

# D. Fernando: Desenho e gravura O Primado da Imaginação



Fig. 1a – Fumadores e cena de interior, ass. e dat. FC fec. 1840, água-forte sobre papel, álbum Monpensier, PNP3462 (© PSML/Foto Ana Cristina Machado);



Fig. 1b – David Teniers, o Moço (atrib.), Fumadores, óleo sobre cobre, c. 1650 (?). MNAA, inv. 1673 Pint. (© DGPC/Carlos Monteiro)

Raquel Henriques da Silva  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade Nova de Lisboa

“A natureza e a arte são demasiado grandes para terem fins em vista, e também deles não necessitam, pois em toda a parte há nós e laços, e nós e laços são a vida”.

Carta de Goethe a Carl Friedrich Zelter, 1830<sup>1</sup>

## Prólogo

A profícua e permanente atividade desenhista de D. Fernando está amplamente documentada; mesmo em sua vida, foi reconhecida e divulgada em revistas nacionais e internacionais e, sobretudo, através dos álbuns de peças gravadas que o próprio compôs ao longo dos anos e distribuiu por diversas coleções.<sup>2</sup>

O estudo mais sistemático desta atividade deve-se a Ernesto Soares<sup>3</sup> mas hoje a visão da obra fernandina ampliou-se extraordinariamente, graças à aquisição recente (por parte da empresa Parques de Sintra – Monte da Lua, SA para o Palácio Nacional da Pena) de um importante espólio dos estampadores de D. Fernando, os irmãos Brohy, tema que é objeto do estudo de Pedro Rodrigues neste catálogo. Ao mesmo tempo, foi possível

<sup>1</sup> Citado por Horst 2015, 259.

<sup>2</sup> Sem ser exaustiva, cito a litografia *The wonder of Windsor* de Charles Hunt, 1841, onde se espelha o reconhecimento deste talento no círculo familiar e a nível internacional. Em Portugal, os primeiros artigos sobre a atividade artística de D. Fernando foram escritos por A. F. de Castilho (“O Rei Artista”, *Revista Universal*, 1841) e E. Biester (“A gravura de S.M. El-Rei o Senhor D. Fernando” *Revista contemporânea de Portugal e Brasil*, 1859, p. 333-334). Mas o destaque fundamental deve ser dado a A. Raczyński que reconheceu o seu “talento pouco comum” (Raczyński 1846, 403). Destaco ainda o artigo de A. Busquet (“Les dessins et les eaux-fortes du roi D. Fernando”, *Gazette des Beaux Arts*, 1859, p. 153-163).

<sup>3</sup> Mas é justo destacar os textos de José Teixeira no estudo de referência *D. Fernando II, rei-artista, artista-rei*, que, pela primeira vez, realizou, com excelente resultado, uma leitura da obra artística de D. Fernando, com os recursos metodológicos e conceptuais de uma história da arte contemporânea (Teixeira 1986).

pôr em confronto um conjunto de álbuns de desenhos, alguns deles inéditos (das coleções do Palácio Nacional da Pena e do Paço Ducal de Vila Viçosa e de coleções privadas<sup>4</sup>) que tornam possível a ampliação do corpus até agora conhecido e uma melhor compreensão dos processos de trabalho e temáticas predominantes.

Esta é uma tarefa com um grau de complexidade inesperado porque o rei reproduziu sistematicamente os seus desenhos iniciais através de gravuras que, muitas vezes, intervencionava durante o processo de realização, criando um número considerável de variantes. Trata-se de um processo de trabalho de curiosa modernidade que circula, com resoluções diversas, entre originais, séries, variantes e cópias e envolve não só os desenhos e as gravuras enquanto unidades distintas, mas também a sua recomposição conjunta, num número ainda não

<sup>4</sup> A investigação em curso pela equipa do PNP permitiu conhecer um número considerável de álbuns com desenhos D. Fernando II, alguns inéditos. Graças à generosa colaboração de Hugo Xavier, o meu artigo utiliza os seguintes recursos: o exemplar datado de 1838-39 (inv. PNP729); o álbum recomposto a partir de desenhos avulsos (PDVV, inv. 7906); o álbum constituído por reproduções de desenhos originais, num processo aproximado à fotografia (PDVV, inv. ???); o álbum com originais avulsos, por vezes cotejados pelas respetivas reproduções (col. Luís Mergulhão); os dois álbuns adquiridos pela PSML (inv. PNP3463 e PNP3464); o álbum com desenhos e aguarelas datados de 1884-85 (col. Alberto Azevedo Gomes). Em fases ulteriores de trabalho será indispensável confrontar estes álbuns com os que são rigorosamente descritos no “Inventário orfanológico dos bens de D. Fernando II” conservado na Torre do Tombo. Só então será possível dispor do corpus da obra desenhista de D. Fernando.



circunscrito de álbuns, eles próprios possuindo cópias e variantes<sup>5</sup>. Perante esta complexidade, sugestiva e bastante labiríntica (onde, evidentemente, se manifesta a estética do Romantismo) a reflexão que se segue é limitada pelo estado presente da investigação. Ainda assim, vou procurar enunciar e enquadrar alguns aspetos que considero mais interessantes do desenho de D. Fernando.

### Da cópia à invenção

Um dos temas que permanentemente ocupou D. Fernando foi o gosto e o exercício da cópia. Copiou quadros da sua coleção própria e outros, através de álbuns de gravuras internacionais que foi adquirindo. Mas copiou também composições azulejares da Quinta Real de Caxias, subtema a que voltarei. Neste campo será necessário inventariar as fontes (que ele, por vezes, cita nas legendas) e comparar o seu gosto e os seus exercícios com os de outros artistas da época.

Em geral, será o desejo diligente da aprendizagem e de treino que subjazem a estes trabalhos, em coincidência epocal com tantos amadores seus contemporâneos, nomeadamente a sua numerosa e principesca parentela<sup>6</sup> que trocava entre si as provas de perícia artística ou mesmo de talento, como é o caso de D. Fernando. Não sendo possível desenvolver o tema da cópia (que pressupõe um inventário exaustivo) o que me interessa relevar são casos em que a cópia está presente mas composta com liberdade criativa e invenção pessoal. Escolho a gravura (Fig. 1a) que, conforme legenda do autor, parte do pequeno óleo sobre cobre atribuído a David Teniers, o Moço (1610-1690), Fumadores, conservado hoje no Museu Nacional de Arte Antiga (Fig. 1b), obra que terá integrado a sua coleção de pintura<sup>7</sup>. No desenho final, esta cópia articula-se com outra composição, com três personagens de estatuto superior aos camponeses de Teniers, eventualmente cópia também de original que não foi possível identificar. À volta destas cenas centrais, o rei gravou pequenas faixas

<sup>5</sup> Este é um dos traços mais originais da prática de gravura de D. Fernando que deverá ser objeto de investigação sistemática e comparatista. A este respeito ver Soares 1952, 52 e 69.

<sup>6</sup> Pouco depois de D. Fernando chegar a Lisboa, em 1836, a sua tia, Rainha da Bélgica escreve-lhe: “Je pouvais aussi si vous le désirez vous envoyer une boîte qui contiendrait des pinceaux, des planches de cuivre préparées, de l’eau forte, des vernis, de la terebentine, en un mot les objets et tous les utensiles nécessaires à la gravure à l’eau forte”, cit. Teixeira 1986, 223.

que compõem a moldura envolvente, pluralidade de pequenos motivos que não parecem ter articulação com o tema; em alguns casos (“porcelaines de Saxe” como estão legendadas, e um buda sentado) sugerem cópia de objetos que decorariam talvez o seu local de trabalho. Outros, todavia (animais de quinta, uma camponesa a cavalo puxando outro animal, rostos de perfil, talvez um rinoceronte) serão figuras nómadas que circulam permanentemente na originalíssima iconografia do autor que vai distribuindo a sua assinatura por diversos destes quadros dentro do quadro. Sobre um grupo à esquerda (um velho militar, uma mulher agachada, uma criança de tronco nu e um cãozinho rafeiro) existe uma inesperada legenda: “Paz e união entre todos os portugueses”. Ou seja, o quadrinho de Teniers é o motivo eventualmente estruturador de inspiração mas o gosto da cópia ativa a imaginação que se afasta de intenção representativa precisa. Ainda assim, a realidade estará presente, evocada pela legenda acima referida que parece ironizar a situação de quase guerra civil, nesse ano de 1840, marcado pela ascensão de Costa Cabral. Esse mundo de intriga permanente e de instabilidade política (que a rainha ia gerindo com reconhecida perícia) poderá estar sugerido também no motivo inferior de fecho da composição: um cão e um grande lagarto ligados pelas caudas e, no espaço ondulante assim criado, o que talvez seja um tranquilo bezerro.

Mais radical do que o trabalho a partir de Teniers, é o modo como o autor apropria fontes literárias de sentido predominantemente metafórico. A que mais se avanta, como momento maior da invenção fernandina, é o seu “Gato Murr”, 1855, que escolhe para frontispício do álbum de gravuras adquirido para o Palácio Nacional da Pena, o chamado “Álbum Montpensier” (cat. X) No artigo que escreve para este catálogo, Marta Sonius aborda a importância desta personagem de E. T. H. Hoffmann, escritor e músico com reconhecimento internacional do romantismo alemão. O modo como o Gato Murr apresenta o título do álbum (Essais de gravure à l’eau forte) não pode deixar de recordar o frontispício dos Caprichos de Goya, editados pela

<sup>7</sup> Ao contrário do que advoga Ernesto Soares (Soares 1952, 99), não integrou as doações de D. Fernando à Academia de Belas Artes de Lisboa, tendo sido adquirida pelo MNAA em 1925. A ação mecénica de D. Fernando II para com a Academia foi amplamente estudada por Hugo Xavier, O marquês de Sousa Holstein e a formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa. Tese de doutoramento em História da Arte, especialização Museologia e Património Artístico, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2015.

primeira vez em Madrid, 1799. Claro que a ameaça dos “monstros” produzidos pelo “sonho da razão”<sup>8</sup> não se encontra na figura colaborativa do Gato Murr, pousado sobre um motivo clássico, envolvido num arranjo floral expressivo e tendo por guardiães, um tranquilo casal de galináceos. Com um rasto da vida aventureira que Hoffmann lhe inventou, este Gato Murr é, como outros animais que D. Fernando elege, uma espécie de alter ego, mais feliz e mais livre do que ele poderia ser, permitindo jogos com a ironia e mesmo o riso que constituem um traço caracterizador do seu trabalho desenhista e gravado.

Em 1857, o Gato Murr volta a aparecer, num registo desenhado (Fig. 2). É agora não é o apresentador de trabalho alheio mas, em consonância com o conto de

Hoffmann, autor ele próprio da escrita, instalado no escritório/sótão do escritor, em figuração setecentista, que o descobre ou espreguiça, numa atitude ambivalente em que a convivência predomina. Este desenho serviu de base, com algumas alterações, para uma gravura de 1859 publicada na *Gazette des Beaux-Arts*<sup>9</sup>, com “algo mais” como D. Fernando gostava de fazer: uma extraordinária moldura de gatos (um ‘sabbat de chats’, afirma A. Busquet), ligados por um motivo vegetal e máscaras humanas de resolução diversa; no centro da moldura superior, o Gato Murr aparece nimbado, no ato de escrever, subitamente humanizado. Com estes procedimentos, o autor dota o motivo de matriz literária da autonomia própria da decoração em que a narrativa se expande formalmente (mas se contrai, em termos de conteúdos) na pulsão repetida do gesto.



Fig. 2 – Gato Murr a escrever, ass. e dat.: FCf. 1857 Cintra, grafite, tinta e aguada sobre papel, álbum (fl. 23), col. Luís Mergulhão (© PSML/Foto João Krull)

<sup>8</sup> Refiro-me ao texto do Capricho, nº 43, «El sueño de la razón produce monstruos» (1797-99) que segundo os especialistas, Goya escolheu inicialmente para frontispício da edição.

<sup>9</sup> O desenho publicado em «fac-simile» acompanha o artigo de Alfred Busquet “Les dessins et les eaux-fortes du roi D. Fernando”. *Gazette des Beaux-Arts* tomo V, 1859, p. 153-163.



O gato que escreve e dialoga com o autor (ou o auto-representa) continua a ser a personagem fundamental da composição, mas a gataria anónima que o envolve (ou que ele gera) introduz outra questão, muito cara a D. Fernando: o mundo animal (como o vegetal) tem uma espécie de autonomia e uma espécie de grandeza que os humanos e a história humana nem sempre contemplam. Além de dois temas que, em seguida, vou especialmente destacar, basta ver o carinho com que retrata os seus cavalos e os seus cães para percebermos que há nesses desenhos e gravuras algo mais do que mero impulso naturalista, dentro das práticas científicas que o positivismo vinha a divulgar. Há afecto e cumplicidades que o conduzem a escrever, nos próprios desenhos, os nomes, desses animais, especialmente os cavalos.

A par do Gato Murr<sup>10</sup>, D. Fernando desenhava várias vezes o Urso que não pode deixar de evocar a literatura popular germânica. A legenda da gravura de 1843, realizada em “Cintra”, “d’après Fratin” (Cat. X), assume que o ponto de partida é o Ours philosophe desse escultor, assaz popular na época. Mas o que acontece, mais uma vez, é uma apropriação criativa. Em primeiro lugar pela ambiência criada: o Urso não se impõe como figura declamatória, mas descansa num recanto da floresta, meditativo sobre os livros que não lê. Num dos álbuns conservados no Paço Ducal de Vila Vilosa (inv. 7906), há um desenho, infelizmente não datado, que é, sem dúvida, uma variante do tema (Fig. 3). O Urso está na mesma posição, sentado no chão e apoiado num rochedo mas vê-se agora o que poderá ser a entrada de uma gruta. Apesar do seu isolamento meditativo, há um mundo que o rodeia: três outros ursos, dois quais segurando livros, e, em moldura, corpos esboçados de cães e um cavalo, além de perfis de homem barbado, um dos quais, ou mais do que um, podem ser interpretados como auto-retratos. E ainda, quase no canto inferior esquerdo, o busto de Infante D. Henrique, reconhecível pelo chapeirão. Mais uma vez, uma iconografia popular na época surge transfigurada, em variantes diversas, numa atitude estética de quem se entrega ao devaneio, soltando “a mão inteligente”<sup>11</sup> sobre o papel ou a chapa a gravar. O que introduz uma espessura no trabalho artístico de D. Fernando que, digo-o desde já, é rara na arte contemporânea portuguesa e não pode deixar de evocar (até pela presença de D. Henrique a ornamentar o retiro do Urso filósofo) a liberdade, ecletismo e marca pessoal com que estava então a delinear o Palácio da Pena<sup>12</sup>.



Fig. 3 – *Urso filósofo*, grafite e tinta sobre papel, álbum (fl. 33), PDVV 7906 (© FCB/J. Real Andrade)



Fig. 4 – *Urso com ave*, ass. e dat. FC fec. 1863 Mafra, grafite sobre papel, álbum (fl. 24), col. Luís Mergulhão (© PSML/Foto João Krull)

Há ainda outro Urso num álbum conservado em coleção particular, um excelente desenho de 1862 (Fig. 4) que não é o “Urso filósofo” mas um dialogante urso caminheiro sentado, encostado a uma árvore, de chapéu, bastão e pequena mochila às costas. Fala (ou escuta) um homem-pássaro, vestido à fidalgo do século XVIII,

<sup>10</sup> D. Fernando representou ainda o Gato Murr morto num velório tão humanizado que, mais uma vez, provoca o riso (álbum PDVV, inv. ?????, fl. 41)

<sup>11</sup> Uso a designação ‘Mão inteligente’, citando a poetisa e artista Ana Hatherly. Ver a propósito Hatherly 2003.

<sup>12</sup> Ver, para desenvolvimento, Schedel 2011.



Fig. 5 – *Caminhante sentado com macacos e cão*, ass. e dat.: FC fec. 1874/Caxias/19 Sept., desenho à pena com aguada, álbum PNP3463 (© PSML/Foto Ana Cristina Machado)

numa cena aprazível, carregada de fina ironia. Haverá motivo iconográfico a encontrar? Ou apenas o gosto descontraído de inventar? E serão homens ou, mesmo, gente concreta? O próprio autor, com o corpo magro agigantado e fantasiado com um rosto de pássaro?

Antes de terminar este tópico, tenho ainda de me deter noutro singular desenho (Fig. 5) integrado num dos álbuns do Palácio da Pena. Datado de Caxias, 19 de Setembro 1874, ele apresenta um caminheiro sentado na beira do caminho, ladeado por um cãozito, que se ergue para ele, e por dois pequenos macacos vestidos como meninos, um dos quais sentado por detrás da figura central e colocando-lhe a pata no ombro; o outro de pé, em plano inferior, aprende a andar, como uma criança humana, guiado pela mão do homem. Esta obra notável (de linhas ágeis e com expressivas manchas de aguada) ilustra com rigor a reflexão de Marta Sonius, no texto deste catálogo, quando salienta uma das questões filosóficas do tempo, superiormente tratada por Charles Darwin em *The expression of the Emotions in Man and Animals*. Tendo sido editado em Londres em 1872, não é impossível que D. Fernando o tivesse lido um ano

depois, mas devemos admitir que o desenho trabalhe com eficácia uma questão que, como já disse, muito interessava a um homem que inquestionavelmente amava os animais, especialmente os seus cavalos e cães. Mas não pode deixar de observar-se, noutros apontamentos, esse empenhado olhar científico que o faz legendar com o nome latino três tritões (triton marmoratus) captados num recanto rochoso em Sintra, eventualmente no Parque da Pena, desenho pertencente ao álbum acima referido. A mesma atenção envolve árvores, e animais domésticos, num olhar cativado pelo pormenor que quase nunca se detém na lonjura paisagística<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Em 1883, D. Fernando e a Condessa d’Edla visitaram o Jardin d’Acclimatation de Paris, viagem que ele descreve, em carta, a D. Luís (segundo informação de Hugo Xavier, a quem agradeço). Realizou então pequenos desenhos, talvez sobre o motivo, de elefante, hipopótamo e bisonte, num álbum recentemente desmembrado entre herdeiros da Condessa d’Edla.





Fig. 6 – Rafael Bordalo Pinheiro, “Phantasia chinesa: a cultura do chá pelo rei artista”. O António Maria, 15 de Julho de 1880, p. 236 (faltam créditos)

### As molduras no cerne da questão

Todos os estudiosos que se interessaram com alguma profundidade pela obra de desenho e gravura de D. Fernando destacaram a originalidade das molduras das suas composições, a começar por Racziński: “Quelquefois le sujet principal est encadré dans une série de petites figures ou d’autres objets, que l’impression du moment a fait naître et qui se suivent sans ordre et dans des proportions diverses” (Racziński 1846, 403). Este e outros autores referem, para esta opção compositiva, fontes históricas e epocais numerosas, com eventual destaque fundador para Dürer, sendo neste catálogo também trazido à comparação Otto Runge, muito embora as suas molduras sejam mais rigorosas e organizadas por princípios de simetria. Veja-se ainda a aproximação ao grafismo e ilustração, amplamente divulgado em jornais e revistas da época. Em Portugal, é impossível não citar o virtuosismo, sobreposição e as mensagens encriptadas de Rafael Bordalo Pinheiro que D. Fernando certamente lia e admirava, antes de se iniciar como ele na prática da cerâmica (Fig. 6). Vale a pena referir também alguns desenhos aguarelados conservados num dos álbuns do Palácio da Pena (inv. PNP3463) e datados da década de 1870 que, se não denotam uma influência direta, verificam uma



Fig. 7a – Cena cortesã, ass. e dat.: FC fec. 1860, tinta sobre papel, álbum (fl. 21), col. Luís Mergulhão (© PSML/Foto João Krull); Fig. 7b (pormenor da moldura)



coincidência temática com os notáveis conjuntos rocaille dos azulejos da Quinta Real de Caxias da época de D. Pedro III (marido de D. Maria I), nomeadamente as cenas galantes e a ondulação dançante das molduras.

Mas D. Fernando foi muito mais longe. Não sendo possível, na economia deste artigo e no estado da investigação, analisar detidamente a criatividade dos motivos, detenho-me apenas num desenho de um álbum pertencente a um particular e datado de 1860 (Fig. 7 a). Ele reúne centralmente duas cenas que somos tentados a associar: em baixo, numa composição de menores dimensões, um trio masculino bebe em conjunto, embora um dos homens pareça estar de saída. No quadro central, poderá ser ele que está com uma mulher sentada ao colo, com as mãos dadas. Coroando a cena, volta a aparecer o par ternamente abraçado mas, no lado esquerdo da moldura, associado aos arabescos decorativos, putti e aves, surge-nos já nu (Fig. 7b), mostrando quanto as margens do desenho são um lugar a explorar para se compreender a originalidade do trabalho artístico do monarca.

Noutras molduras, não há necessariamente articulação entre a cena central e o dinamismo miniaturizado das suas franjas. Numa cópia de 1842 de uma cena campestre (“d’après un dessin de J. A. Klein”), centrada num carro de bois (cat. X), surgem (cortejos equestres, reuniões de títeres, perfis humanos, com uma toada predominantemente urbana embora antiga e, no canto esquerdo, o registo contemporâneo de um artista perante o seu cavalete que pinta uma mulher de costas que nos é mostrada também, na pose de modelo (Fig 8). O pintor, de casaca e corte de cabelo napoleónico é imitado (ou ajudado) por um lagarto de pé, mimetizando o pincel e a paleta do artista. Discursos dentro do discurso,



Fig. 8 – Artista com cavalete a retratar (pormenor de moldura), ass. e dat.: FC fec. 1842, água-forte sobre papel, PNP3420/10 (© PSML/Foto Ana Cristina Machado)

tanto mais que algumas das cenas das bordas viajaram por gravuras completamente diferentes. Mas outros, segundo o relato dos contemporâneos, seriam gravados diretamente na chapa. É o que deve ter acontecido com o apontamento do pintor e do modelo que, no estado atual da investigação, não parece ter-se repetido.

Em termos da importância estética da obra de D. Fernando, tenho de referir duas peças maiores: “Duelo entre Albrecht von Wallenstein e um seu inimigo”, segundo o título (que aqui simplifico) atribuído por Marta Sonius, neste catálogo. Tendo ela proposto, com eficácia, as fontes literárias desta gravura de 1842 (Fig. 9), interessa-me reforçar a sua resolução plástica, sobretudo as cenas representadas como manchas em palimpsesto que envolvem o motivo principal, compondo um conjunto de quadros em que predominam cenas de guerra; à volta, cavaleiros (em baixo) e cavalos (em cima) encaixam-se na ondulação da moldura cujos cantos são ocupados por pequenos homens operosos. Embora não seja especialista em gravura, creio que esta manifesta uma espécie de esplendor das técnicas usadas e plenamente dominadas pelo rei, postas ao serviço de uma imaginação transbordante. É possível que ele se inspire em diversos modelos, ou num preciso, hipótese que em nada compromete a excelência do resultado. Ninguém, na arte portuguesa de então, realizou obra plástica de idêntica qualidade.



Fig. 9 – Duelo entre Albrecht von Wallenstein e um seu inimigo, ass. e dat.: FC 1842/à Lisbonne/retouchée/1852, água-forte sobre papel, álbum Monpensier, PNP3462 (© PSML/Foto Ana Cristina Machado)



Finalmente, “Composição de grotescos”, de 1852 (Fig. 10), que, dentro das características da obra fernandina, sugere um fragmento de moldura sem motivo a enquadrar. José Teixeira propôs uma leitura interessante deste notável trabalho (Teixeira 1986, 232) que tem o mérito de chamar a atenção para a riqueza iconográfica da obra de D. Fernando que nunca foi valorizada na historiografia da arte portuguesa. No entanto, estou mais próxima da reserva de Marta Sonius, no texto deste catálogo; mas se a decifração iconográfica é arriscada, não há dúvida que estamos perante um fragmento onde o imaginário que há-de ser surrealista plenamente se manifesta. A sua particularidade é um traço caracterizador do artista: a estética da decoração em que os sentidos não determinados nascem da pulsão e autonomia da forma. Vale a pena citar Horst Bredekamp

que afirma, sobre o próprio da imagem: “Quem não espera que o outro e o inédito possam surgir do fundo das imagens, quem só pode esperar o eco do seu próprio olhar, considerará o tempo e o esforço implicados na observação de imagens como puro desperdício. Para além das suas próprias representações e imaginação, há algo que escapa ao observador. Ele confronta-se assim com uma latência no próprio artefacto, capaz de se transformar, de modo praticamente incontrolável, passando da potência ao ato (...)” (Horst 2015, 12-13)



Fig. 10 – Composição de grotescos, ass. e dat. FC fec. 1852/ã Lisboa, água-forte sobre papel, álbum Monpensier, PNP3462 (© PSML/Foto Ana Cristina Machado)

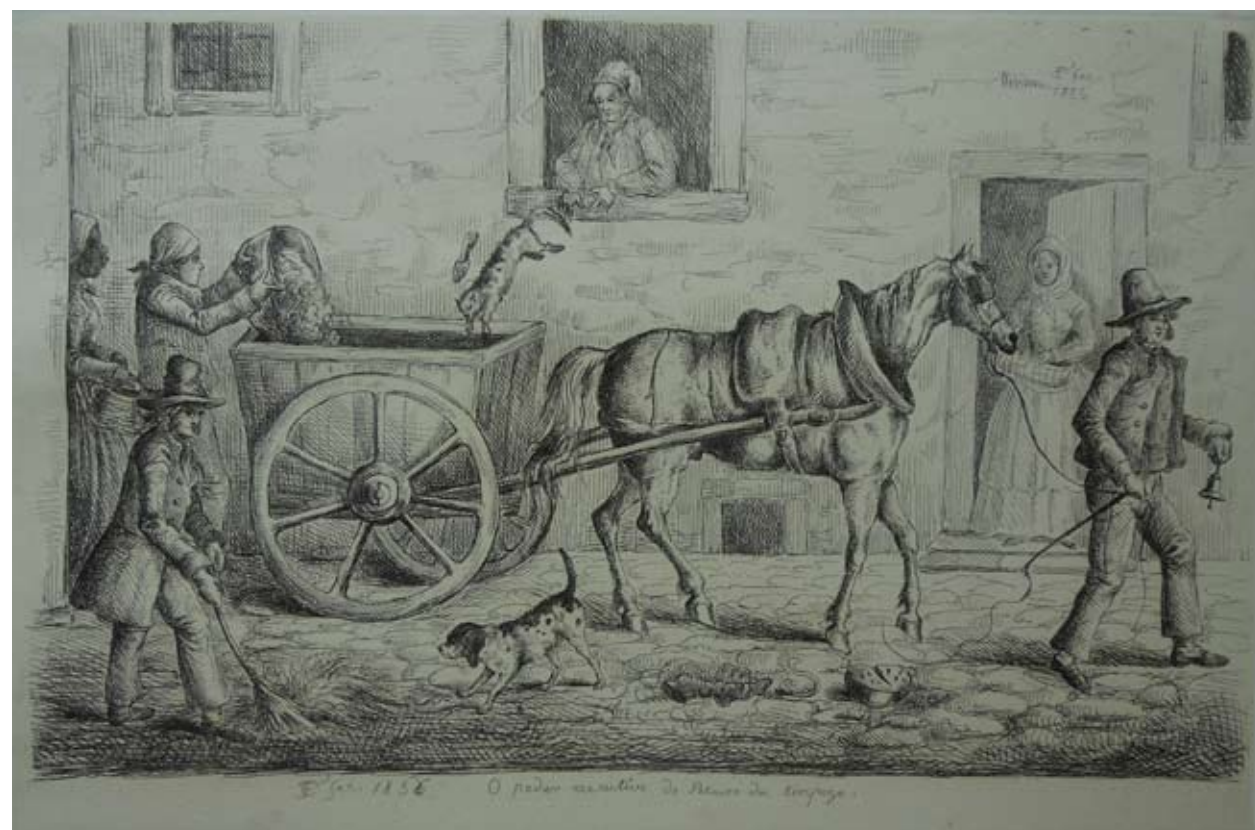


Fig. 11 – O poder executivo do Pelouro da limpeza, ass e dat.: FC fec. 1856, água-forte sobre papel, álbum Monpensier, PNP3462 (© PSML/Foto Ana Cristina Machado)

#### Da vida social aos registos de intimidade

Romântico e individualista, pouco interessado pelo frenesim político em que teve de viver até à subida ao trono de D. Pedro V, o mundo registado por D. Fernando é o da arte e da cultura, a par do fascínio e curiosidade intelectual pela natureza e vida animal. No entanto, embora raros, vale a pena salientar alguns desenhos que sugerem um olhar irónico sobre a sociedade do seu tempo, quer dos seus iguais (“Quelques membres du Jockey Club à Vexal” onde se auto-retrata) (cat. X) quer, excepcionalmente, de gente do povo que critica o governo. É o caso de “O poder executivo do pelouro da limpeza” (Fig. 11) segundo legenda aposta pelo próprio, datado de 1856, um ano após ter terminado a regência. Trata-se de uma cena quotidiana, a recolha do lixo numa rua da cidade, centrada na carroça puxada por cavalo e na gente que parece captada do natural. A principal marca dinamizadora da cena é o gato que foge pela janela para se lançar dentro da carroça, perseguido pelo chinelo que a mulher lhe atirou. O sentido político da narrativa advém da legenda, processo habitual no desenho humorista, sugerindo, talvez, que o governo se reduz a “limpar” a gente humilde, destino a que só o gato parece escapar, num movimento que provoca o riso e gera a dúvida: escapará ele ao destino dos humanos ou representa-o, mergulhando no lixo?

Num dos últimos álbuns de desenhos de D. Fernando há uma mais clara observação política, datada de Pedras Salgadas, 1884, ou seja um ano antes do seu falecimento (Fig. 12). Bem centrado na página, surge em corpo inteiro, encostado a uma árvore e de vara na mão, “Manuel da Cunha, o cego d’um olho só de Tinhela” que proclama, segundo a inscrição do autor, legível no essencial: “Eu sou pobre! Mas este actual governo é mais aturável. A oposição, com os diabos, não é 3 mezes governo que não dê com as cangalhas no chão. É verdade”.

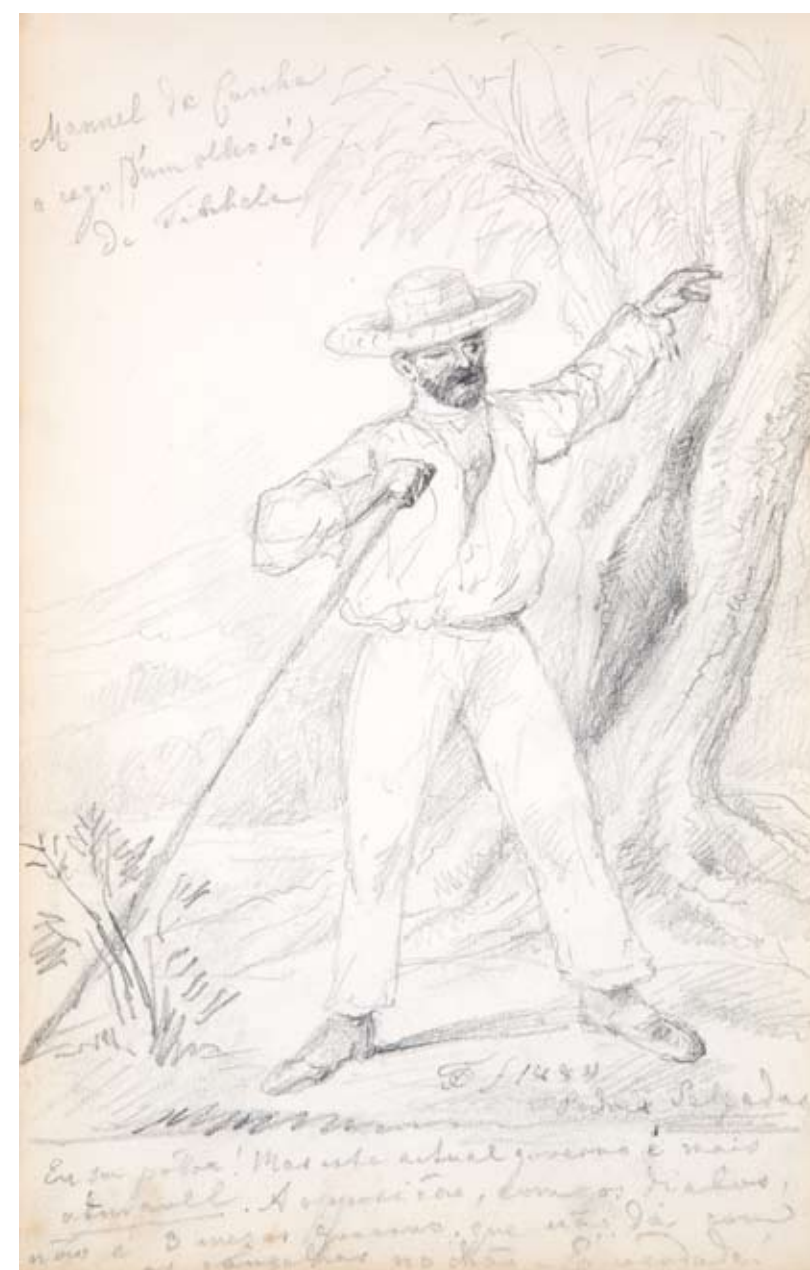


Fig. 12 – Manuel da Cunha o cego d’um olho só de Tinhela, ass. e dat.: FC f. 1884/Pedras Salgadas, grafite sobre papel, álbum, col. particular (© PSML/Foto João Krull)



Mais uma vez, D. Fernando faz comentário político através do povo. O referido governo só pode ser o último presidido por Fontes Pereira de Melo que fora empossado em finais de 1881, profundamente remodelado em 1883 e se manteve em funções até Fevereiro de 1886<sup>14</sup>. Sem ser especialista da matéria, creio que se pode sugerir uma simpatia entre esses dois velhos senhores que marcaram a segunda metade do século XIX em Portugal. Ela está de algum modo artisticamente documentada na gravura de 1855 (cat. X), em que, segundo Ernesto Soares, D. Fernando coroa Marietta Alboni, cantora lírica do S. Carlos, depois do “concert intime” em que aquele par figura, junto ao pianista Manuel Inocêncio dos Santos, mestre dos príncipes, e na presença de Fontes Pereira de Melo e Rodrigo da Fonseca<sup>15</sup>. Vale a pena reparar que o autor se auto-representa duas vezes: durante o concerto e, depois dele, no ato de coroar a diva.

Passados trinta anos depois desse “concerto íntimo”, o pobre zarolho de Tinhela, aldeia próxima de Pedras Salgadas, onde o rei e a condessa d’Edla estanciavam, serve-lhe para homenagear o mais importante político português da época, quando o reinado de D. Luís caminhava para o fim e o Partido Republicano já estava representado na Câmara dos Deputados.

Mas a atenção e o gosto de D. Fernando pela “verdade do povo” tem ainda outro curioso apontamento, datado de 1865, quando a família real se deslocou ao Porto para visitar a Exposição Internacional, instalada no Palácio de Cristal, construído para o efeito. Realizado em papel de carta com monograma do monarca, o desenho foi referenciado no Diário de Notícias com um comentário que enaltece “a competência” do rei “n’este ramo das bellas-artses” (Fig. 13), permitindo-lhe captar “dois grupos à penna, copiados do natural, de gente que se achava em frente do palácio real do Porto”<sup>16</sup>. Para nós, mais do que a qualidade do registo (que é sensível e expressivo) o que interessa relevar são dois gostos de tempos diferentes: o antigo gosto de desenhar e o gosto epocal de olhar o povo como cidadãos, modestos, anónimos mas plenamente individualizados.



Fig. 13 – Grupos de populares, ass. e dat. FC f. Oporto 1865 16 Sep./17 Sep., tinta sobre papel, álbum (fl. 7), PDVV 7906 (© FCB/J. Real Andrade)

<sup>14</sup> Recorri a fonte antiga mas segura: a História de Portugal, coordenada por Damião Peres, Barcelos, 1935, vol. VII, p. 410-111. Para abordagem atualizada do tema ver a larga bibliografia de Pedro Tavares de Almeida.

<sup>15</sup> Ver Soares 1952, 116-9. Segundo este autor é no “invólucro da chapa da gravura (Museu Nacional de Arte Antiga) que foi escrito: “Couronnement de la fameuse Alboni dans la salle de musique du roi D. Fernando. Concert intime. Roi, Fontes...”.

<sup>16</sup> Agradeço a Hugo Xavier a generosidade de me disponibilizar este apontamento, publicado no Diário de Notícias de 22 de Setembro de 1865.

Embora tenha intencionalmente relevado o empenho político de D. Fernando, a verdade é que é na dimensão privada que ele se agiganta com rara modernidade. Devemos-lhe o relato desenhado e gravado, de pai feliz durante primeira infância dos seus filhos, onde a Rainha D. Maria II estará talvez presente, por exemplo no pequeno desenho que será passado a gravura (Fig. 14), integrado na cercadura de uma composição de boas festas para o ano de 1839 (Cat. x). Se for a rainha, ela é aqui apenas uma mãe de família, certamente grávida (da primeira filha que nasceu morta em 1840), sentada em almofada ou banco baixo, dando a papa a D. Luís então com um ano de idade, sentado no chão, junto a D. Pedro com dois anos, ajoelhado. A gravura/cartão de boas-festas centraliza o retrato de uma criança, certamente D. Pedro, ladeado pelo seu cão e a toda à volta, além do referido apontamento, muitos outros surgem, uma espécie de diário desenhado com a criança a montar, martelar, alimentar os animais de capoeira, brincando com os cães, varrendo, transportando alguma coisa num cesto, etc., registos que admiravelmente documentam o novo lugar na criança na sociedade oitocentista e na família. Que essa criança fosse um futuro rei e filho de reis em nada beliscava o orgulho de um pai jovem que espalha, pela vasta família, este



Fig. 14 – Presumível representação de D. Maria II com os príncipes D. Pedro e D. Luís, grafite e tinta sobre papel, álbum PDVV 7906 (© FCB/J. Real Andrade)

<sup>17</sup> Ver a gravura cat. X que tem sido considerada um auto-retrato de D. Fernando ladeado pelos dois filhos mais velhos.

<sup>18</sup> Agradeço a colaboração de António Nunes Pereira e de Marta Sonius que prontamente traduziram a legenda e propuseram uma chave para a sua interpretação.

original cartão de boas festas, dotando de autonomia artística o que era então vivido, nos meios aristocráticos, como rituais partilhados só entre iguais.

No mesmo álbum (PDVV, inv. 7906), há outro apontamento desenhado que vale a pena destacar (Fig. 15). D. Fernando volta a reaproveitar algumas das figurinhas do referido cartão de boas festas, mas coloca, no meio, um desenho que não voltámos a encontrar e que duvido que tenha sido passado a gravura: um pombo de “papo ao vento”. Mas o pombo tem rosto de homem, com alguma semelhança com D. Fernando que, à época, teria um bigode mas pouca barba<sup>17</sup>. Há uma preciosa legenda: “Der zärtliche Kropftauben” que Marta Sonius traduziu: “O terno pombo de papo ao vento Aloys”, esclarecendo ainda que Aloys é um nome, diminutivo de Aloysius ou Aloíso<sup>18</sup>. Há pelo menos duas interpretações possíveis para deslindar este projeto de composição: Marta Sonius e António Nunes Pereira consideram que haveria, no círculo dos animais familiares, um pombo Aloys a quem D. Fernando dá rosto humano para motivar a imaginação infantil; eu atrevo-me a considerar que D. Fernando poderia ser, ele próprio, o pombo Aloys, orgulhoso do seu rebento...



Fig. 15 – O terno pombo de papo ao vento Aloys, grafite e tinta sobre papel, álbum (fl. 53), PDVV 7906 (© FCB/J. Real Andrade)



Não cabe, na economia deste texto, a análise extensiva deste tema na obra fernandina, mas não posso deixar de salientar um desenho do álbum de Vila Viçosa que admito ser outro retrato de D. Maria II, da mesma época. Registo de intimidade, captado ao vivo, ele representa-a como uma jovem mulher, diligentemente concentrada na leitura (Fig. 16). Com o mesmo carácter de registo do natural, é a gravura de D. Pedro e D. Luís sentados à mesa de refeição, esboço rápido e especialmente sensível, irónico pelo cuidado da representação das cadeiras que se agigantam em relação às crianças (cat. X). Esta gravura foi, em menor número, impressa com um texto entusiasta que cito a partir de Ernesto Soares:

Kommt schaut die lieben Knaben  
An Spass und Trank sich laben  
Sie trinken der Verwandten Schaar  
Ein Prosit heut zum Neuen Jahr<sup>19</sup>

A entrada de Elise Hensler na vida de D. Fernando abre um segundo período de retratos de intimidade, alguns até agora inéditos. Sem preocupação de exaustividade distingo, no início da ligação, datado de 1862, um registo sugestivo e auto-irónico (Fig. 17a) A futura condessa é um perfil seguro da sua beleza e juventude, solidamente inscrita no suporte, enquanto o rei apaixonado assume a sua idade, e salta, sem

elegância, atrás dela, iludindo a sua altura e pose que sempre manteve majestática. Mas para lá da curiosidade do tratamento do tema, interessa realçar a eficácia da linha, solta, ágil e eficaz. Do mesmo ano, de um ainda reservado noivado, há outro retrato de perfil de Elise, em que o volume vaporoso da saia armada é outro motivo de ironia com assumida marca erótica. Há registos formalmente mais elaborados de Elise ou do par, assumindo o teor diarístico que o desenho sempre teve para D. Fernando (Cat. X, Elise a pescar; Cat. X, Elise e D. Fernando no Parque da Pena) mas prefiro destacar outro, mais original, datado do Dafundo, de Setembro de 1869 (Fig. 17b). A já condessa está ausente mas é evocada por coisas suas (a banqueta, o chapéu, a écharpe e a sombrinha) ou que lhe pertencem (os seus cãeszinhos de regaço) enquanto D. Fernando se auto-representa talvez, como um fauno envelhecido que salta pelo ar, vestido de peles e de cajado na mão, fugindo da ausência a favor da real presença.



Fig. 16 – Presumível representação de D. Maria II a ler, grafite sobre papel, álbum (fl. 48), PDVV 7906 (© FCB/J. Real Andrade)



Fig. 17a – Condessa d'Edla e D. Fernando II, ass. e dat. *FC fec.* 1862, grafite e tinta sobre papel, álbum (fl. 25).



Fig. 17b - Puff com cães e acessórios da condessa d'Elda, ass. e dat.: *FC fec.* 1869 /Dafundo/23 Sept., grafite e tinta sobre papel, álbum (fl.42), col. Luís Mergulhão (© PSML/Fotos João Krull)

<sup>19</sup> Soares 1952, gravura nº 44. A tradução foi proposta por António Nunes Pereira, Diretor do Palácio Nacional da Pena, a quem agradeço: “Venham, vejam os queridos rapazes / Que saboreiam a bebida e o divertimento/Eles bebem hoje à multidão de parentes/Com um brinde ao Ano Novo”.



### Auto-retratos e auto-representações

Embora as auto-representações de D. Fernando sejam abundantíssimas em toda a sua obra de desenho e gravura (e também o Palácio da Pena o é, imagem diferida pela autonomia da arquitetura), termino este percurso com maior aproximação a este tema. A par de retratos com os filhos ou, mais tarde, com a condessa d'Edla, D. Fernando que, explicitamente, nunca se retratou como artista, fê-lo para o colecionador. Num deles, de 1843 (cat. X) acumula uma espécie de gabinete de curiosidades no Palácio das Necessidades, onde dois cães substituem o dono e o possuidor. Noutro, recentemente adquirido para o Palácio da Pena (cat. X), ele desfila no cortejo característico do comprador de velharias, anunciando, através de um pajem negro de corneta na boca, que compra e pode também vender, caminhando para gente diversa que estende novas ofertas. Esta capacidade de auto-ironia, que permanentemente reencontramos, existe noutros registos familiares (cavalgando com D. Pedro, imperador do Brasil no álbum PNP3463) e, com outra ambição de apropriação da história, em diversos cortejos militares, delineados de invenção ou copiando, com liberdade, gravuras ou pinturas das suas coleções.

Destaco, como situação exemplar, uma gravura de 1855 (Fig. 18), representando um cavaleiro antigo empunhando um falcão, bem emoldurado, primeiro num motivo vegetalista denso, depois numa moldura de nós manuelinos. Entre as duas molduras, à maneira renascentista, há quatro bustos, inscritos em pequenas molduras circulares, representando heróis quinhentistas, talvez ligados à gesta dos descobrimentos, como propõe José Teixeira (Teixeira 1986, 233). Mas o do canto inferior esquerdo é indubitavelmente o perfil do próprio D. Fernando que assim reivindica um lugar heroico na História de Portugal, neste caso por via da imaginação romântica. No entanto, esta reivindicação ambiciosa da memória, não o impede de criar duas faixas exteriores, em cima e em baixo, representando cenas de bailado contemporâneo, centralizado em figuras femininas ou num exuberante par, ladeado de outros motivos vagueantes, nomeadamente o retrato de um dos seus cães.



Fig. 18 – Cavaleiro com falcão, ass. e dat. FC fec. 1855/à Lisbonne, água-forte sobre papel, álbum Monpensier, PNP3462 (© PSML/Foto Ana Cristina Machado)

Não sendo possível continuar a procurar D. Fernando em dezenas de desenhos e gravuras, termino com o último desenho do mais tardio dos seus álbuns, conservado em coleção particular, datado de 1885, ou seja, o ano de morte (Fig. 19). Apesar do teor enigmático, há uma superfície com livros sobrepostos, um frasco de medicamento agigantado, cabaças ou outros frutos de cascas e longas raízes adventícias, finalmente uma espécie de tubérculo alongado (ou será um cartucho?) de onde sai, não tenho qualquer dúvida, o rosto esmaecido do rei-artista, às portas da morte. Fica-se sem palavras perante esta capacidade/necessidade de não parar de desenhar. Como quem respirava ainda e não conseguia despedir-se senão por uma tão leve e eficaz ironia.



Fig. 19 – Presumível auto-representação de D. Fernando II com livros e frasco, ass. e dat.: Cintra 1885/FC f., grafite sobre papel, álbum, col. particular, (© PSML/Foto João Krull)

### Nota final

D. Fernando realizou a sua última gravura em 1864, num contexto vivencial que Hugo Xavier explicita no seu texto neste catálogo. De algum modo, em termos de gosto da prática, a cerâmica foi uma espécie de oficina alternativa que muito o apaixonou. Mas o desenho manteve-se como permanente modo de estar. Nos últimos álbuns, preenchidos ao longo dos anos de 1870 e 1880, os seus temas de sempre mantêm-se mas desaparecem os quadros dentro dos quadros que são a marca autoral das suas gravuras e de muitos dos seus desenhos preparatórios. A linha é cada vez mais ágil, e há maior uso da aguarela, das aguadas e da rapidez do registo, embora estas qualidades expressivas se encontrem apenas nas melhores peças que convivem com outras, menos interessantes. O conjunto continua a garantir um lugar de primeira linha ao desenho de D. Fernando, no contexto português de então. A par da invenção imaginosa, em conformidade com a sua alma romântica cujas chaves iconográficas nos escapam na sua plenitude, há também um sopro naturalista que justifica o registo de uma “Pomme triple” ou de um velho pedinte (cat. X), contemplando uma paisagem que não nos é dada a ver mas deve ter a sublimidade da que envolve a personagem. É uma marcação raríssima na obra de D. Fernando, acolhendo a figura da melancolia.