

Os dois Quadros de Garrett

José - Augusto França

DUAS RELAÇÕES TEVE GARRETT COM A PINTURA DO seu tempo exacto ou próximo, duma tirando proveito certo e de outra coincidência feliz, por idêntica origem. Em ambos os casos, era a Pátria doente que romanticamente se fazia ouvir, em lamento de exílio ou em fúria de libertação. Falo, bem entendido, do *Camões* que Garrett escreveu no frio de uma mansarda parisiense, em 1825, e em *Filipa de Vilhena* que ele fez representar no teatro do Salitre em 1840, e publicar seis anos mais tarde.

Não são inocentes estas datas, quando o poeta vivia refugiado em Paris, expulso pelo primeiro golpe miguelista, ou quando, quatro dias após a eleição de um parlamento cartista, ao desejo da rainha, lembrava a D. Maria II e ao esposo Coburgo que «*o povo sempre havia de amar os seus reis porque os seus reis sempre haviam de amar a liberdade*». E em 1846, em plena Maria da Fonte na guerra civil contra a Carta, as palavras finais do drama tiveram acrescento com um «senão» ameaçador que, em coro dos actores, era respondido «*senão, não!*» – com a firmeza de quem exigia que a casa de Bragança amasse «*a nossa liberdade*»...

Duas vidas teve Garrett, nos anos 20 de uma liberdade perdida e nos anos 40 de uma liberdade que se reclamava – e que ele sempre reclamou, então e então. E dois quadros teve também...

Como – em *Camões*? Vendo no *Salon* de Paris (o famoso *Salon* de 1824 que marcou, na história da pintura francesa, uma vitória do romantismo de Delacroix, Scheffer, Delaroche, Géricault e de Constable e Bonington), a «Morte de Camões» pintado por outro exilado da liberdade vintista, D. A. de Sequeira. E de que modo o vendo? Em visita que certamente fez ao Louvre, como toda a gente, quando ainda então (sabe-se por suas cartas, e está estudado o caso) compunha o poema que havia de terminar com os versos famosos: ... «*Pátria, ao menos / junto morremos? E expirou coa Pátria*»... Aí concluiu Garrett o discurso dramático das desgraças do poeta irmão, para, a seguir,

lamentar o esquecimento a que ele fora votado, queixas que fazia suas também, contra uma Lusitânia de «*envilecido nome*».

O que *Camões* dizia assim, nas linhas do poema de Garrett, vinha de uma própria carta do poeta encontrada e publicada na edição de *Os Lusíadas* de 1626, quando ele lamentava o terrível desastre de Alcácer-Quibir cuja notícia chegara ao arrastado desastre da sua vida. A enenação é imediata: um amigo visita o poeta miserável («*Há ainda / homem no mundo que a pouxada obscura / de um moribunda saiba?*»); é o conde (de Vimioso?) que volta das ruínas de África e lhe traz uma carta de cativo. Lendo-a, sabe *Camões* que tudo quanto amara está perdido; perdendo a voz, «*inclina a fronte*» – e é «*extremo*» o «*arranque*» em que entende que assim morria com a Pátria. Admirável o agenciamento da cena final e fatal: Garrett não escreveu melhor teatro do que ali e então...

Diante dele desenha-se, porém, a tela de Sequeira que, a dois passos da sua rua do Coq-Saint-Honoré, é mostrada. E é tal qual o que escreveu então: num pequeno quarto, um catre, uma mesa ao lado, onde bruxeleia a vela de um castiçal. Uma cadeira de espaldar parece deslocada no quadro; nela se senta, desmoralizado, um homem fidalgo. Mas é sobretudo a figura de *Camões* que conta. Soerguido, do leito, o tronco nu e velho, os olhos levantados ao céu, os braços num gesto de dor a abrir-lhe as mãos que nada já pegam... Ou as mãos põem-se numa dor maior, e o amigo que se senta ao lado lê-lhe, nesse preciso momento, a carta que traz, alumado por um castiçal que de uma prateleira, por detrás, projecta do poeta uma sombra turva na parede branca, suja talvez da sua miséria...

Como seria o quadro, não se sabe, perdido que está no Brasil, ao que se julga – e as duas versões que se conhecem, de um estudo a carvão ou do pormenor de um desenho aguarelado que representa o quadro pendurado no salão da Princesa de

Joinville, neta de D. Pedro IV, no Rio de Janeiro – decerto mais fiel quanto à composição do que um estudo transformável ao pintar-se o quadro a óleo. E foi este que Garrett viu, lendo também certamente a descrição no catálogo do *Salon*, prosa prolixa e anónima que, falando no «*grande homem prostrado pela doença e pela mais horrível pobreza que morria no hospital*», o dizia recebendo a carta – e exclamando o «*ao menos, juntos morremos*», ele e a Pátria, tal como Garrett diria em verso.

Pintura falante, poesia muda a que o jovem poeta deu voz idêntica, a comparação impõe-se e Garrett a admite, numa nota do poema, achando «*notável coincidência*» que «*muito lisonjeava o [seu] pequenino amor próprio*». Enquanto ele «*rabiscava estes versinhos*», Sequeira (cujo exílio já saudara, encarecendo-lhe «*o nobre pincel, não poluído / no louvor dos tiranos*»), «*imortalizava em Paris o seu nome e a sua nação com o quadro magnífico*» – «*em o qual pintou a mesma cena*». Nenhum dado mais, sequer, como seria natural em tal nota, e conforme o seu hábito, a referência à origem da imaginada dor do poeta num texto antigo que Garrett podia ter conhecido, letrado como era. Mais duvidoso é que o conhecesse Sequeira, a menos que (como é muito provável também) se documentasse para a «*ideia*» do quadro, ou para ter uma ideia para o quadro que, com esperanças de nova carreira que nele supunha poder pôr, havia de marcar (embora sem seguimento) o primeiro passo do romantismo na pintura nacional. «*Arca-des ambos*», afinal, pintor velho e poeta novo, nos dramas da pátria comum...

O vate ergue as mãos ao céu, de um modo ou de outro e de qualquer modo diz que morre com a pátria, como na verdade morreu. Como Garrett ia morrendo também, e vendo morrer o país incerto deste ano de 1825, já salvo da Abrilada mas sem que o exílio do infante acomodasse as coisas para o regresso do poeta, só autorizado a tal em Junho de 1826 (mas «*debaiixo de vigilante inspecção da polícia*»), morrera já D. João VI e

esperava-se a Carta – que lhe dará emprego, reintegrando-o no Ministério do Reino, até 1828. Então foi o que foi: Limoeiro por oposição ao Miguelismo, e novo exílio com misérias em Inglaterra e em França, regresso aventuroso para a vitória final da jovem «rainha inocente» – e, depois, o Setembrismo contra uma rainha que inocente deixara de ser. E o segundo quadro da vida de Garrett entra em cena – cena que é, mais uma vez, de teatro, mas agora com palco de gente.

Terá Garrett visto o quadro de Vieira Portuense «D. Filipa de Vilhena armando os seus filhos cavaleiros», na manhã do 1º de Dezembro de 1640? Nada de menos provável: o quadro foi executado em Londres, em 1801, trazido para Lisboa e comprado pelo 1º visconde e conde da Anadia que o protegia, e foi diplomata e do Conselho da Fazenda, e passou ao Brasil onde faleceu em 1809, com nobreza de função que seu pai, Aires de Sá, secretário de Estado do Marquês de Pombal, honrara – e com o título a ir depois para um tio materno, seu herdeiro e provavelmente do quadro que na família ficou, por linhas segundas, até hoje.

Os Anadias não constam da minuciosa rede de relações do jovem Garrett, e mesmo o 3º conde, por casamento senhor de Mangualde que já era, foi eliminado da Câmara dos Pares por perjúrio miguelista, em 1834. Isso terá, em princípio, mantido o quadro longe dos olhos do poeta liberal, então no rico palacete de S. João dos Bemcasados. Conhecimento do quadro por Raczyński pode ser possível, mas é muito hipotético supô-lo – e de qualquer modo depois de Garrett se ter dado ao tema, em 1840 e 46.

Coincidência, então, na adopção de um tema que vinha do anedotário do século XVIII, pela pena do conde da Ericeira, que contou a cena patriótica, na sua *História do Portugal Restaurado*. Vieira estudou em Londres o assunto, conhecendo-se esboços, e ignora-se o porquê e o como, com possível leitura da obra de Eri-

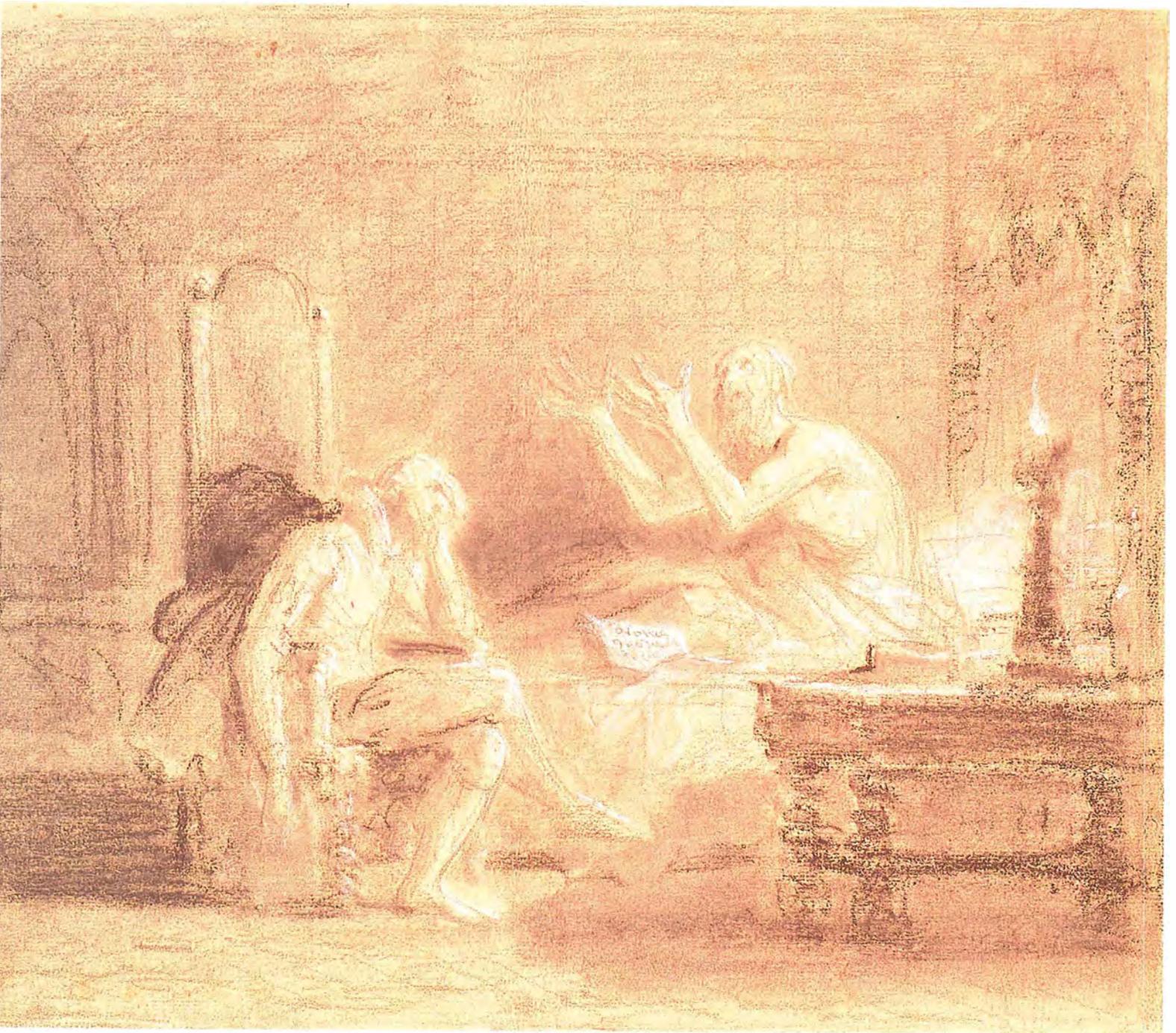
ceira na biblioteca da embaixada. Garrett, tão prolixo em notas explicativas na edição das suas obras, nada diz da ideia que lhe veio, levando-nos a crer no seu improvisado para representação justificativa, em 1840, do trabalho dos alunos do seu querido Conservatório ao qual, então, terá fornecido apenas uma sinópsis e algumas réplicas. Isso nos conta ele no prefácio, mencionando, aliás, uma esquecida peça, *Pinto* (o João Pinto Ribeiro), de um quase esquecido Luís Lemercier, obra de 1799, que deu apenas enquadramento ao drama, sem nenhuma Filipa de Vilhena no elenco.

Ora, na peça, como no quadro, D. Filipa de Vilhena, viúva do 5º conde da Atouguia, é a personagem principal, com o seu filho D. Jerónimo de Ataíde, futuro vice-rei do Brasil por recompensa da escolha feita na manhã da revolução liberalizadora do País.

E na leitura da peça podemos nós visualizar as personagens do quadro, e o que dizem, passando da poesia muda à falada. «*É a espada de teu pai, meu filho!...*» diz a dama entregando a arma ao seu primogénito: «*Mal podes com ela ainda...*». E «*revê-se no filho*», aponta a rubrica. O braço altivo aponta para fora da sala, pela vasta janela que (no quadro) mostra o Tejo. Duas damas de serviço, um criado que afivela as esporas ao jovem cavaleiro e, à parte, o irmão mais moço, D. Francisco, sentado, que na peça só mudo entra e a que uma doce irmã (será?) oferece um capacete.

Mas é D. Jerónimo que, na peça, vem de casa dos Almadás, em plena conspiração. João Pinto Ribeiro falara: «*Não é fidalgo, mas sempre é um homem!*» diz o jovem – e D. Filipa ensina-lhe liberalmente que «*fidalguidade ou nobreza não está no sangue, está na criação, está nos sentimentos de alma*». No quadro, o discurso escutado ficara para trás e é o momento da entrega da espada que conta – e as palavras de D. Jerónimo, que o pintor mostra de couraça afivelada, saem bem da boca do mancebo de perfil neoclássico: «*Os filhos*

«A Morte de Camões», por Domingos António de Sequeira. Paris, 1824. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Fotografia de José Pessoa / Divisão de Documentação Fotográfica – Instituto Português de Museus.



«D. Filipa de Vilhena armando os seus filhos cavaleiros», por Vieira Portuense. Londres, 1801. Coleção particular, Lisboa. Fotografia de José Pessoa / Divisão de Documentação Fotográfica – Instituto Português de Museus.

de *D. Filipa de Vilhena hão de triunfar*», com «a espada de seus avós». A «aurora traz a Liberdade» – que é a palavra que mais se ouve, e ouvida havia de ser por D. Maria II. Na rubrica de cena, D. Filipa dá duas espadas aos filhos ajoelhados ante um altar que cortinas corridas destapam, na cena alta. Na edição de Teófilo Braga, em 1904, um extra-texto de Alberto Sousa oferece uma imagem realista do acto; melhor fora, sem dúvida, aquela que Vieira Portuense deixara na história da pintura portuguesa...

Num prefácio anónimo, tirado para a edição de 1846, de «um jornal literário do tempo» (que não se cita) – terá existido? a peça é altamente elogiada – e bem parece o texto ser redigido pelo próprio Garrett, nisso useiro e vezeiro. «*Continua a ser segredo o nome do autor*» (assim foi representada), mas ele «*sabe da língua, dos costumes e dos modos da sua terra e da época que tratou*». E acrescentava o (simulado) crítico o que (no seu próprio estilo) o autor queria que se dissesse: «*É clássica esta peça? Não sabemos; tem coisas disso. É romântica? A espaços nos parece ter veemência de acção e de dicção que o não cede aos mais atrevidos da escola*». E perguntava ainda «*Quem sabe se o autor será ordeiro entre dois partidos literários?*». E Goethe vem à comparação do suposto jornalista... Que não era «*fácil descrever a explosão de aplausos e entusiásticos bravos com que foi acolhido o final do drama*», afirmava também o texto – sabendo-se muito bem que esse final clamava liberdade, impondo-a à jovem rainha brigantina... «*Senão, não!*» – mas isso não esteve na primeira representação, e só no texto publicado, em plena Maria da Fonte, se diria...

D. Filipa, de cetim branco vestida, viúva e vestal, dá ao filho a espada da Liberdade que havia de vir – no pré-romantismo de Vieira Portuense, e no avançado romantismo de Garrett em que muita coisa havia que recomeçar, na Pátria que Camões (no outro quadro e no outro poema) vira morrer...

