

# MEMÓRIAS CLÁSSICAS DE UM ROMÂNTICO

Eduardo Duarte

Na colecção de desenhos do Museu do Chiado encontram-se álbuns de vários artistas do século XIX, nomeadamente dos pintores Francisco Metrass, António Ramalho, rei D. Carlos e do escultor Simões de Almeida (tio).

Obviamente que a importância destes trabalhos decorre em grande parte da sua raridade e também da sua qualidade. Os cadernos de apontamentos gráficos adquirem, pensamos, uma importância extraordinária para o entendimento das opções estéticas, dos gostos, das teorias e dos percursos de cada um dos seus autores. De facto, todos os registos que possamos conhecer de artistas trazem muita luz sobre a sua obra, tenha sido ela pictórica, escultórica ou arquitectónica. Como anteriormente afirmámos, não são apenas as questões estéticas e teóricas que são relevantes nesses registos, são-no igualmente o trabalho de pesquisa, possível cópia de modelos, discursos de inspiração, ensaios de composição, estudos de movimentos e de anatomias, etc. E, se se quiser, todo o pensamento visual de um criador que nasce rapidamente (ou mesmo caoticamente) e se materializa nas folhas tantas vezes dobradas e já sujas das viagens – principalmente num século como o XIX – ou das múltiplas correcções do processo de tentativa-erro que também existe no desenho. Sendo este a célebre “*coisa mental*” para Leonardo<sup>1</sup>, e que tantos teóricos aceitaram – como os nossos Francisco de Holanda<sup>2</sup> e Machado de Castro<sup>3</sup> – podemos imaginar os desenhos preparatórios, os esboços, os ensaios como coisas mentais puras e em bruto, sem ainda toda aquela dose de razão e de trabalho subsequente que cria quadros, esculturas ou arquitecturas. É, pois, um fenómeno do mais puro pensamento artístico e a expressão que mais se aproxima desse sentir. É por meio dos desenhos, pelo menos de alguns deles, que podemos perceber aquilo que é sempre muito complexo: o pensamento visual e conceptual do artista e da sua criação.

O desenho enquanto tal raramente foi um fim em si mesmo, mas antes um meio para determinados fins<sup>4</sup>. Desde o Renascimento que era considerado um “*intermédio*” para a pintura, escultura ou arquitectura. Os artistas e teóricos de Veneza e da Lombardia usavam-no como forma de captar rapidamente uma ideia (*concetto*) e de a materializar em formas, linhas ou manchas<sup>5</sup>. Além disso, desde o século XV que o desenho foi entendido de duas formas distintas: uma que defendia ser ele uma maneira de exercitar o olho e a mão, através de uma imaginação criativa que preparava

<sup>1</sup> Convirá, no entanto, afirmar que o conceito renascentista do *disegno* a que se referem autores como Ghiberti, Vasari ou Leonardo ultrapassa o desenho em si (a acção de desenhar), sendo igualmente a ideia artística que ele expressava.

Vd. H. Hutter- *Drawing...* p.17.

<sup>2</sup> F. de Holanda no *Da Ciência do Desenho* datado de 1571

afirma “*Quer dizer este DESENHO de que escrevo: antes determinar, inventar ou figurar ou imaginar aquilo que não é, para que seja e venha a ter ser (...) De que vem dizerem os pintores que já têm acabado e feito a sua obra como em sua ideia têm feito o dela, não tendo ainda feito nada mais que o desenho na ideia*”. F. de Holanda – *Da Ciência do Desenho...* p. 21.

<sup>3</sup> M. de Castro no *Dicionário de Escultura*, escrito em 1838, acerca do Desenho declara: “*Não há objecto visível que deixe de poder ser assumpto desta quasi miraculosa Prenda. E he tal o seu poder (ou atrevimento) que se arroja a configurar mesmo objectos invisíveis, e totalmente espirituais, e imaginários como Anjos, Virtudes, Vícios, etc.*” M. de Castro – *Dicionário...*p. 39.

<sup>4</sup> Talvez as poucas excepções tenham sido os desenhos científicos de Leonardo, alguns desenhos de Miguel Ângelo, os designados dos cavaleiros, que Vasari refere como “*teste divino*”, e esporádicos desenhos de retratos. H. Hutter - op. cit. p. 17

<sup>5</sup> *Ibidem*.

a composição da obra final, e outra, diríamos mais intelectual, que preconizava ser o desenho a circunscrição matemática dos objectos e, em última instância, do Mundo. As linhas e os contornos deviam ser leves e quase invisíveis, desaparecendo totalmente na composição e nas cores<sup>6</sup>.

De regresso aos álbuns a que nos referimos no Museu do Chiado, propomo-nos abordar o de Francisco Metrass, o mais antigo de todos aí existentes.



Francisco Augusto Metrass nasceu em Lisboa a 7 de Fevereiro de 1825, no seio de uma família rica ligada ao comércio de importação<sup>7</sup>. Desde cedo mostrou vocação para as letras, sobretudo poesia, e para o desenho. Também desenvolveu o gosto pela música. Todas expressões ligadas ao universo romântico e que formariam o espírito do futuro artista, especialmente na exploração e concepção dos temas literários, dramáticos e históricos. Mais tarde, aos 11 anos de idade começou a frequentar, como aluno voluntário a, recém-

mente criada, Academia de Belas-Artes, a futura Escola Superior e actualmente Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. À precocidade da aprendizagem não deve ser estranha a boa situação económica da família do artista. Situação essa que sempre o acompanhou na sua vida, com as suas viagens e uma derradeira estada na ilha da Madeira para o curar de inevitável tuberculose que, claro está, não surtiu efeito e o vitimou com 36 anos.

Companheiro de artistas românticos como Tomás de Anunciação, Cristino da Silva, Luís de Meneses, mais tarde visconde, entre outros, com estes se revoltou contra o habitual e antigo nepotismo do costume, no caso a vitória imerecida, segundo o próprio Raczyński, do filho do mestre António Manuel da Fonseca, António Tomás da Fonseca, no concurso da exposição trienal de 1843. A revolta dos românticos, como se sabe, foi também, pelo menos supostamente, contra os métodos de ensino académicos, os programas antigos e o facto de mestre Fonseca não achar válida a pintura ao natural. Descontentes com a situação e, ao que parece, tendo um óptimo pretexto, lá se revoltaram os jovens futuros românticos... com uma greve às aulas! (estratégia ainda hoje actual, e cujos efeitos nos docentes é no mínimo desconfortável e quase sempre arrasadora).

Metrass, preterido e mesmo humilhado no concurso que havia contemplado, segundo informações na época, temas muito complexos para tão jovens alunos – uma pintura de grandes dimensões de *A Criação do Homem* e de um esboço a realizar em três horas de *O Regresso do Filho Pródigo* – foi compensado por seu pai com uma viagem ao estrangeiro. O gesto, que é uma óbvia e natural protecção paterna, certamente fez esquecer no jovem de 19 anos o recente complexo e prosseguir os seus estudos no estrangeiro. A saída do país teria sido pois, além de um bem merecido descanso, uma hipótese excelente para conhecer directamente a Europa, se se quisesse o Mundo, para ver e sentir ao vivo toda a História e toda a Arte que a Portugal chegava apenas em livros com imagens, em gravuras ou em cópias de gesso. Uma prática, como se sabe, quase tão antiga como o país rompida muito raras vezes, depois de Francisco de Holanda e da sua viagem a Itália em 1537. O destino de Metrass foi a Itália, opção mais clássica não podia ter tido. Na verdade, encontrava-se nesse país tudo o que um jovem artista ambicionava ver. Aí tudo tinha sentido, cada época possuía os paradigmas e os grandes exemplos que formavam o espírito de um pintor estavam todos ao alcance do olhar e de um caderno de apontamentos.

<sup>6</sup> Ibidem. Esta última visão era defendida por Alberti e Filarete.

<sup>7</sup> A biografia de Metrass está desenvolvida em D. de Macedo – *Os Românticos Portugueses...* pp. 53-76, e também nos seus estudos *Quatro Pintores Românticos...* pp. 12-16 e *Cadernos de Arte...* pp. 3-14; e igualmente em J. A. França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol 1, pp. 274-278.

A viagem iniciou-se em fins de 44 para Roma, na companhia de Luís de Menses, ambos munidos de boas referências para o nosso embaixador nessa cidade. O objetivo era continuar a aprender e certamente ver tudo o que pudesse. Com este intuito os dois jovens aderem aos ensinamentos dos pintores alemães Johann Friederich Overbeck (1789-1869) e Peter Cornelius (1783-1867), ambos membros dos grupo dos Nazarenos<sup>8</sup>. Estes, que pretendiam reviver a Idade Média através das irmandades artísticas de S. Lucas, tinham como principais temas os assuntos religiosos, pintados de maneira eclética, nas suas fontes de inspiração e nas técnicas usadas. De facto, se a técnica que os Nazarenos mais defendiam era o fresco – uma técnica medieval por excelência e que se coadunava bem com espaços sagrados a pintar – os modelos em que se inspiravam eram profundamente clássicos – Rafael e Perugino eram referências incontornáveis, mas também Durer, este último sobretudo no caso da pintura de Cornelius. Desta forma, como que se pretendia unir aquilo que jamais se unira, o medieval e o renascentista. O resultado final pensamos que traduz muitíssimo mais o Renascimento; da Idade Média terá principalmente o conceito, o sonho longínquo e a vontade. Recorde-se que Rafael e Perugino foram igualmente notáveis pintores de fresco – *Stanzas* do Vaticano e Capela Sistina respectivamente são as suas obras mais importantes nesta técnica – dotados de grande rigor e equilíbrio compositivo, além de cuidadosos coloristas. A serenidade destes dois artistas influenciou decisivamente os Nazarenos.

Depois de observarem numerosas obras em Roma, o que teria sido certamente uma incontida e tumultuosa cascata de experiências e emoções, os dois portugueses obviamente pretendiam, como os Nazarenos, fazer naqueles dias pintura como a que fizeram os velhos mestres, mas dentro de um contexto ainda mais puro, com ligações fortes e conscientes à religião e à Idade Média. Como estaria já distante a mesquinhez das aulas do mestre Fonseca, das cópias, das gravuras, dos gessos...

Neste contexto, Metrass pinta um quadro cujo tema já tinha sido explorado por Overbeck, *Jesus acolhendo as criancinhas* – cena superiormente religiosa e romântica com Cristo acolhendo um dos motivos preferidos do romantismo – as crianças. Metrass copiou certamente muito do que viu nos palácios e nas galerias, começando a estudar em profundidade a técnica do fresco. Ao que parece já sem Menses, visitou, num completo e privilegiado itinerário artístico italiano, as cidades de Florença, Pisa, Bolonha e Veneza<sup>9</sup>. Este talvez tenha sido o seu exacto percurso de Roma para o norte do país<sup>10</sup>. Saindo pela fronteira setentrional dirigiu-se então a Paris. Na capital francesa terá visitado galerias e museus, sendo de destacar o Museu do Luxemburgo e o fundamental Museu do Louvre. Paris começava a ser para os artistas europeus dos século XIX e princípios de XX o que a Itália havia sido para os pintores e arquitectos. No caso dos escultores a ligação a Itália permaneceria ainda durante mais algum tempo intensa.

O facto de Metrass ter visitado Paris, não deixa de ser significativo e, segundo J.A. França, importante no horizonte artístico nacional<sup>11</sup>, na esteira do que Sequeira já havia feito em 1826<sup>12</sup>. Nessa cidade, provavelmente viu Géricault e Delacroix, no entanto, também como em Sequeira, pouco impacto devem ter tido no seu percurso, pelo menos no início – os gérmes franceses só mais fariam efeito. Roma e os clássicos dominaram-no assim quase sempre e por muito tempo.

De regresso a Portugal em 47, Metrass parece ter dado o benefício da dúvida ao país, julgando que este o acolheria bem e lhe reconheceria o valor. Porém, seguiu-se a desilusão depois de realizada uma exposição dos seus trabalhos no palácio do Conde de Lumiares, perto de S. Roque. Nesta contou, apesar de tudo, com o apoio e a com-

<sup>8</sup> Grupo fundado em Viena em 1809 que pretendia reviver as ideias medievais das irmandades de S. Lucas. Faziam parte deste grupo Overbeck, Franz Pforr, Wintergast, Vogel e Hottinger. Um ano depois, o grupo foi para Roma e instalou-se nas ruínas do claustro do convento de S. Isidoro, numa atitude de profunda nostalgia e de romantismo. Mais tarde juntaram-se ao grupo Cornelius, a partir de 1811, e também Wilhelm von Schadow, Julios Schnorr von Carolsfeld e Philipp Veit. Vd. AAVV - *McGraw-Hill Dictionary of Art*, Vol 4, pp. 175-176.

<sup>9</sup> Além de Roma de que já falámos, Metrass deve ter visitado Pompeia e Herculaneum, porque na folha 41 verso aparecem os lacres de três pedras de anel romanas.

<sup>10</sup> No álbum de desenhos surgem em primeiro lugar cópias de obras de Florença seguidas das de Veneza.

<sup>11</sup> J. A. França - op. cit., pp. 274-275. O autor é de opinião que a estada de Metrass em Paris foi importante para o horizonte artístico português, com um valor bem definido e bem entendido.

<sup>12</sup> Idem, p. 162.

pra de algumas telas por parte de D. Fernando II, o incansável mecenas e protector estrangeiro da arte nacional, um caso paradigmático, como facilmente se depreende, de alguém que mais do que gosto havia tido uma educação estética e artística, caso raro nos governantes e políticos portugueses...

Metrass, uma vez mais desiludido, e depois de ter vendido toda a sua obra numa espécie de leilão, montou no Cais do Sodré um atelier ou, como ele próprio escreveu numa tabuleta à porta, uma “Casa de tirar retratos”, numa aparente tentativa de comparar a pintura à fotografia por daguerreótipo, já iniciada em França e com as primeiras experiências em Portugal. O fracasso foi total, o país não estava virado para as novas tecnologias nem para complexas e subtis ironias.

Levando uma vida de boémio burguês em Lisboa, regressou a Paris em 48 e aí esteve até 50, onde se encontrou com Meneses que havia estado em Inglaterra. Em 51, já em Portugal, iniciou-se a sua consagração, depois de uma exposição de trabalhos pintados no estrangeiro, onde se destacava o Inês de Castro pressentindo os assassinos. Em 53 retorna a Paris onde pinta quadros de temática camoneana: *Últimos momentos de Camões*<sup>13</sup> e *Camões na gruta de Macau*. Nessas estadas em Paris, Metrass, ter-se-ia supostamente afastado do gosto clássico dos italianos, preferindo os flamengos, Rembrandt<sup>14</sup>, Rubens e Van Dyck<sup>15</sup> que os românticos franceses haviam eleito

<sup>13</sup> Este quadro parece estar perdido.

<sup>14</sup> J.A. França- op. cit., p.276.

<sup>15</sup> *Grande Enciclopédia...*, Vol. 17, p. 127.

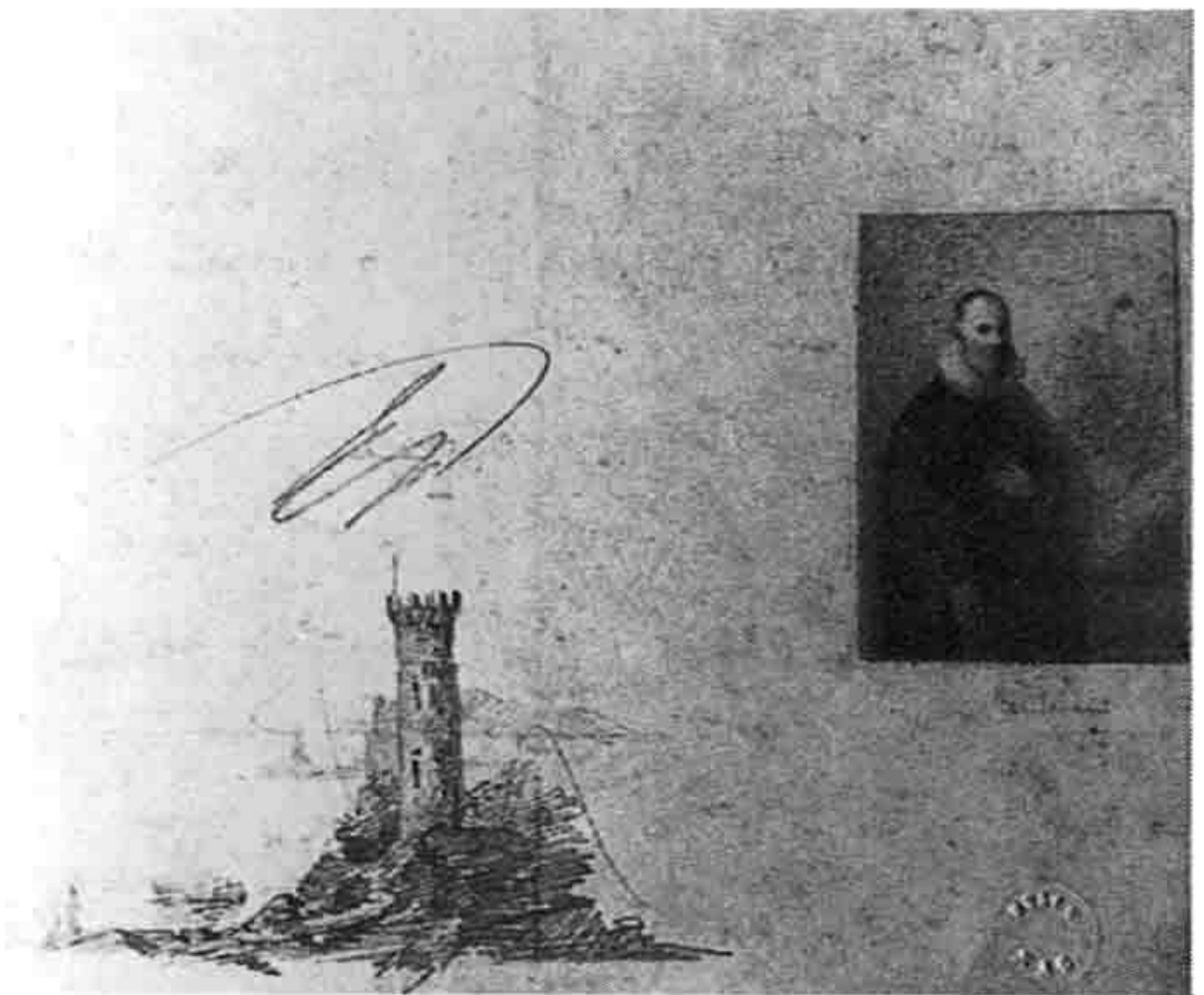
No álbum de Metrass encontram-se dois desenhos de temática holandesa: uma cena de burgueses numa taberna a tocar e a cantar, cuja técnica usada foi a do aparo e sépia, ao gosto de Frans Halls; e um retrato de um burguês de Rembrandt, que ele próprio legendou com o nome do pintor holandês, que teria visto provavelmente em Veneza. Neste desenho, utilizou a grafite e o esfuminho, sendo este o único registo com esta técnica.

<sup>16</sup> J. A. França - op. cit., p. 276.

<sup>17</sup> Idem, p. 277.

<sup>18</sup> Nº Inventário 1564 da Colecção de Desenhos do Museu do Chiado.

<sup>19</sup> Técnica usada na Europa pela primeira vez possivelmente no século XVI, como desenho subjacente. A grafite converteu-se num material muito utilizado sobretudo na Inglaterra do séc. XVII e expandiu-se com o invento de Nicolas-Jacques Conté, a partir de 1795, dos lápis de grafite com várias durezas. Vd. Susan Lambert - *Reading Drawings...* pp. 33 e 34.



como modelos<sup>16</sup>. Em 54, concorreu ao lugar de professor de pintura histórica na Academia, pelo que regressou a Lisboa. Venceu o concurso com o quadro *Juízo de Salomão*. Metrass foi professor da Academia possivelmente mais pela ambição de ser assistente do seu antigo mestre Fonseca, e assim com algum sentido de vingança e de cinismo para com o velho professor, do que por necessidades económicas. Também o seu lugar de docente representaria, finalmente, a sua consagração como artista. Em 1861, o desfecho romântico da sua vida tem lugar com a morte por tuberculose na ilha da Madeira. O romantismo na sua vida, várias vitórias e numerosos fracassos levaram mesmo alguns a pensar que Metrass tenha sido uma espécie de pintor da morte, dor e melancolia<sup>17</sup>. Para variar, morreu com 36 anos, as idades de Rafael, Mozart e Byron.

O caderno de apontamentos de Metrass<sup>18</sup> tem 57 folhas e apresenta as dimensões de 23x17 cm. Sobre folhas de papel lisas, cinzentas, de gramagem normal para época e sem grande textura, o pintor utilizou a técnica que mais se adequava a este suporte e que possivelmente melhor dominaria – a da grafite<sup>19</sup>. Esta técnica de desenho consiste principalmente em captar a linha e o contorno da forma, como de resto fez a pintura inspirada pelos mestres italianos do Renascimento. No essencial, são desenhos de pintor exactamente de acordo com a interessante definição de



Machado de Castro<sup>20</sup>. Metrass apenas na folha 16 usou a técnica da caneta de aparo com sépia, para uma cena holandesa<sup>21</sup> e num outro registo utiliza a grafite com um sentido volumétrico, explorando apenas com os meios riscadores de grafite de várias durezas sombras, formas, volumes e texturas. Neste último caso, são duas composições que ocupam toda a folha de papel: numa paisagem com árvores, “No mais escuro e copado bosque”<sup>22</sup>, surge um pequeno lago com pedras; e a outra uma solitária ruína de uma base de coluna com uma

argola e corrente partida. A luz neste desenho é muito teatral, como que passando por uma abertura de uma caverna como descreve Garrett no Castelo de Dudley<sup>23</sup>.



Inicialmente julgámos que este caderno fosse qualquer coisa que se assemelhasse a um caderno de viagens pela Itália. Alguns registos são com toda a certeza tirados do natural: logo no princípio do álbum surge a cópia de um fresco de Taddeo Gaddi em Florença<sup>24</sup>,



<sup>20</sup> M. de Castro - op. cit. pp. 37-38 Acerca do contorno escreve este autor: “Contorno he a circumscripção de qualquer corpo, dentro do qual se expressa a individualização de suas partes. Na Pintura, ou Desenho não tem qualquer figura mais que hum só contorno: porem na Escultura, são immensos; porque o mais tenue movimento que o Espectador faça em torno do objecto que examina, já neste divisa differente contorno; e ás vezes bem attendivel. N'humma Peça de escultura que se vê por todos os lados são innumeraveis os seus contornos. E esta circunstancia he humma das partes que entra na Questão que existe entre Pintores e Escultores, sobre a qual das duas Artes he mais difficil, sendo o Pintor só obrigado a dar boa conta de um contorno unico, e o Escultor, de innumeraveis!”. O autor, como se conclui, defende a existência de técnicas de desenho diferentes na pintura e na escultura, tomando para esta o ter de desenhar com mais complexidade. Obviamente que M. de Castro era escultor...

<sup>21</sup> Vd. nota 15.

<sup>22</sup> Verso de A. Garrett, O Retrato de Vénus, Canto Primeiro.

<sup>23</sup> Vd. nota 39.

<sup>24</sup> Pintor formado e muito influenciado por Giotto, falecido em 1366, cujas principais obras, em fresco, se encontram na igreja de St<sup>o</sup> Croce em Florença, com o ciclo da “Vida da Virgem”. O enterro de Cristo, desta séria e que Metrass copia tem a seguinte legenda: “Thedeu Gadea - Florença”. A opção de copiar um fresco está de acordo com o interesse por esta técnica a que já aludimos.

<sup>25</sup> Quanto aos desenhos de arquitectura, um deles é a clássica vista da igreja de S. Giorgio, obra de Palladio data da de 1565, tirada da Praça de S. Marcos.

Os esboços arquitectónicos de Metrass neste álbum são interessantes, pois afastam-se dos típicos registos de arquitectura da época. Como desenhos de pintor, prefere claramente a forma em vez dos volumes, do claro-escuro e das sombras.

<sup>26</sup> Alguns desenhos devem ser de Itália, outros serviram de base a pinturas realizadas por Metrass. A cronologia é, desta maneira, difícil de estabelecer. O álbum pode ter sido feito todo em Itália ou em Paris. Talvez tenha funcionado como registo gráfico para várias composições que mais tarde o pintor utilizou; ou, ao contrário, para anotar algumas imagens fortes já usadas e exploradas pela sua pintura.

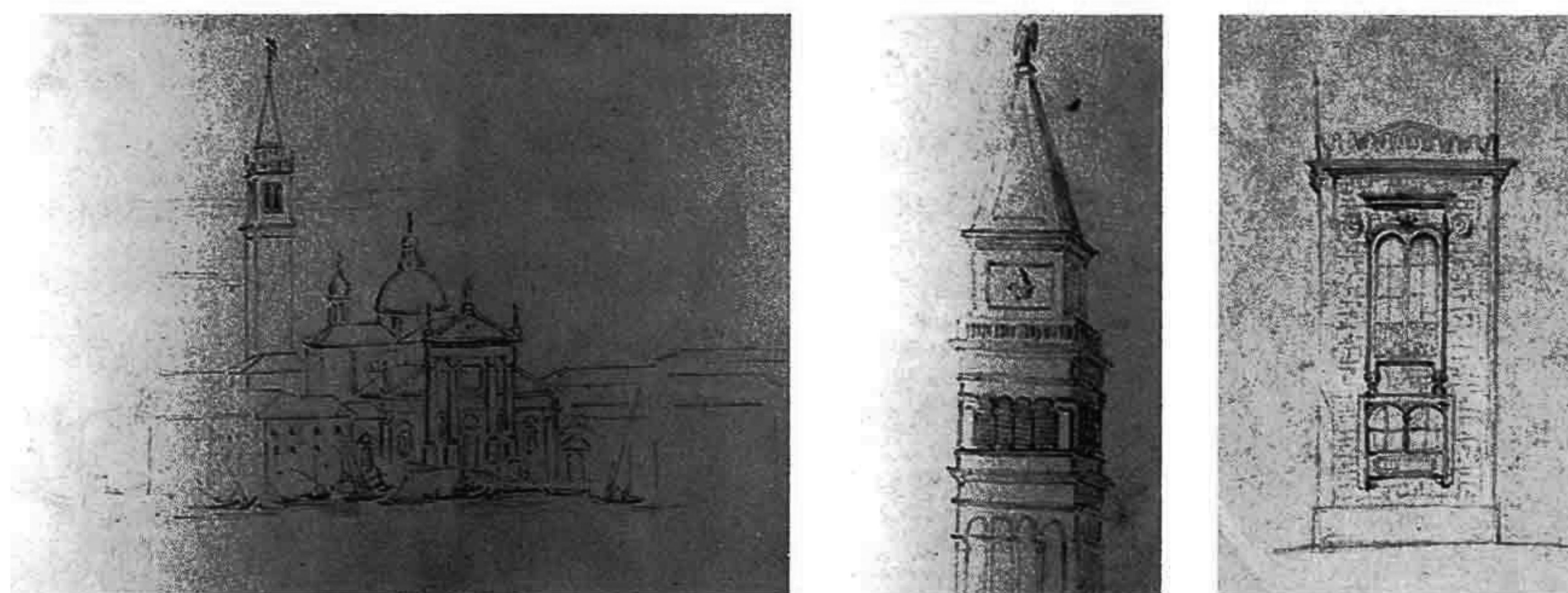
<sup>27</sup> H. Hutter - op. cit. p. 35

<sup>28</sup> Algumas das folhas foram arrancadas com cuidado, tendo-se utilizado para o efeito tesoura, sendo que o motivo para tal não é claro. Algumas hipóteses podem ser levantadas: o próprio autor teve necessidade de ampliar os seus esboços para a tela e cortou-os para melhor os manipular; também podem não ter sido do seu agrado e assim se desfez deles; a outra hipótese é a de os desenhos terem sido arrancados posteriormente com intuitos desconhecidos.

<sup>29</sup> Na zona posterior da capa, ocupando toda a sua dimensão, esteve escrito um texto a grafite, mais tarde apagado.

<sup>30</sup> Cf. M. Prisco e p. Vecchi - Raffaello... p. 118.

a vista de S. Giorgio Maggiore tirada da praça de S. Marcos em Veneza, a torre de S. Marcos e algumas arquitecturas de carácter gótico-renascentista do norte de Itália<sup>25</sup>.



A maior parte dos desenhos são, contudo, estudos para composições de quadros feitos, tendo por base os exemplos vistos, estudados e copiados em galerias e igrejas italianas. Torna-se assim possível entender o quadro e as opções estéticas e plásticas de Metrass ao longo das páginas desse álbum, realizado talvez entre 1844 até à década de 50, mas cuja cronologia e razão de ser se nos afiguram complexas de estabelecer.<sup>26</sup> Os desenhos eram possivelmente pensados para quadros e assim simples exercícios compositivos para transportar mais tarde para a tela. Aqui Metrass segue no essencial a tipologia de desenho de composição, de esboço, portanto, a que se seguiriam naturalmente os estudos de perspectiva e de proporção. Este método foi muito utilizado na história da pintura por todos os artistas antes de realizarem as suas telas, talvez com excepção de alguns poucos como Caravaggio e Velázquez<sup>27</sup>.

Desde logo se conclui que o álbum foi criado de forma algo apaixonada e talvez muito intensa (não diremos propriamente caótica), pois alguns desenhos estão lado a lado mas invertidos. A própria ordem das folhas não foi respeitada aparecendo algumas em branco e outras que foram arrancadas<sup>28</sup>. Alguns desenhos são grandes, ocupando a quase totalidade das folhas; outros mais pequenos, dentro de um quadrado ou rectângulo desenhado à maneira de uma moldura, e, outros ainda, fragmentos minúsculos.

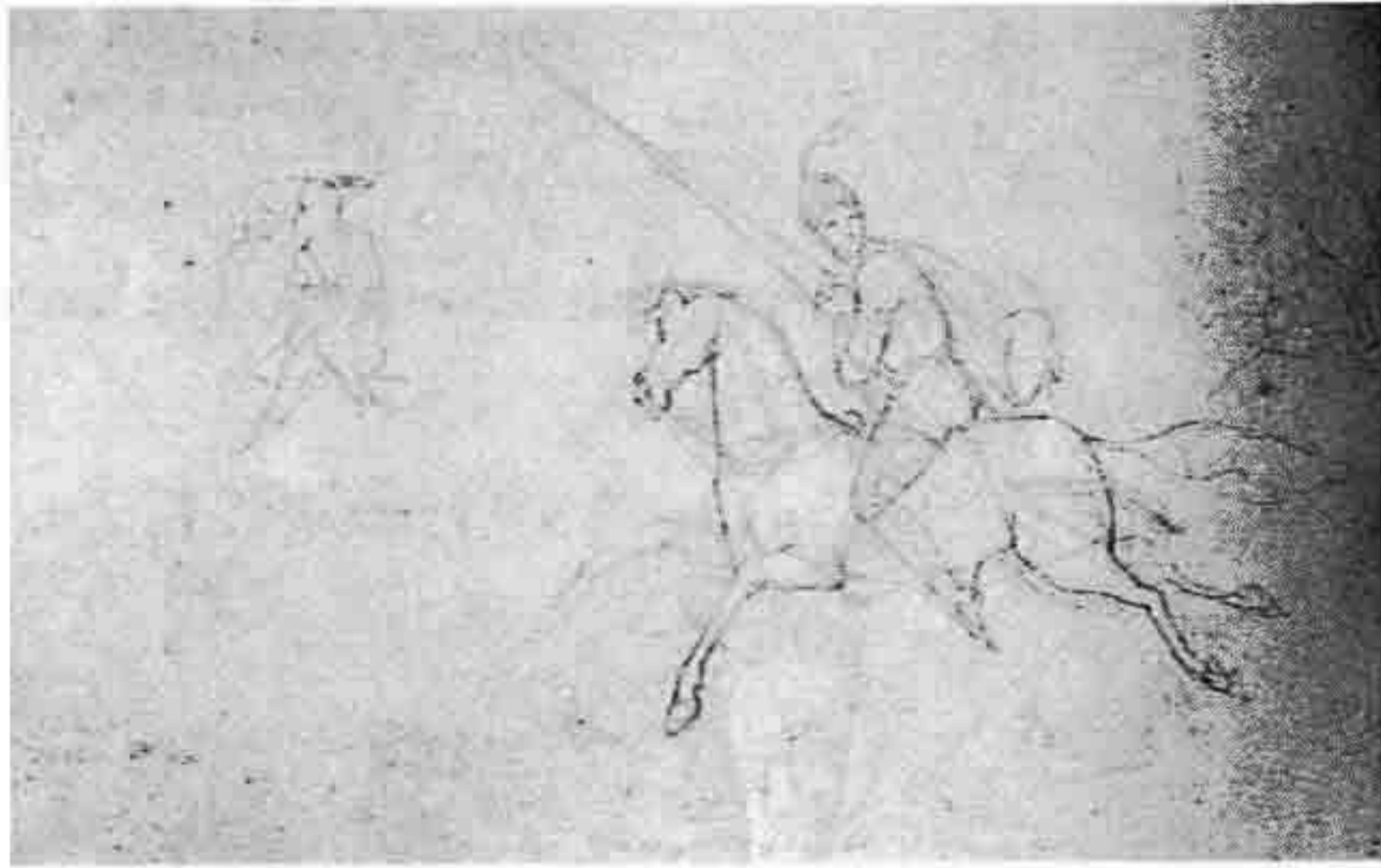
Folheando agora o álbum, deter-nos-emos sobre os exemplos mais significativos dos 60 croquis – 16 de figuras, 5 composições religiosas, 4 de paisagem urbana e 2 de paisagem –, procurando as fontes de inspiração e as suas consequências na obra do artista.

Infelizmente são raras as legendas e inexistentes quaisquer textos<sup>29</sup>, surgindo ocasionalmente algumas contas de somar, talvez registos de despesas de viagem. Desde logo se registam composições muito ao gosto de Rafael, nomeadamente Sagradas Famílias com e sem S. José ou S. João Baptista<sup>30</sup>.





Este tema, explorado 5 vezes no caderno, pode, no entanto, significar mais do que um clássico assunto religioso: o que existirá em última análise é a relação mãe-filho, se se quiser a presença das mulheres e das crianças, um dos motivos fundamentais de Metrass, cujo paradigma talvez seja *Inês de Castro pressentindo os assassinos* (1855).



Nas folhas 49 verso e 51 surgem alguns cavaleiros medievais com as suas lanças que remontam certamente a Paolo Uccello<sup>31</sup>. As modificações verificam-se sobretudo ao nível dos gestos dos guerreiros, sendo as armaduras cópias do original italiano, não faltando sequer as grandes e agitadas lanças. Pintor de história, os cavaleiros funcionavam para Metrass como léxico para futuras composições (como, por exemplo, para batalhas da História de Portugal).

Ainda com uma fortíssima recordação clássica é o desenho do casamento da Virgem e S. José que remete de imediato para as composições renascentistas centrais de Perugino<sup>32</sup>: *Jesus entregando as chaves a S. Pedro*, fresco na Capela Sistina datado de 1482 e sobretudo a tábua o *Casamento da Virgem*, do mesmo autor de 1500-1504, hoje no Museu de Belas-Artes de Caen<sup>33</sup>.



<sup>31</sup> A raiz dos cavaleiros de Metrass parece ter sido o quadro da Batalha de San Romano, cerca de 1456, que estava nos Uffizi em Florença. A duas outras pinturas estavam, quando Metrass visitou a Itália, na posse de antiquários que os venderiam em 1857 e 1862 para a National Gallery de Londres e para o Louvre, onde hoje se encontram. Cf. E. Flaiano e L. Tomasi - Paolo Uccello... pp. 97-98.

<sup>32</sup> Isto é o tema principal ao centro, coincidindo com o ponto de fuga a meio. Este esquema remonta evidentemente à *Última Ceia* de Leonardo de 1495-97, que, por sua vez, segue esquemas anteriores, V. a esse respeito Erwin Panofsky, *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa, Edições 70, 1993.

<sup>33</sup> Cf. C. Castellana e E. Camesasca, *Perugino...* p.105. Esta tábua teve uma existência atribulada, perdendo-se e sendo reencontrado em 1839. O quadro filia-se numa obra de Pintoricchio na capela de S. Anello na catedral de Perugia.

Não deixam de ser notáveis as semelhanças com este último quadro: o sacerdote ao meio, quase o mesmo gesto das mãos e idêntico chapéu. As únicas diferenças são a posição invertida dos esposos e um S. José que Metrass tornou mais vigoroso; a Virgem, por sua vez, apresenta uma pose semelhante, apenas se distinguindo por um manto que lhe cobre a cabeça. Em vez do templo de Perugino, Metrass parece ter optado por uma solução mais simples - uma porta com colunas. Por outro lado, os espectadores do casamento pintado pelo artista italiano desapareceram, dando lugar a 4 anjos, dois de cada lado, em rigorosa simetria. A presença dos anjos traduz obviamente a estética dos Nazarenos e um dos paradigmas de toda a arte medieval.

Entre as numerosas figuras que estão no álbum de Metrass existem duas que merecem algum destaque.

A primeira pela sua inusitada posição: de costas para o espectador, apontando com o braço esticado para dentro do desenho.

Exercício tipicamente renascentista, parece derivar de 4 figuras que aparecem nos frescos das *Stanzas* da Vaticano de Rafael<sup>34</sup>.

Outro esboço importante é o desenho preparatório que representa o rei para o quadro *Juízo de Salomão*, trabalho de 1854.



<sup>34</sup> Na *Stanza da Assinatura*, a *Disputa do Santo Sacramento* e a *Escola de Atenas*; na *Stanza de Heliodorus*, a *Libertação de S. Pedro* e na *Stanza do Fogo no Borgo a Coroação de Carlos Magno*.



Curiosamente, a composição lembra, mesmo que de forma remota o grande quadro de Delacroix *A Morte de Sardanapalus* de 1827.



Ambas as pinturas são dominados por diagonais que terminam no rei sentado. Metrass optou, todavia, por inverter o esquema de Delacroix e evidentemente por congelar, despovoar e simplificar toda a composição do autor francês. A este propósito a diferença dos desenhos destes dois pintores é igualmente abissal - os estudos de Delacroix são a apuro e de uma rapidez gestual notável, dominando aí intrinsecamente a linha curva e os círculos.





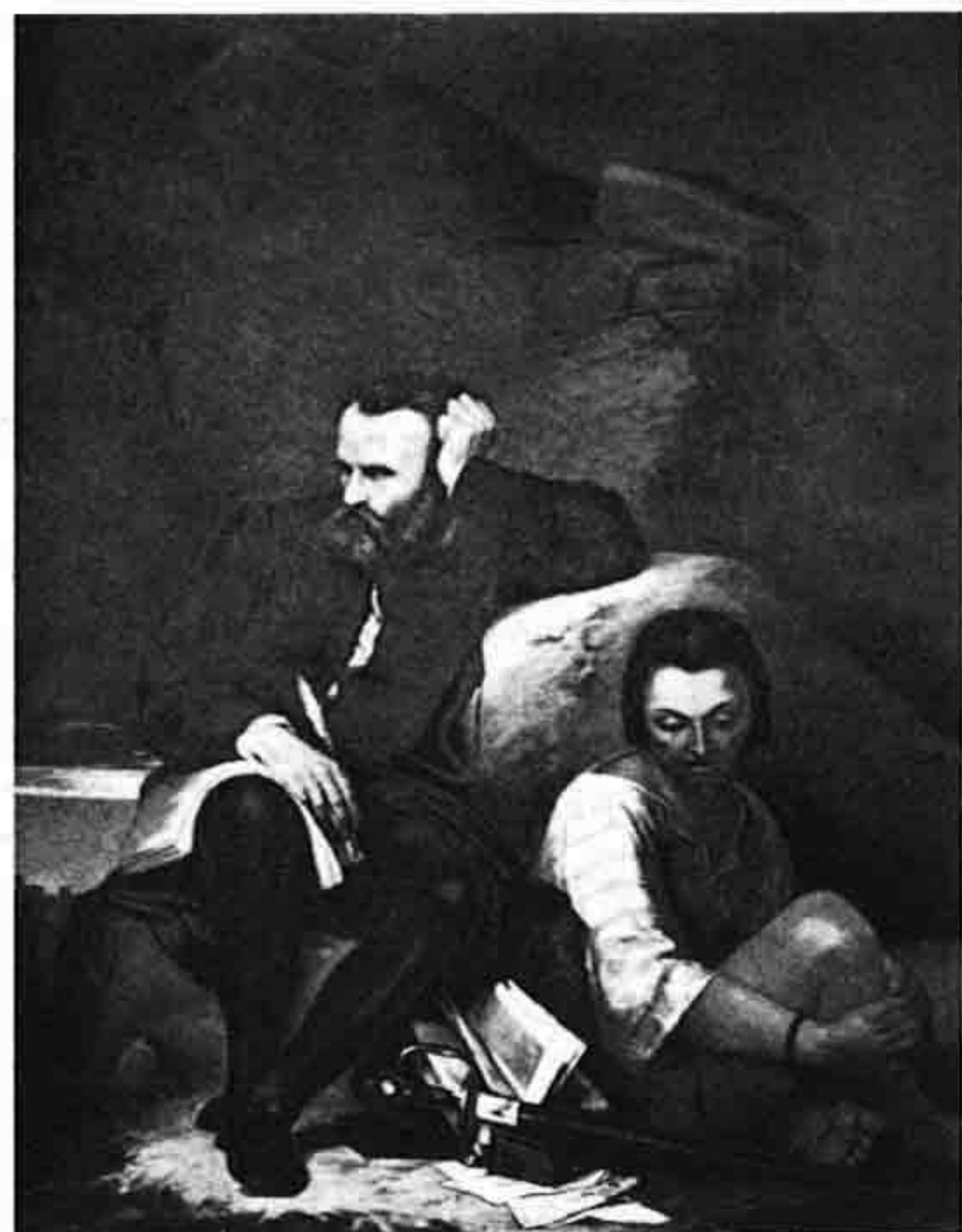
Neste contexto, julgamos que faz todo o sentido colocar igualmente o quadro *Só Deus* (1856), dentro da esfera de influência da *Jangada do Medusa* de Géricault, que talvez tenha visto em Paris, sobretudo devido à angústia da morte perante as forças da Natureza<sup>35</sup>, mas também pensamos pela própria composição comum aos dois trabalhos: uma forte e dramática diagonal que os atravessa. Por outro lado, o tema da mulher desesperando e morrendo na água encontra-se igualmente num outro quadro de Delacroix, *Dante e Virgílio* de 1822.

Mas talvez os desenhos fundamentais neste álbum para o percurso de Metrass sejam um retrato de Camões – provável ponto de partida para uma pintura que desconhecemos<sup>36</sup> e um modelo feminino nu visto de costas.

No primeiro, surge o poeta – a figura por excelência do romantismo português, já desde Sequeira com o seu *Morte de Camões*<sup>37</sup> – lendo (ou escrevendo) os *Lusíadas* dentro de uma gruta, ou pelo menos rodeado de superfícies pétreas.

O tema da gruta, ou melhor, o das rochas e das pedras, já tinha surgido no manifesto visual do romantismo, os *Cinco Artistas em Sintra* de Cristiano da Silva. Estes elementos naturais, que sempre estiveram ligados a esse movimento, possuem uma simbologia complexa: relação entre o céu e a terra, entre Deus e o Homem (entre o poeta e o seu criador, através da sua obra?), mas também a pedra filosófica, a sabedoria ou o próprio Cristo.<sup>38</sup> As rochas parecem significar igualmente a solidão e o paradigma mais perfeito da natureza morta. Pensamos que acerca desta temática é curioso lembrar o interessante e tão esquecido texto de Garrett sobre o Castelo de Dudley, de 1828–29, quando o escritor se refere a uma imensa caverna.<sup>39</sup>

O desenho de Metrass pode ter estado na base da sua clássica e muito celebrada tela *Camões na Gruta de Macau*,<sup>40</sup> de 1853, pelo que a composição do álbum deverá ser anterior a essa data. Consideramos mesmo que a fonte para este último quadro é o desenho já referido de Camões, a par do esboço de dois personagens, talvez



um eremita acompanhado por um peregrino cuja posição relativa tem semelhanças com Jau.<sup>41</sup>



<sup>35</sup> Raquel Henriques da Silva - Pré-romantismo e Naturalismo, in "História da Arte Portuguesa", vol 3... p. 331.

<sup>36</sup> De Metrass há conhecimento dos seguintes quadros de temática camoneana: *Camões na gruta de Macau* (conhecido); *Últimos momentos de Camões* (desconhecido, talvez este quadro tenha sido copiado por Joaquim Pedro de Sousa, se de facto o foi, apresenta semelhanças compositivas com o trabalho de Sequeira, apesar de menos dramático.); *Camões lendo os Lusíadas a D. Sebastião* (conhecido por desenho) Vd. Xavier Coutinho - *Camões e as Artes Plásticas*, Vol. I, pp. 397-411.

<sup>37</sup> AAV - *Desenho. A Coleção do MNAA...* pp. 51-52. Este quadro de Sequeira desapareceu, actualmente conhece-se apenas um desenho, datado à volta de 1823, que pode ter servido de base a esse trabalho.

<sup>38</sup> J. Chevalier - *Dicionário dos Símbolos...* pp. 510 e 511.

<sup>39</sup> A. Garrett - *O Castelo de Dudley, Escritos Diversos*, 3º Vol... pp. 115-116: "Uma abóbada imensa e rude, suspensa sobre naturais pilares, ou porções de pedra que os mineiros foram deixando para sustentar o tecto do subterrâneo, a luz do dia que entrava pela fenda da abertura, a imensidão da caverna, o som quebrado dos nossos passos que retiniam lugubrememente pelas vastidão daquelas concavidades, formavam tudo uma sensação tão extraordinária, tão nova e tão fora da natureza que me parecia transportado a uma cena de romance (...)"

<sup>40</sup> Para este importante quadro V. Xavier Coutinho - op. cit.

<sup>41</sup> O desenho de um eremita e um peregrino, talvez a caminho de Santiago, devido à cabeça no bordão, encontra-se na folha 22.

<sup>42</sup> J. A. França- op. cit. p.277.



<sup>43</sup> V. Lilli e P. Zampetti - *Giorgione...* p. 92.

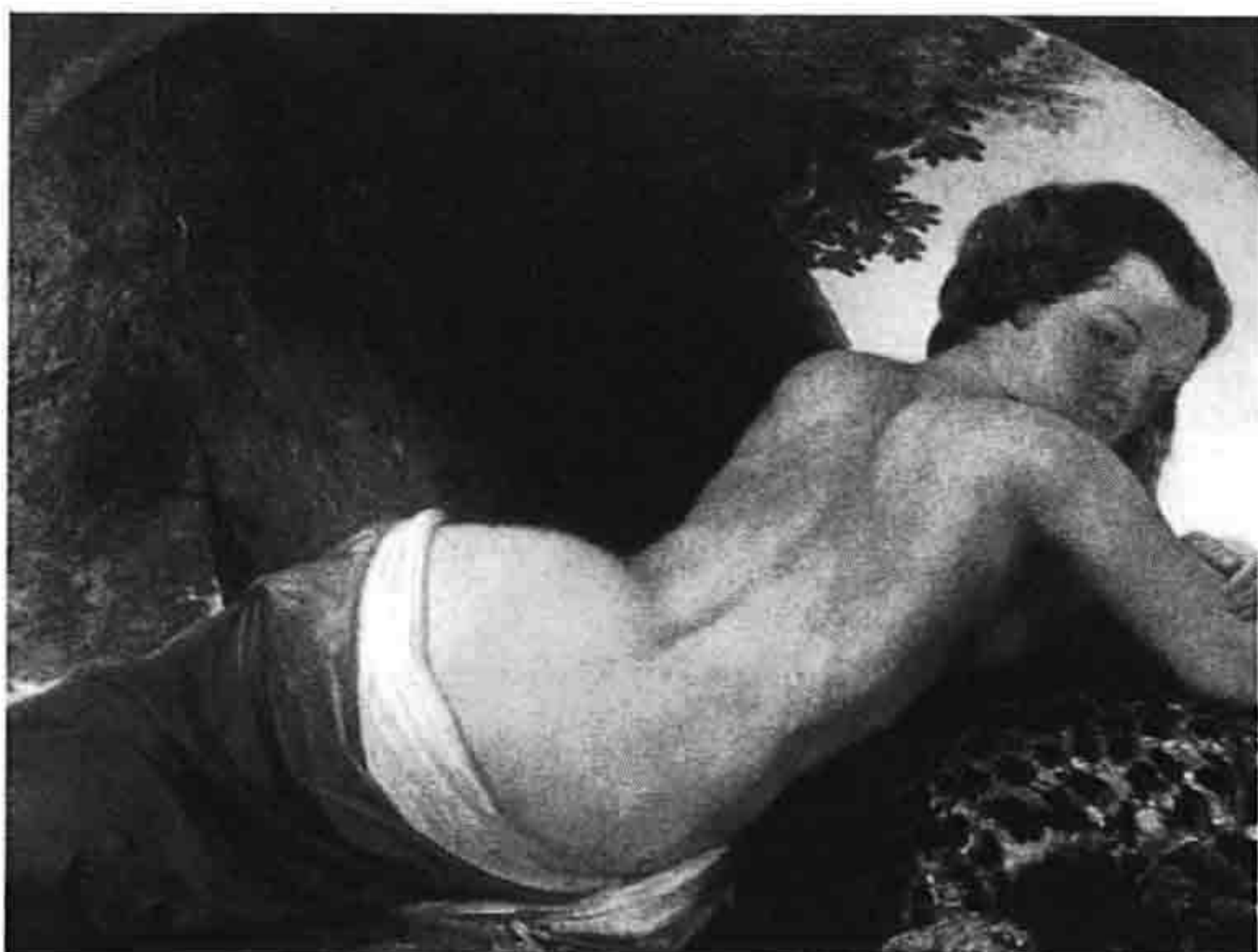
<sup>44</sup> Este pintor tem duas versões deste mesmo tema actualmente no Prado e no Museu Kaiser Friederch de Berlim.

<sup>45</sup> C. Bernari e P. de Vecchi - *Tintoretto...* p.99. Este pintor assina numerosos quadros que representam modelos femininos nus.

<sup>46</sup> Esta escultura deriva da



obra fundamental e muito influente *Paolina Borghese com Vénus* de 1808, do mesmo António Canova.



rio da pele, sem textura, mais parecendo de mármore. O cenário natural dominado por um leito e por cortinas no desenho foi substituído no quadro por uma cama coberta com uma pele de leopardo – um toque exótico – e pelo interior de uma gruta, uma vez mais.

O desenho de Metrass decorre da sua aprendizagem clássica, mas este nu é, apesar de tudo, muito envergonhado. A sua ascendência plástica remonta às *Vénus* de Giorgione<sup>43</sup> e de Ticiano (*Vénus Dormindo* e *Vénus de Urbino*,<sup>44</sup> respectivamente), passando pela *Leda e o Cisne* de Tintoretto,<sup>45</sup> até chegar às célebres *banhistas* e à *Odalisca Deitada* de Ingres, e a alguns nus de Delacroix em tudo diferentes da “*Vénus*” romântica portuguesa. A *Odalisca* de Ingres, por exemplo, só formalmente está de costas, pois o seu olhar despudorado e desafiante é inequívoco. Contudo, talvez a obra mais parecida com o desenho de Metrass seja afinal *Ninfa Dormindo*,<sup>46</sup> escultura de Canova, datada de 1821, que, se não



influenciou o pintor português, pelo menos revela bem a tendência na Europa de então para esta temática tão clássica, mas que se pretendia por esse tempo actualizar. Resta-nos dizer que a paixão antiga de Metrass, a desconhecida modelo da Academia, surge num retrato muito sumário, fruto talvez mais da memória do que de um trabalho directo. Se de paixão se tratou, nada melhor que a apresentar como Vénus. A sua Vénus. Vénus, o tema clássico, que jamais tínhamos tido em Portugal até esse tempo.

Citando os versos de Almeida Garrett no seu *Retrato de Vénus*: podemos talvez imaginá-la:

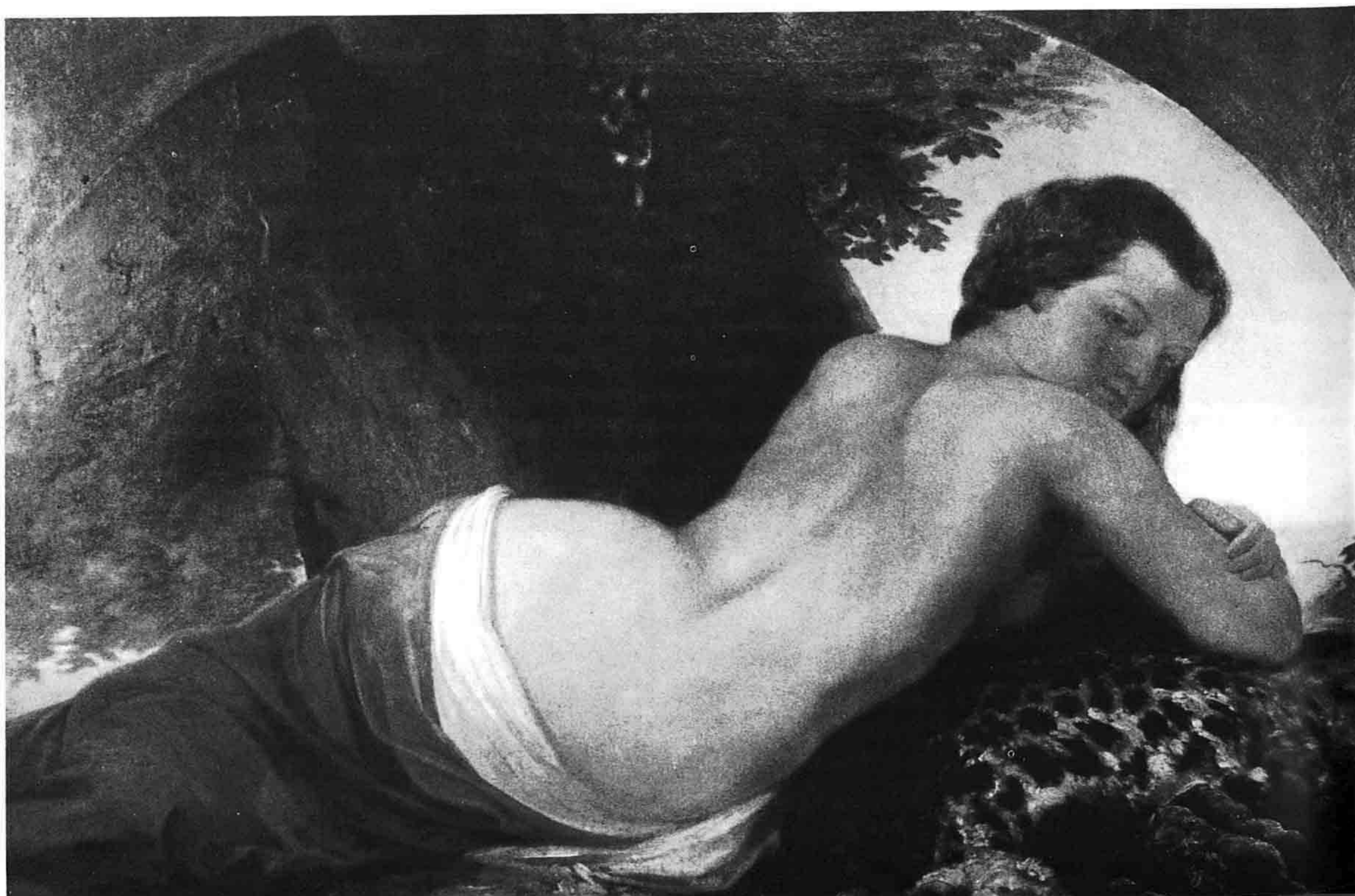
*Nua d'enfeites vãos e face amena  
Tu volve ao mundo, que te ignora errado.  
Qual és, qual foste, qual te apura os mimos  
A arte engenhosa, tu lhe amostra e ensina.*

*Como é dado aos mortaes bellezas tuas  
C'o divino pincel, co'as magas tintas  
Estremar com primor, colher-lhe o beijo,  
Sem donosas ficções meu canto ensine.<sup>47</sup>*

<sup>47</sup> A. Garrett - *O Retrato de Vénus*, Canto Primeiro.

No fim do álbum de Metrass aparece escrito a grafite, talvez pela sua própria mão, a seguinte quadra romântica, como que sintetizando a sua vida de pintor e o seu amor a Vénus:

*Neste ermo  
neste encanto  
só me lembro  
do meu pranto*



**BIBLIOGRAFIA**

- AA.VV., *Desenho. A Coleção do MNAA.*, Lisboa, Electa, 1994.
- AA.VV., *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Vol. 17, Lisboa-Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, s.d.
- AA.VV., *McGraw-Hill Dictionary of Art*, Vol 4, New York, McGraw-Hill, 1970.
- BERNARI, Carlo; VECCHI, Pierluigi De, *L'opera completa del Tintoretto*, Milano, Rizzoli Editores, 1970.
- CASTELLANETA, Carlos; CAMESASCA, Ettore, *L'opera completa del Perugino*, Milano, Rizzoli Editores, 1969.
- CASTRO, Joaquim Machado de, *Dicionário de Escultura*, Lisboa, Depositário Livraria Coelho, 1937.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994.
- COUTINHO, B. Xavier, *Camões e as Artes Plásticas*, 1º Vol., Porto, Livraria Figueirinhas, 1946.
- FLAIANO, Ennio; TOMASI, Lucia, *L'opera completa di Paolo Uccello*, Milano, Rizzoli Editores, 1971.
- FRANÇA, José Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, 3ª ed., Lisboa, Bertrand Editora, 1990, 2 Volumes. [1ª ed., de 1967]
- GARRET, Almeida, *Escritos Diversos*, 3º Vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 1983.  
*Obras Completas*, Vol. I, Lisboa, Empreza da História de Portugal, 1904.
- HOLANDA, Francisco, *Da Ciência do Desenho*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985.
- HUTTER, Herbert, *Drawing. History and Technique*, London, Thames and Hudson, 1968.
- LAMBERT, Susan, *Reading Drawings. A selection from the Victoria and Albert Museum*, New York, The Drawing Center New York, 1984.
- LILLI, Virgilio, ZAMPETTI, Pietro, *L'opera completa di Giorgione*, Milano, Rizzoli Editores, 1968.
- MACEDO, Diogo de, *Francisco Metrass e António José Patrício*, Lisboa, Edições Excelsior, 1952.  
Cadernos de Arte nº VII.  
*Quatro Pintores Românticos. Meneses, Metrass, Patrício, Rodrigues*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1949. Coleção Museu, 1ª Série, número 6.  
*Os Românticos Portugeses*, Lisboa, Artis, 1961.
- PANOFKY, Erwin, *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1993.
- PRISCO, Michele; VECCHI, Pierluigi de, *L'opera completa di Raffaello*, Milano, Rizzoli Editores, 1971.
- SILVA, Raquel Henriques da, *Pré-romantismo e Naturalismo*, in "História da Arte Portuguesa", vol 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.