lopes, Pinto do Couto, Acácio Lino e Joaquim Lopes, no Porto;

de AMÂNDIO SILVA, Acácio Lino e Dordio Gomes, no Porto;

A. LAGOA HENRIQUES, Leopoldo d'Almeida, em Lisboa, e Joaquim Lopes, Heitor Cramez, Dordio Gomes e S. Barata Feyo, no Porto;

de GUSTAVO BASTOS, Leopoldo d'Almeida, em Lisboa, e Joaquim Lopes, Heitor Cramez e S. Barata Feyo, no Porto;

de ADELINO FELGUEIRAS, Joaquim Lopes, Heitor Cramez e Dordio Gomes, no Porto.

Abre esta quarta e última geração, tal como as duas imediatamente contíguas — a terceira e a

segunda, invertendo agora o sentido da marcha — um escultor, Salvador Barato Feyo, que, como outros elementos que a constituem, foi «bolseiro», e já não «pensionista», do Instituto de Alta Cultura, em Roma, para aperfeiçoamento, durante três meses, dos estudos que entre nós iniciara, e que, à data, oficialmente concluíra.

Outros o foram também, aqui ou acolá, não apenas do Estado, através daquele ou de qualquer outro organismo ou departamento, mas de entidades particulares, ou ainda por iniciativa própria e a expensas suas, para aperfeiçoamento, actualização ou especialização.

Podemos, contudo, afirmar que, sem excepção, nenhum se furtou, por maior que tivesse sido o sacrifício, à conquista de uma formação complementar, em meio bem diferente e mais evoluído, à daquela que nas escolas nacionais lhes fora facultado adquirir.

Ao Estado e aos próprios se deve, em partes iguais, esta preparação de tão dignos herdeiros das anteriores gerações.

Acrescentaremos, apenas, por nos não pertencer ir mais longe, que a esta quarta geração confiou o Ministério da Educação Nacional, depois de provas públicas ratificadoras dos merecimentos daqueles que constituem a essência do ensino que exercem, o destino da juventude da XIV Exposição Magna, já acolitada da que lhe há-de suceder, e será a quinta.

Nesta referência está implícita a gratidão devida à Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, que muito compreensivamente consignou um

voto de confiança, como o que lhes tributamos, ao propor o seu acesso à arte não menos dócil de ensinar.

Dos concursos para professores, levados a efeito neste período, estão expostas todas as provas práticas que com o tema desta retrospectiva apresentam indiscutíveis afinidades.

Assim,

de S. BARATA FEYO, o seu «Pescador», tronco e pernas nuas, do concurso de Outubro de 1948, para provimento do lugar de professor de escultura da antiga Escola de Belas-Artes do Porto, a que também se candidatou a escultora Branca de Alarcão;

de AUGUSTO GOMES, GUILHERME CAMARINHA, JÚLIO RESENDE, AMÂNDIO SILVA e ADELINO FELGUEIRAS, as provas de «cópias de modelo vivo» a que se submeteram, na qualidade de candidatos ao concurso de Maio de 1962, para provimento de um lugar de professor do 5.º Grupo — PINTURA — desta já então Escola Superior de Belas-Artes do Porto;

de EDUARDO TAVARES e GUSTAVO BASTOS, as provas análogas a estas últimas, que executaram, na qualidade de candidatos ao concurso dos mesmos mês e ano — Maio de 1962 —, para provimento de um lugar de professor do 6.º Grupo — ESCULTURA — desta Escola;

finalmente, de ANTÓNIO CRUZ e A. LAGOA HENRIQUES, idênticas provas às anteriores, executadas na qualidade de candidatos ao concurso de Julho de 1963, para provimento de um lugar de professor do 7.º Grupo — DESENHO — deste estabelecimento de ensino superior.

Chegados ao termo desta despreziosa narração, que só um ou outro comentário ilustra para melhor e mais objectivamente a relacionar com a história de uma retrospectiva, em que o modelo vivo é a figura central e o mais sério tema de quantos possam oferecer-se à atenção dos artistas de qualquer época, debruçemo-nos, agora, sobre os factos e particularidades que nos teriam conduzido a considerá-la, em conjunto, susceptível de suportar a subdivisão a que procedemos, com o único objectivo de mais facilmente apreendermos as também mais prováveis origens da sua evolução.

Na verdade, uma coisa são as indicações, outra as consequências, imediatas ou a longo prazo, que daquelas poderiam fluir, e que, em linhas muito gerais, passaremos a analisar sem preocupações de confronto ou competição, sob pena de desvirtuarmos a maior objectividade de que para o efeito nos propomos socorrer.

De relance, e sem dúvidas acerca do inexcedível virtuosismo dos pintores das diferentes gerações, é procedente e justificada a intenção que nos levou ao seccionamento da primeira em dois grupos, separados entre si por Augusto Roquemont, já reveladora da deslocação, para ocidente, da zona de influência tradicional na formação dos artistas de setecentos.

É tão impressionante o equilíbrio das forças em confronto, que Roquemont enquadrado entre os que se não deslocaram do Porto — João Baptista Ribeiro, o último da primeira metade, e Thaddeo d'Almeida Furtado, o primeiro da segunda — assinala os que a estes se seguem ou antecedem, respectivamente, e que,

com aquele propósito, se fixaram, em igual número, em Roma — Vieira Portuense, Teixeira Barreto e Domingos Sequeira —, e, em Paris — João António Correia, Francisco Resende e Guilherme António Correia.

Se ampliarmos a escala destas nossas reflexões e nos apoiarmos, agora não apenas nessa única, mas nas três primeiras gerações, atente-se como com o andar da carruagem, Roma, que, no período da fundação desta Escola, começa por competir com Paris, em igualdade de circunstâncias — como ficou demonstrado — na conquista do título de cidade luz e Meca dos artistas de qualquer sangue e de toda a proveniência, se desvanece progressivamente, até ao ocaso, e consente no predomínio e, por vezes, até na prepotência de Paris, sobre todos os que procuram, avidamente e em exclusivo, a sua protecção.

Já então, como hoje, e muito bem, a França não deixava os seus créditos, aliás merecidos, por mãos alheias.

Não percamos de vista a entrada, nesta última fase de formação dos pintores que se agrupam na segunda metade da primeira geração, de Ingres, Vernet e Yvon, a que, na segunda, se junta Cabanel, em Paris, fiéis representantes de uma linguagem — a do primeiro daqueles, Ingres — já nessa altura em litígio com a que, anos depois — a de Delacroix — provocaria uma nítida viragem no rumo da evolução histórica a que nos estamos reportando.

Observemos, também e simultâneamente, como é bem clara nesta, como na geração imediata, mais uma vez a segunda, a exagerada influência do mestre que, ao tempo, procurava fazer o discípulo à sua imagem e

semelhança, reduzindo-o, se possível, à condição de seu digno, sim, mas servil continuador.

Tudo, porém, se remediaria.

Se na obra de um ou outro príncipe da terceira geração, se presentem ainda sinais de nítida interferência, em tão delicada matéria, ao sabor renascentista, a verdade é que já vai sendo possível identificar, sem recurso às firmas que os subscrevem, parte apreciável dos trabalhos expostos.

É esta a grande vitória da geração do último terço de oitocentos, tão magistralmente transmitida à imediata, de novecentos.

Com efeito, é inconfundível a obra de Aurélia de Souza com a de António Carneiro; a deste com a de Heitor Cramez e, finalmente, a de Cramez com a de Dordio Gomes.

Ficaremos por aqui, e já não ficamos nada mal.

Já por suas afinidades, e nesta fase de aprendizagem, se torna difícil distinguir os restantes, pelo que, em consequência, os agruparemos, incluindo no rol todos os escultores desta mesma geração, a terceira.

A bravura e a impetuosidade que Jean Paul Laurens, Benjamin Constant e Cormon terão herdado de Delacroix, tudo explicam.

Contudo, para mais claro entendimento desta conjectura, recorreremos à divulgação de um pitoresco episódio, que, nem por pouco ortodoxo, deixa de ser oportuno referir uma vez mais.

Entre os muitos discípulos de Jean Paul Laurens, um havia que, por suas exemplares compostura, assiduidade e ardente aplicação ao trabalho, se destacava dos restantes.

Os seus modelos denunciavam um tal virtuosismo e traduziam uma tão impressionante analogia com o original que, por excesso de qualidades, afastavam o mestre das correcções e comentários que, com maior prodigalidade, distribuía por todos os outros seus colegas de curso.

Esta atitude de Jean Paul Laurens, por certo mais frequente do que ambos desejariam, levou um dia o agravado discípulo a indagar do mestre as razões de tão estranho procedimento.

Acto contínuo, este, de modo muito afectuoso, e sentado no lugar daquele, abriu de par em par as válvulas da lisonja e cravou-o, bem como ao trabalho, de toda a adjectivação laudatória de que pôde valer-se para se justificar do aparente desinteresse que um e outro lhe mereciam.

O rapazote, impado de orgulho, mais indiscreto do que aquele, deu-se, ao que consta, por satisfeito, o mesmo não sucedendo, porém, ao mestre que, ao fazer menção de se retirar, volta-se, e diz-lhe ainda: —

«em todo o caso, já que me interpelou, permito-me dar-lhe um último conselho — e aproximando o polegar direito dos lábios, acrescentou — de vez em quando, beba-lhe uns copinhos!»

Protegido por esta doutrina e acolitado por Benjamin Constant e Cormon, Jean Paul Laurens imprimiu ao ensino artístico novos e mais vigorosos rumos, de que, em particular, os nossos mais aptos e ousados pintores da terceira geração viriam a beneficiar, e, com eles, os da que lhe sucedeu.

O seu equivalente em escultura — Bourdelle —, ao tempo a navegar nas mesmas águas, não se socorria do álcool, mas da força física, para traduzir de maneira diferente o mesmo sentimento.

Na presença de um estudo de modelo vivo, pacientemente modelado, anatòmicamente correcto, irrepreensivelmente caracterizado e saborosamente «lambido», como se diz em gíria oficinal, Bourdelle sugeria ao discípulo que, assim que o desse por concluído em barro, experimentasse apontar-lhe ao ventre um violentíssimo murro.

Para cada profissão, sua receita.

Oportunamente nos referimos aos «esbocetos» e à maior frequência da sua prática, bem evidenciada na quarta geração.

É já o ritmo cada vez mais alucinante da vida actual, a interferir nos meios de expressão, tenham estes a índole que tiverem e o género de que procedam, e que em arte e particularmente em função do tema que deu lugar a esta retrospectiva — o modelo vivo — se traduz, não apenas, como já se disse, num mais expedito processo de o representar, mas na preferência pela sua livre interpretação, à da cópia servil do objecto amado.

Há, porém, quem reaja contra este tipo de opção e vem também ao caso narrar o que se passou, quando, há meia dúzia de anos, o brasileiro Lucio Costa, o mais compreensivo, humano e universal de todos os architectos de que nos temos aproximado em já tão longa carreira — e muitos foram — esteve entre nós, durante cerca de um mês, a expensas da Fundação Calouste Gulbenkian, em convívio espiritual com

mestres e alunos desta Escola, e entrou, de visita, numa das aulas de modelo vivo.

Depois de deixar correr os olhos sobre as telas colocadas nos cavaletes, de melhor as analisar e confrontar com o modelo que tinha na sua frente, soltamos esta dúvida: — «Mas então, digam-me, não se trata, com efeito de uma aula de cópia de modelo vivo?» Surpreendidos com a subtilidade da observação, tivemos apenas uma saída — a de procurarmos convencê-lo de que eram legítimos os propósitos que conduziam os mestres a transigir na interpretação de tão disformes, grosseiros e decrépitos modelos, em contraste com os que teriam feito as delícias de gerações anteriores, e de que irromperam, por cópia fidelíssima, os maravilhosos exemplos que instruem a retrospectiva de agora.

E, em silêncio, saímos por onde havíamos entrado.

Para onde vamos, então, e como vamos?

Sem bazófilias de profetas espirituosos, só uma resposta nos satisfaz plenamente: — Não sabemos de todo, mas vamos bem, muito obrigado.

São em número de quatro as reproduções a cores, que, entre tantas, a branco e negro — uma ou duas de cada um dos artistas representados nesta exposição — elegemos para, no catálogo, melhor assinalarem as sucessivas viragens da história destes dois séculos de modelo vivo, a que, por direito, só faltaria acrescentar uma de Vieira Portuense, se tivéssemos a sorte de possuir o respectivo original.

Ignoramos, porém, — e disso temos as nossas dúvidas — se algum dia o terá executado, numa época em que apenas a arte do desenho contava como

suporte bastante para conferir a todo o trabalho de grande composição, sempre figurativo, aliás, a mais sólida estrutura.

É o momento de referirmos que a vida não pára e procura responder, a todo o instante, ao seu próprio, cada vez mais belo e misterioso destino, e de informarmos que o valor aquisitivo, no mercado internacional, de modelos vivos da qualidade dos expostos nesta retrospectiva, atingem, por sua raridade, preços quase só comparáveis aos das obras-primas dos respectivos autores.

Isto mesmo significa que a evolução é irreversível e jamais regressaremos a este maravilhoso passado.

Outro, não menos maravilhoso nos espera, certamente.

Aconteça, porém, o que acontecer, será bom ter bem presente a carreira dos artistas de maior prestígio e de mais altissonantes títulos no mundo da arte dos nossos dias, e não ser hóspede, de cada um e de todos, nas suas espontâneas confidências e biografias.

Estas considerações, que só aparentemente devem ter-se por estranhas à história e às flutuações destes «dois séculos de modelo vivo», explicam, contudo e da melhor maneira, a brusca e imponderável transição que se processa entre a quarta e última geração desta retrospectiva e a sua mais jovem e imediata herdeira, presente na «XIV Exposição Magna», que, com aquela, simultaneamente se inaugura.

Para terminar, e agora, não transcrevendo, mas parafraseando o sentido de um pensamento que

Ramalho Ortigão nos transmite através das «Crónicas Portuenses», a propósito de um concurso para provimento, há já muitos anos, da cadeira de escultura na velha Academia Portuense de Belas-Artes, pediremos que, à nossa escala, aliás em muitos casos impressionantemente excedida — «nos não censurem com o sentimento de que nos orgulhamos. Se em qualquer questão de crítica se intrometerem as ponderações da simpatia ou da predilecção, de modo algum se pode censurar o sermos afeiçoados aos mais hábeis; o único vexame que ainda se admitiria seria o de o sermos aos que, em nosso critério, não atingem a mesma craveira.»

PORTO E ESCOLA SUPERIOR DE BELAS-ARTES, AOS
31 DE OUTUBRO DE 1965

CARLOS RAMOS
DIRECTOR