

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA (*)

A FIGURA DO CAMPONÊS EM ARTES E LETRAS DE OITOCENTOS

A imagem do camponês, do trabalhador rural, personagem da mais funda realidade dum país agrícola, só com a descoberta romântica desse país, ou da paisagem e dos seus costumes, entra em cena — tardiamente portanto, já no quarto decénio do século, e algo tangencialmente, por via literária e por via artística sempre mais restrita.

No primeiro momento conhecido, os dois caminhos sobrepuaram-se e temos documentos disso. Trata-se de Garrett vendo, no segundo salão trienal da Academia de Belas Artes de Lisboa, um pequeno quadro de Augusto Roquemont representando «O Pároco da aldeia pedindo o Folar» (Câmara Municipal de Matosinhos) e declarando por isso este apátrida imigrado em 1828 «artista português legítimo» e exemplo desejável de todos os outros. Nesse mesmo ano, o escritor começava a publicar as «Viagens na minha Terra» (1843).

Nas páginas de Garrett e nas pequenas telas de Roquemont é o pitoresco que conta, mas a observação do poeta desenvolve-se literariamente no gosto da frase, no capricho da fantasia em que as cenas se constroem, com emoção de diletante procurando o efeito próprio. Pouca gente nesse gosto: barqueiros e campinos que discutem abstractamente os valores das fainas respectivas, a avó de Joaninha, puro espírito na casinha portuguesa do Vale de Santarém... O pintor, mais severo no seu trabalho, antes descreve sobriamente o que vê, sem sombra de imaginação. Objectos, gentes e gestos, tão vivos, sem descrição, nas «Viagens», estão presentes passivamente no «Folar»: o prior que abençoa, os camponeses que

(*) Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

acomodam o presente, outros, da família, que olham enlevados; nenhum deles trabalha porque é dia santo. Quando Roquemont pinta uma procissão, o viático ou o peditório na missa, sempre o mundo rural é surpreendido em situação de pausa, alheio o labor dos dias; e, no fontanário, o trabalho é também lazer e festa.

Os costumes abrandam-se nesta observação exterior, embora sensível e sincera, dum estrangeiro que escolheu país para viver e morrer e, bom retratista, se habituara a analisar expressões. Os seus quadros, insólitos numa produção nacional mesquinha que a recente Academia não sabia animar, entusiasmaram, porém, uma nova geração de aprendizes da escola que procurava algo para além do ensino ali ministrado. O jovem Tomás da Anunciação procurou então o estrangeiro pedindo-lhe conselhos e mesmo, se possível, lições particulares — mas Roquemont foi vago na resposta, e desinteressado. Na verdade, o problema não era seu e, se uma pintura portuguesa pretendia nascer com novos rumos, a própria sensibilidade dos artistas devia encontrá-la. Os seus quadros eram apenas um exemplo temático, não um modelo que ele não saberia dar, na sua discreta passividade.

De Garrett, perdido ou ganho em outras acções, também nada mais havia de sair, por via regionalista, e o Herculano do «Pároco da Aldeia», oito anos depois, tinha apenas a dizer do seu próprio sentimentalismo religioso e liberal, tanto lamennisiano quanto possível. A aldeia era somente o lugar simples para o exercício da religião autêntica, entre gente simples para quem o trabalho se confundia com as avé-marias. A sua imágética é pobre, senão inexistente, sem figuração possível.

Em Castilho, proclamando em Thibur «A Felicidade pela Agricultura», em 1849, não há que procurar personagens rústicas: a felicidade proposta, através dum associativismo ingénuo, não se interessa pelo camponês real, tal como no presente cabralista se concretizava, mas por um imaginário ser social, num mundo melhor, senão no melhor dos mundos que era o dos cegos. Durante muitos anos ainda a literatura seria incapaz de pôr em ficção a realidade do presente no seu domínio rural: as classes pobres, confundidas na cidade e no campo, conforme os cenários, eram constituídas por comparsas ou servidores vistos em função das outras classes e que só pela fidelidade se destacavam, despersonalizando-se.

Pelo contrário, os anos finais de 40 e a década seguinte tiveram expressão figurativa numa pintura que entretanto crescera e, incapaz de tomar as vias da História (que o romance e o teatro por seu lado tomavam, justamente com Garrett e Herculano), se punha a explorar os costumes do país. E mais

os costumes que a paisagem, porque também para este género lhe faltava o gosto formal abstracto e lírico necessário.

É de 1855 um dos quadros emblemáticos do romantismo nacional, «Cinco Artistas em Sintra» (Museu Nacional de Arte Contemporânea), que reúne os vários elementos que lhe caracterizam a pintura: o retrato, a paisagem e a cena de género rural. O retrato adquire aqui um significado especial porque as figuras representadas são os próprios artistas surpreendidos (ou pousando) no seu prabalho, e entre eles o pintor que, retratando os companheiros, se retrata a si também. Trata-se de Cristino da Silva e com ele estão Metrass, José Rodrigues, Vitor Bastos e, pintando, o Anunciação que vimos pedir conselhos a Roquemont, doze anos atrás. Não os obteve, mas o seu caminho traçou-se face à natureza, neste quadro representada por um lugar privilegiado na topografia romântica: a serra de Sintra, com o Palácio da Pena no horizonte brumoso. Anunciação está, então, pintando a paisagem ali vista, como que simbolizando o empenho dos artistas da sua geração — mas outras personagens o rodeiam, que compõem a cena e lhe acrescentam o pitoresco. Seis camponeses vieram vê-lo pintar e três deles, garotos mais à vontade, debruçam-se para a «pochade» que parece fazer. Um velho arrima-se ao cajado, uma jovem sorri, com uma filhita pela mão: é uma família saloia que, na sua curiosidade, se deteve ali, pousando com propositada naturalidade. A mesma com que, nas figurações do S. Carlos, os coros se alinham... A nota, porém, está dada, e a mensagem transmitida: artistas, paisagem e camponões formam um emblema de nova situação mental e sensível, mas é rigorosamente simbólico o seu discurso.

Da mesma maneira, mas com fria distância aristocrática, o Visconde de Meneses pintará camponeses em pose, como diletante que era

O próprio Anunciação, de resto, quase sempre metera nas próprias paisagens habitantes dos lugares, homens, mulheres e também bichos que desde sempre lhe interessaram até se tornar no animalista famoso que passará especialmente à história. Na «Paisagem da Amora» (M.N.A.C.), quadro bem conhecido, por exemplo, vemos uma camponesa com a sua vaca, detida em conversa com um homem, e, mais adiante, numa curva do caminho, dois pastores com o seu rebanho.

A imagem teatralizada de Cristino, outras duas, da mesma data, há que juntar: de José Rodrigues (um dos seus retratados), que nos oferece um grupo de «rabequista cego» e dois meninos famélicos pedindo esmola — representação da miséria rural, no dobrar duma azinhaga (M.N.A.C.). O êxito que o quadro teve, no seu sentimentalismo imediato, foi subli-

nhado por um texto de Rodrigo Paganino, próximo autor dos «Contos do Tio Joaquim» (1861), obra exemplar de narrativas rústicas dentro do mesmo diapasão lacrimoso.

Não se trata duma cena de trabalho, mas do seu reverso ou complementaridade, de incapacidade de trabalho, que a todo o camponês pode acontecer. Mas ao camponês outra coisa acontece, e está na regra do seu destino: a emigração — e outro quadro, por acaso do mesmo ano de 1855, de António José Patrício (pintor da mesma geração que em breve morreria), mostra uma velha mãe chorando, uma noiva olhando e uma irmãzita acenando para um barco que lhes leva um ente querido a caminho dos Brasis («A Despedida», M.N.A.C.).

O acaso das três datas coincidentes não deve passar despercebido, porque ele condensa três imagens significativas, da pintura em questão tanto quanto da encenação dos seus figurantes — como documento dum viver dramático, ou duma marginalidade do quotidiano que lhes caberia.

Dramática também é a «imagerie» que António Alves Teixeira, o «Vizela», nos deixou pelos mesmos anos e até pouco depois (morreria novo em 1863): um «Viático», uma «Extrema Unção», o «Enterro dum Pobre», série de pequenas cenas rurais lembradas da sua miserável infância minhota — e ainda inspiradas por Roquemont (Escola Superior de Belas Artes do Porto).

Outro tipo de sistema de imagens, e numa produção abundante e apreciada, também iniciado pelos anos 50, vem-nos de Leonel Marques Pereira (M.N.A.C.) e do portuense Francisco José Resende (Museu Nacional de Soares dos Reis) que, falecidos tarde, já nos anos 90, prolongaram o seu formulário folclórico romântico por tempos naturalistas. Resende desenhava mal, mas punha mais emoção nas cenas populares observadas que Leonel, mais etnográfico, mais documentalista ao calcorrear o país como desenhador do Arquivo de Engenharia Militar de cujas rígidas obrigações as pinturinhas das festas e romarias o compensavam. Mas os tipos rurais de um e de outro eram sempre, como que fatalmente, fixados em situações de ócio, significando a alegria do bom povo das aldeias, sempre o mesmo, fora do tempo e, na verdade, do espaço, como fora de penas e temores. São, em todos os casos, bilhetes postais por vezes graciosos, face diurna dos dramas do Vizela e do Patrício.

São também, em certa medida, imagens do universo que Júlio Dinis começou a descrever em 1866, em volta das suas «Pupilas» e do seu reitor herdeiros do mundo pacífico do pároco da aldeia de Herculano que, entretanto, ele próprio, regressara «ad uterum», progressista azeiteiro, procurando a

felicidade pela agricultura, como o outro, mas em Vale de Lobos, que era perto da varanda dos rouxinóis de Garrett. O discurso romântico-rústico fechava-se circularmente — e ainda mais se repararmos que Herculano elogia Júlio Dinis que elogia Paganino que elogia o José Rodrigues do ceguinho rabequista, esmolando à beira dum caminho aldeão...

Mas a aldeia ideal de que Júlio Dinis fala, escrevendo-lhe a crónica, é mais real do que as imagens de Leonel ou de Resende. O José das Dornas das «Pupilas», o Tomé da Herdade dos «Fidalgos», o Augusto da «Morgadinha» concretizam-se no seu trabalho modesto, no seu prudente enriquecimento ou numa conversão progressista à agricultura, e isso em contraste com senhores em decadência — neste momento em que a abolição dos morgadios, efectiva em 1863, modificava estruturas sociais, levando a novas abordagens culturais.

Nos românticos menores, um Rebelo da Silva, um Arnaldo Gama, os camponeses são meros comparsas. Em Camilo, o mundo minhoto, entre morgados de muita costela e «brasileiros» ricos, é povoado de servos que matam lobos e têm paixões tão daninhas quanto as da cidade, numa maldição comum.

Literariamente, para o romancista, eram apenas elementos necessários à sua retórica dramática — e socialmente não mereciam mais do que a «bolota, Sr. Vasco, bolota» que um abade enfatiado aconselhava, nas «Novelas do Minho», a um candidato à deputação («O Filho Natural»).

O primeiro realismo, filho da cidade, tinha no campo uma mera referência. Quanto muito, nos arredores da Leiria do Padre Amaro, vemos um velho camponês insultado por um cônego bêbado, ponto de vista social que Eça de Queirós repetirá na «Ilustre Casa» com um rendeiro enganado pelo fidalgo, já que o romance opõe, em certa medida realista, a torre dos Ramires à casa Mourisca, dois solares vistos em decadências e honorabilidades diferentes, como situações de dois diferentes Portugais, a quarto de século de distância — e que distância, de desilusão e de desculpa!...

Desculpa que, na passagem do século, levará a opor à cidade apodrecida as serras puras e nacionalistas — onde, em volta do D. Jacinto, ou D. Sebastião, se desbarretavam ainda súbditos de outras eras, que o agro conservava... Esse o melhor, porque eternizado, destino do camponês luso: nenhum neogarretiano como nenhum neolusitaniano, em mal de fim de século, recusariam o retrato.

Tirando o Fialho de raros contos rústicos de 80 ou 90, com o seu cariz sensual e patológico, os fisiologistas do positivismo, o José Augusto Vieira das «Fototipias do Minho», em

1879 («observador etnológico», lhe chamou Camilo, sem mais), o Teixeira de Queirós-Bento Moreno da «Comédia no Campo» pouco antes iniciada, não tinham ido longe nas suas análises e as imagens do primeiro exigiam uma pose e um enquadramento que as cenas contadas pelo segundo, ainda «ao sol e à chuva» em 1915, pouco chegavam a mover.

Semelhantes eram as imagens de Miguel Lupi que, como Meneses, mas com uma seriedade pequeno-burguesa digna do Rotativismo e dos seus conselheiros, também alternava retratos com figuras de camponeses que eram outros tantos modelos de pousar.

Ramalho Ortigão detestava-o sem compreender a honestidade do seu «realismo» burguês, praticado como a prosa de Monsieur Jourdain, mas cujos resultados críticos iam para além da sua inexistente ideologia.

Na verdade, esta só aflorara na arte portuguesa durante um momento, em 1871-72, em dois carvões de Rafael Bordalo Pinheiro que o próprio Ramalho, ainda proudhoniano, dera em malogrado exemplo (Museu Rafael Bordalo Pinheiro). Mesmo assim, os rústicos nelas figurados acompanhavam uma boda de lavradores ricos ou assistiam, à porta duma taberna, a um enterro pobre, em cenas intervalares no seu quotidiano nunca ainda fixado. Pouco depois, em 1875, nascerá Zé Povinho na franja utópica da capital e das suas hortas mal aculturadas — vítima sempre e revoltado às vezes, entre a albarda do poder dos outros e o manguito do seu próprio bom senso. E a figura do meio-campónio popularíssima na cidade letrada, é, por tabela, a prova da incapacidade, ou da não necessidade, de, realista ou simbolicamente, definir um protagonista rural na comédia portuguesa.

Seria preciso esperar pelos anos 80 para que isso, finalmente, acontecesse, na pintura nacional — e foi em Silva Porto, que trouxe de Barbizon e de Millet os esquemas duma documentação adaptada aos costumes locais serenamente observados.

É neste naturalismo introduzido na paisagem que a figuração do camponês ganha corpo e sentido. Na «Charneca de Belas», de 1879 (M.N.A.C.), em terra desolada, ao entardecer, duas mulheres apanham lenha: uma carrega o feixe às costas curvadas, outra dobra-se para o atar, gestos, corveia de sacrifício, que a paisagem recebe. Ramalho, já então rendido a Taine e ao positivismo, apreciou a obra, adivinhando-lhe o futuro. Corot, Millet, Daubigny (que fora mesmo seu mestre em Paris), Coubert, eram raízes e testemunhos da carreira do pintor — e sê-lo-iam do destino da pintura portuguesa por mais de meio século. Na «Seara» (M.N.S.R.), ao fundo, um

homem ceifa, uma mulher apanha as hastes cortadas no meio do deserto amarelo; na «Salmeja» (M.N.A.C.), dois homens, carregam um carro de bois de palha seca ao sol: neste pintor que definitivamente estuda e entende a paisagem portuguesa sempre ela é animada por uma presença humana que interrompe ou evita o discurso lírico de que o artista era modestamente incapaz.

A carreira de Silva Porto acabou, em 1893, com um rebanho de ovelhas que um pastor de cajado conduz, um burro ao fundo e uma camponesa (M.N.S.R.). Antes, na «Volta do Mercado» (M.N.A.C.), outros campónios regressam de um dia de feira que é trabalho e festa, num grupo cerrado, com seus burros, seus cestos e seus guarda-sóis.

A paisagem proposta em 1880 tornava-se pintura de costumes e de género, tendente ao pitoresco, em composições retrabalhadas no atelier conforme esboços «sur nature», mas também segundo ideias representativas do próprio viver rural. E o mesmo acontecerá à arte do seu dilecto discípulo e continuador Carlos Reis, que morreria velho, em 1940. Alguém disse de Silva Porto que era realista não como Zola, mas como Júlio Dinis — e o propositado elogio tinha, na verdade, razão de ser. Ou mais uma vez justificação...

Igualmente a terá o último grande pintor do século, Malhoa, pintando «Clara», a bela moçoila das «Pupilas», que lava roupa no ribeiro, em 1903, e tendo já pintado o João Semana, na sua mula aldeã. Desaparecera então o escritor há trinta anos, ou mais, mas a sua inspiração permanecia, temática e sentimentalmente.

José Malhoa é o verdadeiro cronista da aldeia que Júlio Dinis também fora, mas a sua aldeia, em vez de ideal, é utópica: está em parte alguma e em toda a parte onde haja sol e gente, no Minho ou no Douro, na Beira ou nesta Estremadura colorida que o pintor escolheu para morrer em 1933, depois de longamente a pintar.

A crónica de Malhoa acompanha todo o acontecer da aldeia — e tem a correspondência imediatamente literária que compete ao naturalismo posto em cena, como a todo o academismo. Assim é que se viu nela uma verdadeira «odisseia rústica nacional». Disse-o Fialho de Almeida, mas foi, mais uma vez, Ramalho Ortigão quem sublinhou, literariamente, o valor documental duma pintura que assim, quadro após quadro e ano após ano, durante mais de meio século duma enorme produção, esteve atenta à mais profunda realidade portuguesa.

Uma profundidade que, porém, importa descobrir para além dos seus aspectos mais evidentes, subordinados à formulação da «pintura de costumes», procurando neles os sinais

ocultos do seu viver mítico. Esses sinais estão presentes, e não diremos que inocentemente, mas naturalmente, na pintura de Malhoa. Ele conta o que vê e só isso, não passivamente mas metendo no seu fazer um franco amor ao que se lhe oferece aos olhos, isto é, ao espectáculo — e espectáculo é tudo, no quadro do paganismo católico da vida rural portuguesa.

Semeadores, mondadores, ceifeiros, debulhadores, empadores, podadores, vindimadores, pisadores... — a lista é de Ramalho em 1906 e diz respeito à própria faina que os homens animam. Depois, o inventário aponta (ou não chega a apontar) os grandes acontecimentos domésticos, do baptizado ao mortório, do derriço à emigração, da matança do porco à prova do vinho novo, e todos os feitos da religião festiva ou martirizadora, com romarias e sermões terrificantes, procissões e promessas dolorosamente cumpridas. E ainda coisas do viver social, em feiras de pequeno negócio e em caciquismos políticos também negociáveis por padres e candidatos. Tudo isso em cenas animadas, altamente coloridas, com dramas e prazeres bem vinculados — em que o sexo tem papel evidente, num sensualismo carnal que o bom sol cobre, e dá filhos que assim mesmo se criam...

A bebedeira (e é celeberrimo o quadro que a descreve) ou a penhora dos pobres bens, a espera de vez no barbeiro que vem à aldeia, ou a passagem do comboio, são instantâneos do quotidiano — e os seus actores, homens de enxada, moças casadoiras, padres gordos e «brasileiros» ricos, são os elementos da mitologia rural que ininterruptamente se descreve. E com uma tal densidade que o pintor foi a única figura indiscutível da «intelligentsia» portuguesa desde os anos 80 do século XIX aos anos 30 do século XX, através de regimes liberais ou conservadores, repúblicas ou ditaduras. Uma sociedade, em suma, que teve em José Malhoa o seu elo de ligação estrutural. E isso pelo poder da imagem visual, nunca até então reconhecido, numa cultura artística pobre — e que se encontrava, pelo génio local do pintor, definitivamente avantajado sobre as possibilidades manifestadas (ou manifestáveis) pela imagem literária, se excluirmos Júlio Dinis.

A popularidade de Malhoa equivale à de Júlio Dinis — sem falar na popularíssima «Rosa do Adro» de 1870, e sem falar também no Sousa Pinto que, emigrado em França, explorava saudades minhotas.

Entre Malhoa e Júlio Dinis existem as mesmas e permanentes razões de uma documentação sentimental que empresta ao homem do campo uma simpática e cristã animalidade, na qual as ideias da cidade invejosamente se retemperam. Mas não sem que tal visão deixe de ser uma ideia da própria

cidade governante, autora de tais imagens literárias ou picturais e sua leitora ou compradora...

O mito da «Cidade e das Serras», do nacionalismo finessecular, exprime-se, aqui e ali, por um longo discurso claramente ideológico na sua necessária retórica sentimental.

A diferença está em que, de 1870 para 1900-1930, o compromisso urbano se acentuou e, com ele, a incapacidade de o assumir. A um terço do século XX, porém, a cidade será inevitável — e o mundo rural de Malhoa, solarmente idealizado, mas documentado também no seu dramatismo humano, foi o último sobressalto de cidadãos ainda de próxima raiz rústica, nostálgicos dela e aterrorizados por um futuro urbanizado.

Mas, na última década de Oitocentos, temos dois sinais ideológicos importantes a registar, no domínio literário. Assim, entre 1891 e 93, um prosador falou, a propósito, d'«Os Meus Amores» e um poeta d'«Os Simples» — e bem acertados ou quase indecentemente indiscretos foram, então, os doces títulos de Trindade Coelho e de Guerra Junqueiro, vindos de horizontes diferentes, da «religião sagrada do nacionalismo» ou dum anti-clericalismo antigo, para a «pax rustica» constitucionalmente desejada pelo século XIX português, que transbordaria longamente para o seguinte, entre peripécias muito mais políticas que sociais...