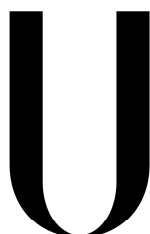


UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

---

UNIVERSIDADE  
DE LISBOA

**A obra gráfica de Domingos António de Sequeira  
no contexto da produção europeia do seu tempo**

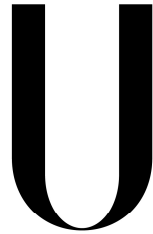
Alexandra Josefina Reis Gomes Markl

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES

Especialidade de Desenho

2013

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

---

UNIVERSIDADE  
DE LISBOA

**A obra gráfica de Domingos António de Sequeira  
no contexto da produção europeia do seu tempo**

Alexandra Josefina Reis Gomes Markl

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES

Especialidade de Desenho

Tese orientada pela Professora Doutora Luísa Arruda

2013

## SINOPSE

Abordagem da obra gráfica de Domingos António de Sequeira (1768-1837), desenvolvida no ambiente da crescente importância que o Desenho conheceu internacionalmente a partir da segunda metade de setecentos. Oriundo de uma aprendizagem de tradição académica que tinha o Desenho como fundamento de toda a prática artística – as Artes do Desenho, como então eram designadas – na sua extensa obra gráfica repousa a multifacetada actividade que desenvolveu, da pintura à gravura, dos projectos para escultura ou ourivesaria aos diferentes objectos que concebeu, mas também uma vasta produção autónoma, destinada a satisfazer os múltiplos admiradores cativados pelas suas exímias aptidões. Num percurso através das diversas fases da actividade, repartidas no tempo, cada uma das quais dominada por um género a que mais se dedicou, aborda-se a evolução que teve a sua prática do desenho, enquadrada em diferentes aspectos da cultura de fim de século, de que foi herdeiro. Treinado em Roma, nas décadas de 1780-90 como pintor de história e figura, o ambiente da cidade, onde a cultura neoclássica se mesclava com a tradição da arte italiana, foi essencial para a definição da sua personalidade artística. Após o regresso ao país, assistimos a uma progressiva autonomização do seu pensamento e actividade, no sentido de uma aplicação mais livre e pessoal das linguagens gráficas que o conduzem a uma proximidade do romantismo emergente, de que se abeira nos últimos anos de produção. Na sua faceta de desenhador, mais que na pintura, encontramos a sua posição no seio dos debates que estavam a ser travados na época.

Palavras-chave: Sequeira Desenho Academismo Neoclassicismo Romantismo

## SYNOPSIS

An approach to the graphic work of Domingos António de Sequeira (1768-1837), developed during the second half of the eighteenth and early nineteenth centuries in an ambience of an increasing importance internationally held by Drawing. Coming from a tradition of academic apprenticeship which had Drawing as the foundation of all artistic practice – the ‘Arts of Drawing’, as they were then designated - in his extensive graphic work lies the multifaceted activity that he developed: painting, prints, projects for statuary, goldsmith work or different objects that he conceived, but also a vast autonomous production, executed to satisfy the multiple admirers captivated by his masterly aptitudes. A quest through the various phases of the activity, developed over time, each one of which dominated by a genre to which he most devoted, allows us to understand the development assumed by his practice of drawing, framed in different aspects of culture from the end of the century, of which he was an heir. Trained in Rome during the decades of 1780-90 as a painter of history, the unique ambience of this city, where the neoclassical culture was mixed with the tradition of Italian art, was essential for the definition of his artistic personality. After he returned to the country, we witnessed a progressive autonomy of his ideas and activity, towards a more free and personal appliance of graphical languages that lead him to the proximity of the emerging romanticism, of which he approached in the last years of production. In his role of draftsmen, more than in painting, we found his position within the debates that were taking place in his time.

Key-words: Sequeira Drawing Academicism Neoclassicism Romanticism

À memória  
de meu marido  
Dagoberto Markl

A meus Pais

## AGRADECIMENTOS

Trabalhos desta natureza não se fazem sem se poder contar com múltiplos apoios, felizes encontros, sólidas cumplicidades e amizades.

Começo por expressar o meu agradecimentos ao Prof. Doutor João Brigola, antigo director do IMC, instituição em que me encontro profissionalmente integrada e aos directores do MNAA, Dr. Paulo Henriques e Prof. Doutor António Filipe Pimentel pela concessão de condições especiais para a realização desta tese com que pude contar, desde logo a equiparação a bolsreira com dispensa integral de funções durante dezoito meses.

Não sendo canónico fazer-se público agradecimento ao orientador da tese, não quero deixar de expressar o reconhecimento à Prof<sup>a</sup> Doutora Luísa Arruda pela aceitação da orientação durante o último ano, nas difíceis circunstâncias que decorreram do falecimento repentino e inesperado do Prof. Doutor José Fernandes Pereira.

Também a todos aqueles a quem sou devedora em múltiplas circunstâncias: na localização e no acesso à obra gráfica de Domingos Sequeira, começando pela referência à memória da Dr<sup>a</sup> Maria Alice Beaumont e a Maria da Trindade Mexia Alves que, muitos anos à frente do Gabinete de Desenhos e Gravuras do MNAA, organizaram um arquivo fotográfico das obras de Sequeira em colecções públicas e privadas em que inicialmente me baseei e que pude ampliar. Nas notícias de obras que muitos me iam fazendo chegar mas igualmente nas conversas, trocas de opinião e achegas de muitos colegas e amigos. Desde logo uma referência especial ao Dr. Anísio Franco e Dra. Celina Bastos; mas, igualmente, a José Alberto Seabra, Joaquim de Oliveira Caetano, Luísa Penalva e Rui Trindade.

Agradecimentos aos que, em variadíssimas instituições, me permitiram o acesso às obras de Sequeira, imagens ou documentação: Angela Cipriani, do Arquivo da Accademia de San Luca; Dr. Francisco de Almeida Dias, do Arquivo do Instituto de Santo António, de Roma; Ana Navarro Vicente, do Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional de Madrid, José Manuel Matilla e Gloria Solache, do Gabinete de Desenhos do Museu do Prado; Maria José Arbués, do Museo de Huesca; ao galerista e historiador de arte José de la Mano, de Madrid.

Igualmente a muitos que em variadíssimas instituições portuguesas permitiram o acesso às obras e, sobretudo, à obtenção de imagens: Dra. Maria João de Vasconcelos e Dra. Elisa Soares (Museu Nacional de Soares dos Reis); Prof<sup>a</sup> Doutora Lúcia de Almeida Matos (responsável pela colecção de desenhos da Faculdade de Belas Artes do Porto); Dra. Virgínia Gomes (Museu Nacional de Machado de Castro); Dr. José da Costa Reis (Museu dos Biscainhos); Dr. Sérgio Gorjão (M. Grão Vasco); Dra. Isabel Silveira Godinho e Dr. João Vaz (Palácio da Ajuda); Dr. Amaral Cabral (Fundação da Casa de Bragança); Dra. Maria de Jesus Monge (Palácio de Vila Viçosa); Dra. Conceição Amaral (Museu de Artes Decorativas da FRESS); Dra. Ana Barata (Biblioteca Gulbenkian). A muitos particulares que me permitiram ver desenhos de Sequeira de sua propriedade.

Uma palavra muito especial a todos os que foram contribuindo com achegas várias mas imprescindíveis ao longo das diversas fases em que se desenvolveu o trabalho: Prof. Doutora Aline Galash-Hall, Prof. Doutora Foteini Vlachou, Dra. Giulia Rossi Vairo, Dra. Patrícia Telles, Prof. Doutor Filipe Delfim Santos, Dr. Francisco Ribeiro Soares.

Agradecimentos são igualmente devidos à Dra. Francisca Figueira por me ter permitido o acesso às fotografias do arquivo da Divisão de Gráficos, do Instituto José de Figueiredo e a Tânia Olim às do arquivo da Divisão de Documentação Fotográfica da Direcção-Geral do Património Cultural.

Sou devedora e grata, pelos apoios técnicos, aos meus colegas do museu Dr. Ramiro Gonçalves e Rui Mestre.

Por último, uma palavra de especial a todos os que mais directamente me apoiaram, a começar pela Família e Amigos, nos anos e circunstâncias difíceis em que esta tese decorreu. E a meu irmão, Pedro Reis Gomes, que fez a paginação destes volumes.

## ÍNDICE

### Volume 1

Introdução	10
<b>Capítulo 1</b>	
Sequeira e a historiografia. O estado da questão do ponto de vista do desenho	13
<b>Capítulo 2</b>	
O Desenho no centro do ensino artístico. Período de estudo inicial em Portugal	52
<b>Capítulo 3</b>	
Roma, cidade de encontros. O período da primeira estadia romana (1788-1795)	72
3.a. O clima cultural e artístico da cidade por altura da chegada de Sequeira, em 1788	74
3.b. O período da aprendizagem	87
3.c. O embaixador D. Alexandre de Sousa Holstein, a reabertura da Academia Portuguesa de Roma e o papel de Giovanni Gherardo De Rossi	102
3.d. A admissão como Académico e a actividade como professor (1793-1795)	112
<b>Capítulo 4</b>	
O regresso a Portugal (1795 – 1801)	116
4.a. O período de estadia em Laveiras. A produção de temas religiosos entre 1790 e 1820	124
<b>Capítulo 5</b>	
De pintor de Câmara e Corte a 1808	135
5.a. As viagens e os desenhos dos álbuns (1807-1808)	148
<b>Capítulo 6</b>	
Da saída da prisão à Revolução de 1820 (1809-1820)	154



<b>Capítulo 7</b>	
1820-1823: o artista reconhecido	175
<b>Capítulo 8</b>	
Paris e Roma: 1823-1834	197
8.a. O período de Paris (1823-26)	198
8.b. O período final em Roma: 1825-1833	206
8.c. A produção final de Sequeira	212
Conclusão	223
Bibliografia	227

## **Volume 2**

Documentos

Cronologia da vida e obra de Domingos Sequeira

Imagens

## INTRODUÇÃO

Esta tese visa o estudo e interpretação da obra gráfica de Domingos Sequeira, cerne da sua actividade artística. Embora reputada como a faceta mais significativa e original do conjunto da sua multifacetada obra, os trabalhos gráficos foram quase sempre abordados como subsidiários da actividade de pintor. Percurso sem paralelo, no contexto da arte portuguesa, intentámos uma nova abordagem, alargando o campo de inquirição, inserindo-o no contexto da arte europeia do seu tempo, em especial das ideias e práticas do desenho no seu tempo, a que foi buscar o norte.

Guardados em museus ou dispersos por colecções particulares, longe dos olhares tanto do público como dos especialistas, tantas vezes por identificar, os desenhos são das mais ausentes obras de arte, testemunhos árduos de localizar. A sua abordagem é, contudo, fundamental para quem queira compreender a evolução do pensamento dos seus produtores desde a génese da concepção das obras. Cada folha surge como peça isolada de um puzzle, possibilitando reconstituir processos de trabalho, perspectivando continuidades e evoluções a longo prazo. Fundamental, no caso da extensíssima actividade de Sequeira foi, pois, proceder a um extensivo levantamento das obras, ampliando o catálogo dos trabalhos conhecidos. A sua actividade, de tão variada ao longo das décadas e dentro de cada género, tornava imperioso reunir o máximo de trabalhos que possibilitassem uma experiência variada. Foram repertoriados mais de 1400 desenhos – com alguns novos núcleos como os de Huesca, Madrid e Rio de Janeiro, além de muitas folhas isoladas até agora desconhecidas - guardados em colecções públicas e privadas, no país e no estrangeiro, a que se juntam cerca de centena e meia de pinturas e quase meia centena de gravuras. Para este levantamento, foi possível contar com o início de um arquivo já organizado no Gabinete de Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga (fichas fotográficas de algumas dezenas de desenhos de colecções públicas e particulares) de que sou devedora à Dra. Maria Alice Beaumont e a Maria da Trindade Mexia Alves, suas anteriores responsáveis. Fundamental foi, igualmente, a longa convivência com o seu acervo de desenhos que possibilitou não somente a visualização directa e demorada das folhas, a análise de técnicas e suportes, como um campo de inquirição diária de temas e questões que iam surgindo. Ver, analisar, comparar com outras produções da mesma época, constituíram-se como metodologias indispensáveis que permitiram ponderar sobre métodos e estratégias de trabalho, bem assim como compreender os ‘incidentes’ da criação que ficaram registados nas folhas.

Igualmente importante, num primeiro momento, foi agrupar as folhas em torno de obras-âncora datadas – tanto estudos para pinturas, gravuras, esculturas como trabalhos para artes ornamentais ou certos desenhos autónomos – distribuindo-os cronologicamente, de forma a compreender o sentido da evolução da obra gráfica. O terreno para esta tarefa foi preparado pelo fundamental e pioneiro trabalho de Maria Alice Beaumont no álbum sobre os desenhos de Sequeira na colecção do Museu Nacional de Arte Antiga (que alberga mais de 750 exemplares), agora possível de afinar pela percepção da mudança da grafia registada na assinatura de Sequeira.

O problema mais complexo, que de certo modo foi possível contornar, constituiu a abordagem de outros autores contemporâneos, cujo trabalho esteve, de alguma forma, na mesma esfera de influência. Procurámos ver directamente desenhos dos seus mestres Lappicola, Corvi e Cavallucci, ou do colega Pellegrini, entre outros do seu tempo, buscando-os em colecções públicas de Roma, uma vez que todos lá viveram e trabalharam mas com escassíssimos resultados. A grande dispersão das obras na actualidade tornou a tarefa difícil. Praticamente tudo o que vimos neste campo, foram, pois, reproduções em catálogos de exposição, livros ou artigos, muitas vezes publicados a preto e branco o que, temos consciência, não é a situação adequada a um estudo desta natureza.

A formação inicial pelos métodos historiográficos, concede-nos uma visão da actividade artística enquadrada no tempo que a produz e do artista confrontado com as questões da sua época. Neste sentido, foi proposta uma abordagem da evolução de noções da teoria e da prática do desenho com que o seu trabalho se confrontou. A necessidade de encontrar respostas para algumas questões nunca resolvidas, conduziram a certos levantamentos documentais em arquivos, tanto em Lisboa como em Roma permitindo, por exemplo, conhecer melhor aspectos da sua actividade, após o derradeiro regresso a Itália em 1826.

Centenas de artigos e dezenas de livros foram até hoje escritos, abordando os mais diversos aspectos da sua actividade, incluindo a sua obra gráfica. Pela extensão do tema, foi elaborado, em capítulo autónomo o estado da questão, numa ampla panorâmica sobre o que de mais relevante foi sendo dito ao longo de duzentos anos sobre a produção gráfica de Sequeira. Não tendo o pintor produzido textos teóricos, a muita documentação directa, epistolar ou de outra natureza, levantada pelos autores que nos precederam, constitui-se como fundamental. A ela regressámos continuamente para encontrar os testemunhos directos e privilegiados do seu pensamento e acção.

A estrutura da tese foi alicerçada numa dupla perspectiva: por um lado, adopta um eixo de periodização cronológica, marcando as etapas fundamentais da sua vida pessoal e actividade, por sua vez, inseridas no contexto histórico das transformações da realidade nacional e do contexto europeu, que permite equacionar muitas das noções que recebeu e a que esteve exposto e que a sua obra reflecte. Por outro lado, a produção gráfica foi sendo inquirida a partir dos diferentes géneros a que se dedicou – temáticas religiosas, históricas, alegorias políticas, costumes ou retrato – cada um dos quais suscitando problemas específicos a que foi respondendo de diferentes formas.

A principal preocupação que norteou esta tese foi, assim, a de permitir entender o sentido da evolução da sua actividade gráfica e do seu posicionamento perante as questões que, no domínio específico das práticas artísticas, então se colocavam. De que forma, a partir de noções e ferramentas recebidas na sua inicial formação académica, enveredou por pesquisas e linguagens próprias, inquirindo-se sobre os estímulos que foi recebendo, pela interacção com o seu próprio tempo e a partir de motivações pessoais. Quando, por exemplo, revelou interesse pela utilização de ferramentas e técnicas como a câmara obscura, a câmara lúcida ou a litografia ou na hipotética absorção pessoal de fenómenos como os do Panorama ou do Diorama, que estiveram em voga no seu tempo. Inquirir, sobretudo, como, pertencendo a uma geração que teve certamente mais dúvidas que certezas sobre os caminhos a trilhar, foi construindo o seu próprio percurso.

Uma palavra final igualmente sobre uma certa má qualidade do material fotográfico, apresentado no segundo volume de anexos: muitas fotografias foram obtidas em circunstâncias difíceis, em colecções particulares ou museus que os guardam emoldurados atrás de vidros ou em locais apropriadamente com pouca iluminação, situação para a qual não encontramos remédio. Uma última referência, finalmente, ao facto de ter começado a escrever esta dissertação em 2011, num período anterior à entrada em vigor do actual Acordo Ortográfico o que fez com que os primeiros capítulos já estivessem escritos aquando da sua adopção. Foi assim decidido manter a grafia antiga ao longo de todo o texto.

## Capítulo 1

### **Sequeira e a historiografia.**

#### **O estado da questão do ponto de vista do desenho**

Dezenas de livros, centenas de artigos e várias exposições desenvolveram um *corpus* de ideias que têm acompanhado, em traços largos, os ritmos da historiografia nacional. Interessa estabelecer esse ponto da situação, apurando os diferentes conceitos e linhas de trabalho que têm sido estabelecidos pelos diversos intervenientes. Centro-me basicamente em torno da produção gráfica de Sequeira, deixando o que tem sido reflectido sobre outros aspectos da sua actividade artística.

O interesse suscitado pela sua obra começou bastante cedo, ainda no início da carreira e continuou, ininterruptamente até à actualidade, quase sem nunca ter esmorecido, o que se constitui fenómeno raro entre nós. Encontram-se abundantes notícias sobre o que ia produzindo ou sobre a sua actividade artística de uma forma geral, na imprensa nacional e internacional da época, o que é revelador de uma sociedade em mudança acelerada que começava a abrir espaço a este tipo de relatos. Nenhum outro artista português anterior ao século XX conheceu tamanha projecção no seu tempo, embora as opiniões, desde o início, se tenham dividido entre admiradores e críticos. Refira-se que boa parte do que sobre ele tem sido escrito versa essencialmente sobre aspectos biográficos e poucos dirigiram a sua atenção, com alguma profundidade, para as particularidades estéticas da sua obra. De entre estes escritos, sobretudo, muito poucos abordam a sua produção gráfica.

O mais interessante e original artigo surge logo em 1814, inserido no periódico londrino *The Gentleman's Magazine*, em forma de carta enviada de Portugal, assinada por um enigmático *O.* e revela-nos algumas particularidades do artista em ascensão<sup>1</sup>. Mas é Cyrilo Volkmar Machado o responsável, pela fixação dos seus dados biográficos iniciais<sup>2</sup>.

O regime surgido após 1834, ajustando contas com o passado recente, pretendeu honrar o percurso de Sequeira, nomeando-o Presidente honorário da nova Academia de Belas-Artes de Lisboa. Em Roma, o artista, diminuído nas suas faculdades cognitivas

---

<sup>1</sup>O., artigo sem título na revista *The Gentleman's Magazine*, vol. LXXXIV, Janeiro-Junho 1814, pp. 222-223; parcialmente transcrito no *Jornal de Bellas Artes ou Mnemósine Lusitana*, nº 1, vol. 2, Lisboa, 1817, pp. 40-42

<sup>2</sup> Machado, Cyrilo Volkmar, *Collecção de memórias das vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores*, Lisboa, 1823, pp. 118-120

desde finais de 1833 ou inícios de 34, não terá dado conta da honra com que foi distinguido. Porém, depois de quase uma década e meia fora do país, esse facto terá sido fundamental para o relançamento interno da sua figura que alcançará novo patamar após a morte. Ocasionalmente, continuaram a surgir artigos na imprensa nos anos seguintes, embora apenas sumariassem os factos mais destacados da biografia. Todos se referem à grande importância do desenho no interior da sua produção artística<sup>3</sup>.

Em 1843, num artigo de jornal<sup>4</sup>, uma extensa passagem dá destaque à obra gráfica:

*“As suas concepções são sempre grandiosas, a invenção poética, a expressão felicíssima. O seu desenho tem traços magistraes, rasgos de génio, e se alguma vez no grande nos parece menos primoroso, nunca foi commum, incorrecto ou amaneirado. (...) Dotado de imaginação fecunda e ardente, poderíamos chamar-lhe pintor-poeta pelo talento peculiar que possuía de tractar os assumptos, ainda os mais conhecidos, de um modo sempre novo, revestindo-os de tal graça e poesia que a parte esthetica de suas composições incanta sobremaneira (...)”*

*“Mas, se até aqui temos visto Sequeira opulento e magestoso em suas pinturas, vamos agora considerá-lo fecundíssimo, gracioso, e admirável em seus desenhos. A cópia d’elles é immensa, e de todas as maneiras: aquarellas, lápis, penna, gemma d’ôvo, esfuminho, papel-queimado, tudo na sua mão era como uma vara incantada que de súbito produzia uma maravilha. Os serões em casa de seus amigos passava-os imaginando traças e delineando figuras, que eram outros tantos primores d’ arte que desde logo se enthesouravam como preciosidades. São muitas as pessoas que possuem d’ estas jóias disseminadas ou cahidas da coroa artística de Sequeira.”*

*“Nos seus esboços à penna seguiu Sequeira o stylo de Rembrandt (aqui surge pela primeira vez esta ideia que será repetida à exaustão, sempre de forma acrítica), e por todos elles adquiriu o titulo de habilíssimo desenhador. Invenção, composição, riqueza e verdade de paixões, propriedade de attitudes, grandeza e correcção, e sobre tudo graça – esse bello-ideal que todos sentem, e que ainda*

---

<sup>3</sup> *“A maior abundância das suas produções consiste em desenhos de todos os géneros, que nunca se cansava de executar, os quaes improvisava com uma incrível facilidade; uma grande parte destes param nas mãos de seus amigos, e admiradores.”*, autor anónimo, «Biographia. Domingos António de Sequeira» in *O Mosaico*, vol. I, nº 14, Lisboa, 1839.

<sup>4</sup> Leal, José Maria da Silva, «Biographia – Domingos Antonio de Sequeira» in *Jornal das Bellas Artes*, vol. I, nº II, 1843, pp.28-32.

*ninguém, por mais que se tenha escripto, soube definir nem explicar; tudo isso se encontra nos desenhos de Sequeira, que geralmente se reputam superiores ainda às suas pinturas.”*

Silva Leal diz ter colhido muitas das informações junto de um dos sobrinhos do artista, o architecto José da Costa Sequeira, que então conservava grande parte do espólio que se encontrava na posse dos familiares e que durante várias décadas manteria viva a memória do tio.

Serão, porém, as opiniões contraditórias expressas por Rackzynski (1788–1874)<sup>5</sup>, que elevarão a memória artística de Sequeira a novos limiares, a partir de então também internacionais. No dealbar da historiografia da arte portuguesa, a opinião de Rackzynski passa, em poucos meses, por uma mudança radical, entre o primeiro e o segundo dos seus escritos. Em diversas passagens de *Les Arts en Portugal*, levanta grandes reticências à qualidade das obras de Sequeira que lhe fora dado observar, negando-lhe mesmo a autoria das que considera de melhor qualidade, como a pintura “*A Moeda de César*”, que diz inclinar-se em atribuir a Pompeo Batoni. Quanto à actividade gráfica, Rackzynski praticamente mais não faz do que amplificar as opiniões que haviam já sido expressas por Silva Leal, manifestando admiração pela enorme quantidade de desenhos que encontrou por todo o lado, com a grande variedade de materiais empregues, bem como pela grande facilidade com que desenhava. Estas ideias terão eco e serão repetidas por quase todos os autores que se lhe seguiram. Porém, nesta primeira obra, o veredicto de Rackzynski sobre a produção gráfica de Sequeira é demolidor:

*“Lord Howard possède aussi des dessins des deux Vieira et de Sequeira. Ceux de ce dernier se rencontrent ici partout et en très grand nombre. Il en faisait avec des morceaux de papier roulés dont il brûlait le bout à la lumière, à la plume ou à la mine de plomb, de mille autres manières, souvent le soir en société. Tous ces dessins montrent une grande facilité. Sequeira était habile, mais n’était pas suivant moi un grand artiste. Vieira Lusitano et même Vieira Portuense, lui étaient à mon sens supérieurs. Les dessins de ces deux derniers, font preuve d’un sentiment artistique plus pur, plus élevé, leurs tendances étaient louables; leurs ouvrages montrent en même temps moins de présomption.”* (1846, p. 279).

---

<sup>5</sup> Rackzynski, Comte A., *Les Arts en Portugal. Lettres adressés a la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnés de documens*, Paris, 1846 e *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*, Paris, 1847.

Na visita que fez ao arquitecto Costa Sequeira teve, igualmente, a possibilidade de ver inúmeros desenhos (parte do núcleo que se encontra actualmente no MNAA). A sua opinião não podia ser, então, mais corrosiva: «*Sequeira, à ce que m'a dit son neveu, pensait librement: je dirai qu'il dessinait de même. Selon moi, il avait du talent : mais ses dispositions naturelles aussi bien que l'époque à laquelle il a vécu, se sont également opposées à ce que son goût fût châtié et ces tendances élevées; à ce qu'il fût modeste et appliqué.*» (1846, p. 284).

A propósito da aguarela *Desembarque de Afonso de Albuquerque na Índia*, executada para o Marquês de Marialva, que se encontrava então na posse do barão de Forrester, e embora Raczyński considere que existe nela «*belle composition, excellente ordonnance, bon goût, charme, coloris agréable et harmonieux, effet général satisfaisant*», não deixa de ser bastante crítico: «*Cependant le dessin n'en est pas irréprochable; les figures sont beaucoup trop longues, et c'est plutôt un objet de mode (of fancy) qu'une œuvre grave, historique et d'un style pur. On dirait que cela sort d'une water colour exhibition de Londres des dernières années.*» (1846, p. 387)

Neste primeiro escrito, tal como para a pintura, quando um desenho lhe parece de qualidade - como no caso da *Descida da Cruz*, então pertencente às colecções reais (hoje no MNAA) - Raczyński duvida que seja obra original, optando por a considerar uma imitação ou cópia<sup>6</sup>. Necessário é compreendermos que as reticências então colocadas à obra de Sequeira, se inserem no contexto mais geral das suas opiniões desfavoráveis à geração internacional que laborou nos últimos decénios do século XVIII, bem expressas em diversas passagens.

É ainda Raczyński quem introduz o tema da rivalidade entre Vieira Portuense e Sequeira que irá ser repetidamente comentado pela historiografia, nos cem anos seguintes. O assunto é relevante já que apenas regista por escrito uma informação oral

---

<sup>6</sup> «*Le roi possède une riche composition attribuée à Sequeira, de 79 centimètres sur 52. Elle représente la descente de Croix. C'est un magnifique dessin; mais je doute qu'il soit de Sequeira. Il est fait à l'encre de Chine; les clairs en grande partie sont relevés de blanc avec quelques faibles indications de couleurs dans plusieurs parties du dessin. Cela a tellement le caractère Rembrandtesque qu'il me semble hors de doute que cela a été imité ou copié de quelque gravure, dessin ou tableau de ce grand maître ou d'un de ses élèves. Cependant Sequeira est si varié dans ses productions artistiques que je ne sais que penser de lui et de ce dessin. Dans tous les cas, malgré quelques incorrections ou négligences, c'est un ouvrage très remarquable et plein de charme.*» (1846, pp. 405-406).



que lhe é relatada quando descreve a visita à coleção Anadia, pelo que a reminiscência parece ter tal origem<sup>7</sup>.

Seria fundamentalmente com a visita à coleção do duque de Palmela, poucos meses depois, e após ter observado as quatro pinturas finais, produzidas em Roma, que a opinião de Raczynski sobre as qualidades artísticas de Sequeira mudou completa e radicalmente<sup>8</sup>. O que se alterou então? Creio que foi, sobretudo, a percepção global das suas capacidades. A partir do momento em que viu as quatro telas finais, parece ter ganho nova consciência das suas aptidões, passando a avaliar o conjunto da sua obra de forma totalmente diferente. Também no domínio da obra gráfica, encontramos uma paralela reavaliação sobre a aguarela do barão de Forester<sup>9</sup>.

É Raczynski quem, finalmente, vem dar autoridade à aproximação de Sequeira a Rembrandt, que Silva Leal havia já estabelecido anos antes. A partir daqui e durante muitas décadas, uma boa parte da historiografia portuguesa, mas também internacional, apelidará Sequeira de “Rembrandt lusitano”<sup>10</sup> ou, numa versão mais imaginativa, o “Rembrandt do claro”.

Curiosamente, ambas as posições de Raczynski irão servir, durante largas décadas, como argumento de autoridade para outros autores que o citarão ao expressar julgamentos tanto de condenação como de admiração. Outros estrangeiros, em dicionários e monografias, recordam-no neste período, destacando sempre o seu papel como desenhador<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> «Sequeira, à ce qu'on m'a dit, portait à Vieira une haine très grande et cherchait à lui nuire. Il a rempli sa vie d'amertume.», op. cit., 1846, p. 285.

<sup>8</sup> «Sequeira me fait l'effet d'un homme de génie», e logo de seguida «Je suis devenu enthousiaste de Sequeira... peut-être trop.», op. cit., 1847, p.265. Mesmo assim, ainda emite o seguinte juízo: «son talent était d'un ordre supérieur; et que si, dès le début de sa carrière, il n'avait pas été détourné de la bonne voie par des éloges immodérés, s'il n'avait pas conçu lui-même, et trop, une idée exagérée de la hauteur à laquelle il s'était déjà élevé ; si surtout il n'avait pas passé sa vie à flotter entre les directions artistiques les plus opposées ou les moins homogènes avec ses dispositions naturelles, sa vie eût été plus féconde en grands résultats, et sa renommée n'aurait pas été obscurcie par des ouvrages aussi médiocres que...» (p. 263).

<sup>9</sup> «le dessin qui se trouve chez M. Forester est conçu et traité avec goût, avec esprit, et dans le genre des bonnes aquarelles anglaises de notre époque.» (op. cit., 1847, p. 264).

<sup>10</sup> A expressão deu mesmo título a um artigo de Elysio de Carvalho, “Do Rembrandt Lusitano” in *América Brasileira*, ano II, nº15, Rio de Janeiro, 1923

<sup>11</sup> Refira-se, a título de exemplo o juízo de Luigi CIBRARIO, in *Ricordi d'una missione in Portogallo al re Carlo Alberto*, Turim, ed. Stamperia Reale, 1850: “... Domingos António de Sequeira, disegnatore non cattivo, buon conoscitore del magis dtero del chiaroscuro, ma coloritore sbaviato” (p.136)

O contributo do arquitecto José da Costa Sequeira (1800-1872), sobrinho do artista<sup>12</sup>, foi, como já vimos, essencial durante parte do século XIX, para manter viva a sua memória, estabelecendo a ponte com os homens da geração seguinte. Foi ele a principal fonte de informações, quer artísticas (juntamente com o importante testemunho de João Baptista Ribeiro, o dilecto aluno portuense) quer sobre eventos pessoais, que ajudaram a moldar-lhe a biografia, e a quem alguns autores recorreram para recolher testemunhos (nomeadamente Silva Leal, Raczyński e Sousa Holstein, mas também outros que afirmam ter recorrido às suas memórias).

Professor de arquitectura na Academia de Belas Artes de Lisboa, tendo ocupado uma série de cargos relevantes, atingiu, ele próprio, enquanto viveu, um patamar de notoriedade e prestígio social. Parece evidente que Costa Sequeira esteve sempre interessado em promover a imagem do tio, não a deixando cair no esquecimento. Essa promoção fez-se, sem dúvida, seleccionando e reelaborando as memórias que ia passando. Colaborador regular da *Revista Universal Lisbonense*, nela insere um breve artigo<sup>13</sup> em que, a propósito de certas litografias de Sequeira executadas por um discípulo de João Baptista Ribeiro (uma das quais *Ugolino com os filhos na prisão*), estabelece comparação entre os desenhos de Sequeira e os de Sabatelli (Luigi, presume-se, embora não o especifique). Salienta o facto de serem ambos grandes improvisadores, embora considere Sequeira superior, referindo que pessoa *mui competente* (Raczyński?) apoiou a sua opinião “*escrevendo-nos em uma carta artística: - «Comparando as obras dos dois artistas, judiciosamente, a primazia é de Sequeira. Este é mais correcto, mais apurado, apresenta ideias mais novas e arrojadas, nas quaes o bello ideal dos antigos se ostenta magistralmente.»*”<sup>14</sup>. Infelizmente, comentários como este, historiograficamente mais

---

<sup>12</sup> Era filho de umas das suas duas irmãs, Mariana Rosa das Dominações. O cunhado, Pedro Victor da Costa Teixeira, oficial de Infantaria 1, morto em 1808, deixou numerosa prole (três rapazes e duas raparigas) que Sequeira protegeu, encarregando-se da sua educação. José, que veio a adoptar o apelido do tio, foi admitido como praticante na Casa do Risco do Paço da Ajuda, em 1815 veio a ser, posteriormente, professor e secretário (1866) da Academia de Belas Artes de Lisboa. Foi colaborador assíduo da *Revista Universal Lisbonense* (L. Xavier da Costa, 1922, pp.152-153).

<sup>13</sup> [José da Costa Sequeira], “BELLAS-ARTES. Mestria do desenho em umas lithographias” in *Revista Universal Lisbonense*, 2ª série, vol. 7, Lisboa, 20 Abril 1848.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.367.

relevantes, corriam em privado mas raramente foram desenvolvidos publicamente por escrito, o que teria permitido, desde cedo, atingir-se outro patamar de discussão sobre a obra gráfica de Sequeira.

Também outro descendente, o general Tomás Júlio da Costa Sequeira (18?-1902)<sup>15</sup>, foi um empenhado divulgador da sua obra. Em 1864, a Sociedade Promotora das Belas-Artes, em iniciativa liderada pelo marquês de Sousa Holstein, projectou realizar uma grande exposição retrospectiva da sua obra. Tomás Júlio escreveu diversos artigos na imprensa, solicitando aos particulares que tivessem na sua posse obras de Sequeira a sua cedência. A exposição nunca viria a realizar-se, mas ficaram os artigos<sup>16</sup> com notas biográficas e, uma vez mais, o reavivar da memória.

Será precisamente o marquês de Sousa Holstein<sup>17</sup>, descendente de um jovem discípulo de Sequeira, cuja admiração e empenho lhe veio certamente por via familiar, quem irá aprofundar o interesse pela sua biografia e obra. Numa atitude com profundas consequências nas décadas seguintes, não só ampliou e tornou mais consistente o que até então se conhecia sobre o artista, como arrastou mais de uma geração de investigadores, através dos arquivos portugueses e italianos, na reconstituição da sua vida e actividade.

Em 1859, logo após a conclusão do curso de direito em Coimbra, esteve em Roma onde adquiriu inúmeras obras de Sequeira, entre as quais os quatro cartões para as famosas quatro telas finais, além de um bom lote de desenhos dos últimos anos de Roma que vieram juntar-se a outras obras do artista que a família já então possuía<sup>18</sup>. Nesta altura, entrou em contacto com diversas pessoas que ainda o haviam conhecido.

---

<sup>15</sup> Sobrinho do arquitecto José da Costa Sequeira e sobrinho-neto do artista.

<sup>16</sup> [Thomaz Júlio da Costa Sequeira], “Apontamentos biographicos” in *Gazeta de Portugal*, 3º ano, nº 552, Lisboa, 22 de Setembro de 1864; [Thomaz Júlio da Costa Sequeira], “Futura exposição” in *Portuguez*, nº 4256, Lisboa, 21 de Junho de 1864; [Thomaz Júlio da Costa Sequeira], “Exposição artística”, in *Federação*, nº 19, Lisboa, 16 de Julho 1864

<sup>17</sup> Francisco de Sousa Holstein (1838–1878) foi o duodécimo filho de D. Pedro de Sousa Holstein, 1º duque de Palmela, tendo nascido em Paris, a 20 de Abril de 1838. Matriculou-se na faculdade de direito da Universidade de Coimbra em 1852 com apenas 14 anos (!), tendo concluído a formatura em 1858. Seu pai, filho de D. Alexandre de Sousa Holstein, embaixador em Roma durante parte da estadia do jovem Sequeira e seu protector, tivera aulas com o artista e uma estreita convivência durante alguns meses até à partida do embaixador logo em 1792 e adquiriu inúmeras obras do artista que então formariam um núcleo coeso.

<sup>18</sup> Encontramos a lista das pinturas que a família já anteriormente possuía no *Catálogo dos quadros e mais objectos de Bellas Artes que se acham no Palácio do Duque de Palmella*, Lisboa, 1848. Neste acervo incluíam-se, ao que sabemos dos testemunhos da época, muitos desenhos mas estes nunca foram registados.

Recolheu muitas informações em primeira mão, complementando e diversificando os testemunhos recebidos em Portugal<sup>19</sup>.

Nomeado vice-inspector da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa em 1862, cargo que exerceu até ao final da vida, aspirou à criação de um museu, para o que muito enriqueceu as colecções da instituição, nomeadamente através da doação e venda de parte da sua própria colecção<sup>20</sup>. No seu tempo foram igualmente adquiridas numerosas pinturas e desenhos de Sequeira a outros particulares. Essa actuação viria a dar grande expressão ao peso da obra de Sequeira no contexto do acervo do MNAA, tornando-o no artista de longe mais bem representado<sup>21</sup>.

Os seus escritos foram fundamentais para conferirem nova projecção à obra de Sequeira: um breve artigo na *Revista Contemporânea*, sobre a gravura do *Conde Ugolino* e, doze anos mais tarde, a fundamental – mas, infelizmente inacabada ou incompleta – biografia de Sequeira, repartida em diversos folhetins, na revista *Artes e Letras*<sup>22</sup>.

No primeiro artigo defende que não só foi um extraordinário artista até à velhice (faz a comparação com Ticiano!) como “*reformou estylo, colorido e desenho depois dos 60*”, colocando-o num grupo mais restrito de criadores que foram tendo sempre capacidade de se reinventar. No contexto da biografia que traça, dedica grande relevância à sua obra gráfica.

Para a elaboração do longo estudo biográfico, interrompido devido à extinção da revista – a narrativa detém-se em 1813, durante a realização da Baixela Wellington – recolheu informações directas de familiares ainda vivos e teve a possibilidade de copiar muitos “papéis” que encontrou<sup>23</sup>. Xavier da Costa afirmou, anos mais tarde, que a biografia foi concluída, tendo chegado a observar o manuscrito encadernado. A ser verdade,

---

<sup>19</sup> Pelo que narra na biografia, teve oportunidade de copiar e reunir muitas cartas e documentação que encontrou em Itália e Portugal. Esse material poderá estar guardado no arquivo da Academia de Belas Artes, porém, o seu acesso não me foi permitido.

<sup>20</sup> Uma inscrição existente no verso de um desenho, retrato de D. João VI, que por volta de 1920 se achava na posse de Luciano Freire, onde foi visto (e reproduzido) por Vergílio Correia, refere que foi comprado no leilão do Marquês de Sousa Holstein, em 29 de Dezembro de 1879. Tem também o carimbo e o nome do seu anterior possuidor, M. São Romão (V. Correia, 1923, p. 60). No Museu Machado de Castro há, igualmente, dois desenhos que pertenceram à colecção Rebelo Valente com inscrição mencionando que foram comprados no leilão do marquês.

<sup>21</sup> Além dos 766 desenhos, o museu possui igualmente 46 pinturas.

<sup>22</sup> Holstein, Francisco de Sousa, «O conde Ugolino (gravura de D. A. de Sequeira)» in *Revista Contemporânea de Portugal e Brazil*, 4º ano, VIII, Novembro de 1862 e Sousa Holstein, “Domingos António de Sequeira”, *Artes e Letras*, 3ª série, Lisboa, (12 artigos), 1874

<sup>23</sup> Destaco, como exemplo, algumas passagens onde referencia o tipo de testemunhos recolhidos: “posso cartas autographas dele (...)”; “Elle mesmo referiu a pessoa, de quem o ouvi, que seu pae

desconhece-se actualmente o paradeiro de tal manuscrito. Infelizmente, como era prática corrente no século XIX, as fontes de cada informação não são mencionadas (embora forneça, no início, uma lista da bibliografia consultada). O facto de se tratarem de artigos num periódico, e não em livro, explica, o carácter breve e esquemático do tratamento das informações. Porém, num dos últimos capítulos, Sousa Holstein afirma que perante tão vasto material que recolheu, tinha em preparação um livro onde desenvolveria os temas. A doença que o vitimou (uma tuberculose rápida) aos 40 anos, não lhe deu, porém, tempo para o fazer. E os materiais recolhidos dispersaram-se sem que pudessem agora ser encontrados.

O aprofundamento de extensos aspectos da biografia fez despertar um novo interesse pela sua personalidade artística fixando uma série de factos em que se ancoraram doravante muitas interpretações. Neste sentido, o século XIX, com o seu positivismo, é um período de modelação de arquétipos de personalidades artísticas. Quase na mesma altura, em Espanha, D. Vicente Carderera y Solano, erudito e artista (que encontraremos relacionado com Sequeira) consolidava, além de difundir internacionalmente a partir das páginas da revista francesa *Gazette des Beaux-Arts*, a personalidade artística de Goya.

Homem da geração romântica, todas as posições e reconstituições de Sousa Holstein, devem ser encaradas à luz das ideias e sensibilidade do seu tempo. Interpreta-lhe os sentimentos, tenta identificar e explicar as emoções que o animam. Identifica traços de personalidade. Evoca e reconstitui o homem por trás da obra, tópico da historiografia romântica. Caracteriza-o como um emotivo, interpretando a sua “vivíssima imaginação” como uma pretensa expressão poética que passa para as suas obras<sup>24</sup>. Faz dele uma personagem romanesca na sua inconstância, volubilidade, incertezas e incongruências. Mas também uma vítima dos acontecimentos políticos extremos do tempo em que viveu.

O principal problema com que nos confrontamos nos seus escritos, é a falta de

---

desejava que elle seguisse a carreira medica...”; “Ouvi sobre esta primeira época da vida de Sequeira, algumas anedotas que elle mesmo referiu a seus amigos...”, “Este passo, que só refiro para não omitir a parte legendaria da biografia do Sequeira, foi-me contado em Roma por um antigo amigo do artista que me asseverou ter-lh’o algumas vezes ouvido.”

<sup>24</sup> “Sequeira dotado de vivíssima imaginação, esboçava como poucos. A sua fantasia, desprendida por assim dizer das exigências da technica, remontava-se a prodigiosas alturas de poesia e luz. Arrebatava consigo os que lhe admiravam as pasmosas produções, e há desenhos seus, pouco mais do que levemente traçados, diante dos quaes se nos revela um mundo de immensa variedade e riqueza. (...) Sentia profundamente e soube expressar-se com verdade.” (VI, p.28)

preparação que demonstra para uma compreensão da conjuntura artística em que Sequeira se movimentou. Quer a nacional (pouco equacionada, então, ainda) quer a internacional. Enreda-se na exposição do ambiente artístico de Roma e na rivalidade entre as “*duas escolas, dois sistemas, dois princípios*”, colocando de um lado tardo-barrocos que ele nomeia - Berettini, Maratta ou Batoni (!) - e, do outro, uma escola de reformadores ou “moderna escola”, com Mengs e David<sup>25</sup> que caracteriza como detentora de “*uma quasi dureza de linhas e rigidez de debuxo*”, por uma “*fria e não menos convencional imitação do antigo*”. Ao dizer que estas obras “*têm ao mesmo tempo uma segura e frieza que regela, afasta o entusiasmo e não desperta a emoção*” é ainda o juízo de um homem da sua geração.

Discorre sobre o método de ensino de Antonio Cavallucci, um dos mestres em Roma, seguindo as informações dadas por Giovanni Gherardo De Rossi no seu escrito *in memoriam* do pintor de Sermoneta (embora não cite a fonte)<sup>26</sup>. Conclui, genericamente, que com ele aprendeu Sequeira a ver. Já sobre os outros dois mestres, Niccolo Lappicola (o dos primeiros anos) e Domenico Corvi, não faz qualquer alusão. Ignorar a importância destes para a formação de Sequeira foi, seguidamente, a regra de toda a historiografia posterior.

No binómio razão-sensibilidade que ele faz corresponder ao par, classicismo-romantismo, é deste último que o aproxima admitindo, porém, que Sequeira foi muitas vezes vítima de um desacerto na expressão de alguns temas:

*“Quando Sequeira sentia profundamente um assumpto, quando as fibras da sua alma vibravam commovidas por um affecto, empregava-se todo em traduzir este sentimento, este affecto; desentranhava-se em esforços não raro sublimes para exprimi-los com a máxima energia, e dar ao espectador a mesma impressão que elle artista experimentava. Mas os seus recursos tinham um certo limite, o seu instrumento tinha um determinado numero de oitavas, e, como o cantor que forçando a voz não chega ás notas que debalde procura emittir, e em vez de sons definidos e harmoniosos só os produz inarticulados e desacordes, assim Sequeira quando o dominava um assumpto para o qual não era talhado, que não estava nas cordas do seu talento, não*

---

<sup>25</sup> “Este estylo académico e official dominava exclusivo e absoluto, e foi o que Sequeira veio encontrar praticado e ensinado na escola de S. Lucas.” (barroquismo moribundo) “em que a falta de severidade no estudo da forma, as pomposas falsidades do desenho, o exagero do colorido eram apenas compensados por uma grandiosidade como que scenographica da composição”.

<sup>26</sup> Giovanni Gherardo De Rossi, *Vita di António Cavallucci da Sermoneta pittore*, Venezia, 1796

*conseguia, a despeito das suas diligencias e da sincera paixão que o incitava, senão resultados negativos e dolorosamente desagradáveis para os seus admiradores.”*<sup>27</sup>

O assunto, tal como é colocado, remete-nos para um tópico corrente no pensamento oitocentista: o da necessidade de ajustamento da verdade interior do artista com o objecto da reflexão artística. Na linha de Goethe<sup>28</sup> que considerava que a obra de arte é um produto do espírito e não unicamente dos sentidos, Sousa Holstein pensa que a criação artística parte do interior do artista, da verdade que coloca na abordagem simultaneamente emocional e racional do tema, aí se gerando por vezes desadequação.

Como toda a sua geração, valoriza ainda a autoridade do sistema clássico, baseado nos conhecimentos anatómicos e na qualidade com que aborda a figura humana, designadamente os estudos de nu e os estudos parciais das extremidades:

*“É innegavel, por exemplo, que elle sabia desenhar optimamente o nú; attestam-n’o innumeros desenhos e alguns quadros. Quando queria, sabia procurar attentamente e estudar cuidadosamente o natural. Não se cançava de repetir estudos, até para reproduzir com verdade umas extremidades, um gesto. Tenho na minha collecção de desenhos, e existem na da academia muitas provas de que assim procedia o nosso artista.”*<sup>29</sup>

Além de um trabalho pioneiro, pela sua amplitude, o estudo biográfico de Sousa Holstein foi um trabalho-âncora para a historiografia que se lhe seguiu, pelo conjunto de informações que disponibiliza mas também pelas opiniões que farão carreira. E nela, pela primeira vez, a obra gráfica de Sequeira possui um destaque considerável. Porém, o facto de a série de artigos ter sido interrompida devido à suspensão da publicação, fez com que a parte final da vida e obra de Sequeira, a partir de 1813, ficassem, doravante, muito mais na penumbra do que o período anterior. Principalmente o período derradeiro da actividade, em Roma, encontra-se até hoje mal conhecido.

Ao longo das últimas décadas do século XIX, a contínua falta de uma perspectiva internacional na abordagem da obra de Sequeira e o deficiente conhecimento da cena artística romana que então por cá tinham aqueles que se dedicavam à abordagem destes temas, retiram qualquer interesse à sua produção historiográfica. Por exemplo, a

---

<sup>27</sup> op. cit., VI, p. 41

<sup>28</sup> J. W. Goethe, “Sobre la verdad y verosimilitud de las obras de arte (1798)”, in *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, Vol. 20, Nº 2, 1997, pp. 643-655

<sup>29</sup> op. cit., VI, p.41

capacidade que Sequeira tinha de compor grandiosas composições, num fôlego de escala europeia sem paralelo entre nós na sua geração, surpreende Ribeiro Guimarães (1818–1877), que o menciona numa das três crónicas sobre o artista, inseridas nos diversos volumes do seu *Summario de varia historia*<sup>30</sup>. Também o facto de realizar múltiplos estudos preparatórios e muitas vezes evoluir para uma solução final, diferente daquela que planeou graficamente, surpreende o autor. Devemos compreender, porém, que estas observações devem-se ao facto de analisar Sequeira comparando-o com a restante produção nacional e não inserido num contexto internacional, sem conhecer o método de trabalho (que mais à frente veremos) aprendido com os mestre da Academia de São Lucas, de Roma<sup>31</sup>.

Tal não foi o caso de Joaquim de Vasconcelos (1849–1936) que deu grande destaque ao período da aprendizagem, tentando estabelecer ligações entre a arte portuguesa e o paralelo contexto italiano<sup>32</sup>. Revela, no entanto, poucos e inexactos conhecimentos quanto ao ambiente artístico da cidade papal e aos protagonistas envolvidos. Diz ele: “*Seria pois mui singular que os pensionistas portugueses andassem vários annos na Itália, sem perceberem cousa alguma da transformação que se operava diante de seus olhos, se o estado em que andava a Academia de Portugal não explicasse tudo. O facto é que a maior parte d’elles nada perceberam. O próprio Sequeira voltou em 1795 com umas certas aspirações apenas, com ideias bastante confusas.*”<sup>33</sup> E ainda: “*Não há, repetimos, signal algum pelo qual se possa provar que Sequeira se preocupou com as graves*

---

<sup>30</sup> Guimarães, J. Ribeiro, «Um quadro de Sequeira» in *Summario de Varia Historia*, Tomo III, Lisboa, ed. Rolland & Semiond, 1873, pp. 192-194

<sup>31</sup> “*È raro encontrar um esboço, ou a lápis, ou a cores de alguns dos quadros de Sequeira, que depois se veja reproduzido na obra definitiva. Perto do que temos analysado, tem o sr. Marquez de Sousa, o esboço do quadro de Egas Moniz, hoje existente na academia, e é inteiramente diferente do quadro, mesmo, como estudo apenas do grupo principal. Sequeira tinha uma imaginação ardente e arrebatada; o seu pensamento não se subordinava a regras fixas. Improvisador arrojado referviam-lhe as idéas na mente, e o pincel na sua mão era como a penna na mão do poeta inspirado, dirigida por um impulso superior à reflexão, aos cálculos, e à frieza do artista de acanhado estro. É por isso que os seus esboços tantas vezes divergem da obra definitiva; é por isso que a sua maneira é tão varia; é por isso que os seus assumptos são por via de regra grandiosos, e tanto amava as allegorias, e é ainda por isso que a crítica se vê embaraçada quando analisa e compara as obras d’este génio da pintura.*” (op. cit., p.156)

<sup>32</sup> Vasconcelos, Joaquim de, “Domingos António de Sequeira, 1768-1837”, in *Plutarcho Portuguez: collecção de retratos e biographias dos principaes vultos históricos da civilização portugueza*, vol. I, Fasc. X, Porto, ed. Júlio Costa, Emilio Biel & C., 1881 e “Sequeira e Junot”, in *Arte. Archivo de obras de arte*, ano VIII, nº 90, Porto, 1912

<sup>33</sup> op. cit., 1881, p.77



*questões que andavam em circulação.*” Esta questão é interessante e não foi desenvolvida pela generalidade da historiografia que se lhe seguiu apenas aflorando em autores mais recentes como José-Augusto França ou Jeannine Baticle. Neste sentido, Vasconcelos tenta fazer a inserção na conjuntura neoclássica vivida em Roma, através das personalidades de David e Canova, a que chama “*os dous representantes do génio romântico*”. Referencia ainda outros artistas da época como o pintor alemão Asmus Jakob Carsten (1754-1798), que realizou uma grande exposição em Roma, em 1795; o escultor dinamarquês, Bertel Thorvaldsen (1770-1844), que na realidade apenas chegou a Roma em 1797, depois da partida de Sequeira, Winckelmann e Mengs, em alusões superficiais e pouco claras. É o caso ainda das menções a Giovanni Gherardo De Rossi, director da Academia Portuguesa de Roma, que estima tratar-se apenas de um poeta menor sem nenhum outro valor ou ao mestre Antonio Cavalucci, que desvaloriza em absoluto.

Por outro lado, da envolvimento artística de Sequeira, apenas dá destaque ao nome do gravador Giovanni Volpato. Considera que teve maus professores em Itália, salientando as observações de Sousa Holstein que diz que no regresso a Lisboa, em 1795, Sequeira tinha ainda um estilo hesitante, mostrando mais tendências que resultados. Acima de tudo, transfere as responsabilidades das deficiências que, diz, Sequeira sempre teria guardado ao longo da obra, para o seu período de formação: “*Essa aprendizagem menos que medíocre, no momento critico; essa educação artística deficientíssima, agravada com a falta absoluta de uma educação literária qualquer, pesou toda a vida sobre Sequeira, causando-lhe desgostos e decepções de variadíssima espécie. A sua carreira esteve cortada mais de uma vez, em grave risco, e só um temperamento superior, ajudado por circunstancias excepcionais podia triunfar de tantos obstáculos. Isto sucedeu, ainda assim, só no ultimo período da sua vida*”<sup>34</sup>.

Referindo-se a D. Alexandre de Souza Holstein, à reforma da Academia de Portugal e a Giovanni Gherardo de Rossi, diz que houve uma mudança de rumo “*comprando novos gessos, painéis e livros e restaurando o estudo do nu.*” Critica o facto de D. Alexandre ter continuado a escolher um estrangeiro e pouco eminente para a condução da Academia “*rompendo com a tradição de todas as Academias estabelecidas*” e estranhando não ter sido “*possível achar um artista portuguez, sufficientemente habilitado para director, quando tantos tinham entrado e sahido da escola estabelecida*”

---

<sup>34</sup> *op. cit.*, 1881, p.76

*em Roma!*”. Esta desvalorização da figura de G. G. De Rossi foi, posteriormente, seguida por boa parte da historiografia. No limite, ninguém se preocupou em saber quem era exactamente esta figura. Também não houve preocupação em saber quem eram os mestres, Lappicola, Cavalucci e Corvi<sup>35</sup>. Por diversas vezes refere que Sequeira foi discípulo do pintor Carlo Labruzzi (1748-1817)<sup>36</sup>, famoso pelas suas paisagens com ruínas clássicas e professor da Accademia de San Luca, notícia que não consegui confirmar, mesmo após prolongada pesquisa nos arquivos da própria Accademia. É também Vasconcelos quem diz que Sequeira nunca soube muito de anatomia, ideia que será posteriormente discutida por Luís Xavier da Costa.

No artigo de 1912, Joaquim de Vasconcelos apresenta pela primeira vez a pintura *Alegoria a Junot*, do Museu do Porto que relaciona com o estudo desenhado do mesmo (hoje no MNAA) e que ele diz ter descoberto num bric-à-brac de Lisboa. Desde o estudo de Sousa Holstein e da ideia que tinha animado certos círculos, de se organizar uma exposição retrospectiva da sua obra que entrara na fase da busca de novos trabalhos. As décadas seguintes levarão diversos autores a fazer destas sinalizações e mesmo a reunir alguns núcleos de obras com interesse.

O início do século XX viu surgir uma controvérsia que tem tido ecos esporádicos até à actualidade. Refiro-me à questão debatida entre Joaquim Martins Teixeira de Carvalho (1861-1921) e António Aurélio da Costa Ferreira (1879–1922), então director da Casa Pia, nas páginas do jornal *República*, sobre se Sequeira teria sido ou não aluno daquela instituição, então tutelada por Pina Manique. Ao longo de uma série de artigos<sup>37</sup>, um e

---

<sup>35</sup> Vasconcelos queixa-se de que Sousa Holstein dá muito poucas informações sobre os mestres de Sequeira (tem toda a razão!): “...sobre os mestres que lhe ensinaram a anatomia e os outros conhecimentos a que allude porque é precisamente o estudo da anatomia, uma cousa de que Sequeira soube sempre muito pouco, não fallando por exemplo em historia da arte, em archeologia etc., na sua pobríssima educação litteraria debaixo dos olhos de um litterato, o já citado Giovanni Gherardo de Rossi, director da Academia de Portugal.” No entanto, analisando o panorama da arte e do estado do ensino em Portugal após o regresso de Sequeira – “compunham um quadro com o auxilio de meia dúzia de gravuras, e dissolviam uma gravura n’uma série de allegorias para a sala de jantar de um pé de boi rico. Compilava-se, plagiava-se, rindo e folgando sobre a inépcia, com a maior ingenuidade.” – considera que Sequeira vem com outro nível de preparação mais elevado: “Sequeira cahiu no meio d’esta turba e atordoou-a com a sua extraordinária facilidade de concepção, com o seu lápis sempre prompto, irrequieto. Era um improvisador, que sahia de Academias muito serias, uma aberração, um filho pródigo!”

<sup>36</sup> Diz ser um artista “que representava a ultima dissolução n’uma escola que se podia considerar completamente perdida desde o principio do séc. XVIII” (*op. cit.*, p.76).

outro esgrimem argumentos, mais fundamentados, diga-se, do lado dos que dizem que Sequeira nada teve a ver com a instituição. As questões que se colocam são: foi Sequeira aluno da Casa Pia? Frequentou o Colégio Português de Roma? Foi protegido por Pina Manique? Embora os defensores da ideia de uma relação de protecção entre o Intendente e o jovem artista nunca tenham conseguido prová-la, ela continua a pairar, ao menos dentro da Casa Pia, tendo tido alguns defensores ao longo dos anos. A questão, quanto a mim, pode efectivamente ser colocada (e sê-lo-á no cap. II), embora em moldes diferentes do que tem sido até agora.

Muitos autores, ainda que não se tenham dedicado exclusivamente à obra de Sequeira, como é o caso de José de Figueiredo (1872–1937), acabaram por lançar alguns temas importantes.

Na sua obra *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal*, de 1908, Figueiredo estabelece pela primeira vez a distinção entre aquilo que chama ‘desenhos-esboços’ (a propósito dos que encontra na colecção Rebelo Valente), alguns dos quais considera “*d’uma intuição verdadeiramente genial*” e que diz constituírem o fundo mais rico da sua obra e, por outro, os desenhos de retrato e estudos de cabeças, que considera “*na sua maioria, são já banaes e incaracterísticos.*”

Em 1919, num artigo sobre a *Alegoria à Instituição da Casa Pia*, começa por reconhecer que a obra de Sequeira se encontra ainda quase por estudar, para além da dimensão puramente biográfica. No artigo, documenta a pintura e fala do pintor brasileiro Manoel Dias e da sua relação com o português. Aludindo à polémica entre Teixeira de Carvalho e António Aurélio da Costa Ferreira, em 1911, nas páginas do jornal *República*, acaba a aceitar a tese de que Sequeira foi aluno da Casa Pia.

O terceiro e último artigo de Figueiredo, é uma notícia sobre a identificação de um dos desenhos do álbum que se encontra actualmente no MNAA<sup>38</sup> e onde se vê um retábulo flamengo do século XV que ele atribui a Roger Van der Weyden, pintura que se encontrava no mosteiro da Batalha, no início de 1808, aquando da excursão do pintor na

---

<sup>37</sup> Carvalho, J. M. Teixeira de, “Domingos António de Sequeira foi aluno da Casa Pia?” série de artigos in *República*, nº 418, 419, 422 427 e 433, Lisboa, 15, 16, 19, 24 e 30 de Março 1912 respondidos na obra Ferreira, A. Aurélio da Costa, *Domingos António de Sequeira e a Casa Pia de Lisboa*, Lisboa, 1912. A questão deve ser filiada na referência que Taborada havia feito nas suas *Regras da Arte da Pintura*, Lisboa, 1815

<sup>38</sup> Proveniente do Palácio da Ajuda em 1913 (arrolamento dos bens da família real). Desconhece-se qual a razão porque o álbum se encontrava na Ajuda e não na posse dos descendentes do

companhia de Auguste Forbin. Pela primeira vez encontramos neste artigo referência ao álbum, dando-se conta da dimensão memorialista dos seus registos gráficos.

O início da década de 1920 vê surgir uma série de estudos monográficos, dando-se início a uma nova fase na historiografia sobre o artista. Com a nova geração que então entra em cena - Vergílio Correia, Luís Xavier da Costa, Jordão de Freitas, Henrique de Campos Ferreira Lima, Pedro Vitorino, Ernesto Soares, entre outros - entram em voga os levantamentos documentais.

É o caso de Joaquim Martins Teixeira de Carvalho (1861–1921), médico, jornalista e amador de arte, que em 1912 ocupou o cargo de superintendente da administração da extinta casa real. Ao consultar o arquivo, deparou-se com as preciosas cartas e ofícios trocados pelo guarda-jóias João António Pinto da Silva e os agentes portugueses colocados em diversas cidades italianas, além de outra documentação que publicou no livro *Domingos António de Sequeira em Itália*<sup>39</sup>. Este estudo abriu caminho a uma renovação do interesse pelo conhecimento do período italiano inicial. Tratou-se também do segundo estudo biográfico parcelar mais aprofundado a surgir.

Vergílio Correia (1888–1944), conservador do Museu Nacional de Arte Antiga desde 1915, antes de se ter tornado responsável pelas cadeiras de Estética e História da Arte na Universidade de Coimbra (depois de 1921) e mais tarde director do Museu Machado de Castro, desde 1929, conhecia bem a obra de Sequeira. Em 1923 publicou *Sequeira em Roma, duas épocas*<sup>40</sup>. Várias estadias na capital italiana, com a visita a arquivos para recolher novas informações para a história da arte em Portugal, trouxeram-lhe à mão

---

artista. No entanto, registe-se que o outro álbum de Sequeira conhecido e que se encontra actualmente à guarda da biblioteca do Palácio de Vila Viçosa, parece ter uma proveniência idêntica. Primeiro pintor de Câmara e Corte, concluímos que Sequeira deveria ter muitos materiais anteriores a 1807, guardados no Palácio da Ajuda que não foram embarcados para o Brasil com os restantes bens artísticos e se vieram a dispersar posteriormente, devido a vicissitudes várias.

<sup>39</sup> Carvalho, Joaquim Martins Teixeira de e Pinto, Manuel de Sousa (anteprefácio), *Domingos António de Sequeira em Itália (1788-1795): Segundo a correspondência do Guarda-Joias João António Pinto da Silva*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922

Conta o autor, no prólogo da obra que o objectivo da sua pesquisa não havia sido, inicialmente, encontrar documentação sobre Sequeira mas sim documentação que pudesse fazer luz e orientar o Governo sobre a origem de muitos objectos de valor artístico, existentes nos palácios reais, que lhe pareciam ser indevidamente reclamados pela família real exilada.

<sup>40</sup> Correia, Vergílio, *Sequeira em Roma, duas épocas (1788-1795 – 1826-1837)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923.

documentação diversa e novos dados sobre os dois períodos de Sequeira em Roma que revisita neste livro. Interessante é a questão que coloca sobre a evolução interna que entrevê na sua obra, após o regresso a Portugal no fim da aprendizagem. Referindo-se directamente à grande tela *Alegoria à Instituição da Casa Pia* equaciona essa evolução sem, contudo, lhe apontar causas<sup>41</sup>.

Natural do Porto, Pedro Vitorino (1882-1944), concentrou-se na ligação de Sequeira a essa cidade, começando, num discreto e curto artigo<sup>42</sup>, por publicar um importantíssimo documento sobre as regras de estudo e recomendações de trabalho transmitidas ao discípulo João Baptista Ribeiro, a nossa única informação directa sobre este tema surgida até hoje. Não sendo um teórico nem dispondo de muitos recursos em tal área, Sequeira nada deixou escrito pelo seu punho e as poucas informações de que dispomos são escassas referencias laterais. Por essa razão, esta curta nota tem relevância.

Embora os seus escritos principais sejam sobre artistas portuenses - como o colega de Roma, José Teixeira Barreto ou o discípulo João Baptista Ribeiro – Pedro Vitorino, trouxe igualmente ao conhecimento muitas informações sobre a aula da Academia de Marinha do Porto, levantando o véu sobre o período em que Sequeira dirigiu essa aula e sobre a sua actuação à frente da instituição<sup>43</sup>.

Médico oftalmologista e historiador amador, Luís Xavier da Costa (1871-1941) foi o campeão dos estudos sobre Sequeira. A partir de 1922, publicou 17 trabalhos sobre o artista, entre livros e artigos, trazendo a lume abundante documentação<sup>44</sup>, um genuíno

---

<sup>40</sup> *Ibidem*

<sup>41</sup> “*Apezar de ser executado na maneira davidiana atenuada, que o pintor absorvera com as lições de seu mestre Cavalluci, esse quadro tem grandeza, admiráveis proporções anatómicas e cromáticas. Mas quão longe se encontra Sequeira das suas fases de 1820 e de 1830!*”

“*Roma, nesta primeira época, dá-nos um Sequeira bom retratista, bom colorista, compondo e armando um quadro segundo os preceitos neo-clássicos, as figuras severas, o andamento geral compassado e grave, talvez um pouco frio. Essa maneira prolonga-se algum tempo depois do regresso do artista a Lisboa.*”

“*¿Sob que influências modificou Sequeira o seu estilo? Só um estudo realizado sobre grande cópia de originais do pintor poderá conduzir a uma solução definitiva deste problema. E, infelizmente, tal estudo parece-me bem longe ainda de uma realização...*” (*op. cit.*, pp. 41-42)

<sup>42</sup> Vitorino, Pedro, “Notas artísticas e arqueológicas. As ‘máquinas’ do pintor Sequeira”, *Lusa*, vol. III, nº 48, Viana do Castelo, 1919

<sup>43</sup> Vitorino, Pedro, *José Teixeira Barreto, artista portuense (1763-1810)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1925. Refiram-se ainda, os seguintes trabalhos: «Visões de outr’ora. A propósito d’um autografo» in *O Século*, Nº 15.259, Lisboa, 7 Agosto 1924; «Visões de outr’ora. Dois desenhos de Sequeira» in *O Século*, nº 15.349, Lisboa, 6 Novembro 1924; “Um discípulo de Sequeira” in *Separata de Homenagem a Martins Sarmiento*, Guimarães, 1933

aprofundamento do conhecimento concreto da sua obra, além da referenciação de um bom número de novos trabalhos até então desconhecidos, muitos dos quais, desenhos. O seu primeiro livro teve precisamente como ponto de partida um desses desenhos, um estudo para a “*Morte de Camões*”, que veio parar à sua posse. A partir de alguns esboços que encontra e da leitura da imprensa francesa da época, reconstitui a desaparecida pintura que fora exposta no *Salon* de 1824, cujas circunstâncias de elaboração analisa detalhadamente. Neste inovador trabalho e a propósito da participação de Sequeira no *Salon* faz, pela primeira vez, uma contextualização da sua obra no panorama da arte europeia da época. Embora muitíssimo meritório, do ponto de vista da informação, não existe, no entanto, um pensamento estético articulado por trás dos escritos de Xavier da Costa.

Oficial de Artilharia (atingiu o posto de Coronel), director do Arquivo Histórico Militar, membro da Academia de Ciências de Lisboa e da Associação dos Arqueólogos Portugueses, também Henrique de Campos Ferreira Lima (1882-1949), se interessou particularmente pelo estudo da sua obra, revelando muita documentação desconhecida - em especial aquela que se encontra, precisamente no Arquivo Militar<sup>45</sup> - contendo algumas novidades. É o caso da referência a um outro discípulo, o desconhecido António Alves Moreira que viveu em casa de Sequeira durante o breve período liberal, dele

---

<sup>44</sup> Costa, Luís Xavier da, *A morte de Camões. Quadro do pintor Domingos António de Sequeira*, Lisboa, 1922; *Domingos António de Sequeira e Francisco Vieira Lusitano, desenhadores de medalhas*, Lisboa, 1923; *Domingos António de Sequeira desenhador de medalhas* (2ª comunicação), Lisboa, 1923; “Camões na obra de Sequeira”, in *Arqueologia e História*, vol. III, Lisboa, 1924, p.107-124; “A obra litográfica de Domingos António de Sequeira: com um esboço histórico dos inícios da litografia em Portugal”, Lisboa, separata de *Arqueologia e História*, 1925; *Onde nasceu o pintor Sequeira, quem foram os seus pais e onde moraram*, Lisboa, 1927; O relicário do pintor Sequeira, Lisboa, 1928; «A arte» in *Historia da literatura portuguesa*, direcção de Albino Forjaz de Sampaio, vol. III, Lisboa, 1932; “Quadro histórico das instituições académicas portuguesas”, *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, vol. I, Lisboa, 1932; «*A Morte de Camões*». *Quadro do pintor Domingos António de Sequeira*, Lisboa, 1932; *As belas artes plásticas em Portugal durante o século XVIII*, Lisboa, 1934; *O ensino das belas artes nas obras do Real Palácio da Ajuda (1802 a 1833)*, Lisboa, 1936; *Catálogo dos desenhos originais do pintor que constituíram a (...) colecção Rebelo Valente*, Lisboa, 1936; *Documentos relativos aos alunos que (...) foram para o estrangeiro (...) nos decénios finais do séc. XVIII. I. Documentos*, Lisboa, 1938; *Domingos António de Sequeira – Notícia biográfica*, Lisboa, edição dos «Amigos do Museu», Janeiro-Junho, 1939; “Documentos relativos aos alunos que de Portugal foram para o estrangeiro estudar Belas-Artes e Cirurgia, com protecção oficial, nos decénios finais do século XVIII” in *Arquivo Histórico de Portugal*, vol. 3, 1939, pp. 360-374; *Cartas do pintor Sequeira, da filha e do genro, depois da emigração de 1823*, Lisboa, 1940; “A reconstituição figurativa de um quadro perdido”, separata do *Boletim nº VIII da Academia Nacional de Belas Artes*, Lisboa, 1941

<sup>45</sup> Lima, Henrique de Campos Ferreira, «A propósito de um livro recente» in *Ilustração portuguesa* do jornal *O Século*, 2ª série, vol. XXXIV, nº874, Lisboa, 18 Novembro 1922; *Princesas artistas. As filhas de El-Rei D. José*, Coimbra, 1925; *O pintor Sequeira no Arquivo*

recebendo formação. Na documentação recolhida constam relevantes alusões sobre o método de ensino utilizado.

É a partir dos variados estudos de Xavier da Costa e Ferreira Lima que começa a tomar corpo a ideia de que Sequeira não foi meramente um pintor com uma obra gráfica particularmente intensa mas que as suas actividades artísticas desenvolveram-se em múltiplas vertentes fazendo dele um artista facetado: além dos projectos para monumentos escultóricos, para a baixela Wellington, ou as gravuras, vêm agora a lume os desenhos para medalhas, espadas de honra e outra ourivesaria, fardas, condecorações, notas de banco, além das primeiras litografias, entre outros trabalhos. Como lhe chamaria acertadamente Rui Afonso Santos, mais recentemente, uma faceta não menosprezável de pré-designer<sup>46</sup>.

Durante as décadas de 1920 a 1950, diversos foram os autores que se dedicaram a revolver os arquivos públicos e privados, no país e no estrangeiro em busca de novas fontes documentais publicadas na íntegra ou parcialmente. Geração de ‘amadores’ de belas-artes é com descontraído amadorismo que se entregam à tarefa, ignorando as regras mais elementares da transcrição que surge, por vezes, com erros e esquecendo de fornecer referências sobre a localização da mesma, o que, com a dispersão dos núcleos, principalmente da documentação privada, torna quase impossível, actualmente, a sua comprovação<sup>47</sup>. Isto faz com que muito do que anda escrito, não esteja efectivamente verificado do ponto de vista de uma historiografia formal mas seja repetido de geração

---

*Histórico Militar*, Lisboa, 1930; «Monumentos a D. João VI» in *Revista de Arqueologia*, Tomo II, Lisboa, 1934, pp. 257-264; “Um desconhecido discípulo do pintor Sequeira”, in *Alto Minho. Revista ilustrada de investigações regionais*, vol. I, nº 5, Viana do Castelo, 1937; “Presente Militar que o Exército Português ofereceu ao Marechal General Beresford, Marquês de Campo Maior” in *Boletim do Arquivo Histórico Militar*, vol. VII, 1937, p.261-271; “Dante em Portugal e no Brasil. Ensaio biblio-iconográfico” in *Estudos Italianos em Portugal*, nº5, 1941, pp.68-69; *Uma vista panorâmica de Lisboa da autoria do pintor Domingos António de Sequeira*, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1942; «Um desenho original do célebre pintor Sequeira na Quinta da Guarita» in *Jornal Beira-Dão*, ano II, nº 5463, 13 Dezembro 1942; “A iconografia de Wellington no Museu de Arte Antiga” in *Boletim dos Museus de Arte Antiga*, vol, II, nº 8, 1943, pp.170-173; *Espadas de Honra*, Vila Nova de Famalicão, 1944; «Bazar da Letras. O Escultor Machado de Castro e o Pintor Sequeira» in *Jornal A Voz*, 3º vol., nº6677, 13 Outubro 1945, p.14; *O Conde Palatino António Jacinto Xavier Cabral Calígrafo e Gravador* (com um Esboço histórico acerca das Belas-Artes Plásticas em Portugal, de 1820 a 1823), Coimbra, 1946.

<sup>46</sup> Rui Afonso Santos, “O designer” in *Sequeira (1768-1837), um português na mudança dos tempos* (catálogo da exposição), Lisboa, MNAA, 1996, pp. 68-83.

<sup>47</sup> Apenas alguns exemplos: à documentação à guarda da Academia Nacional de Belas-Artes, coligida por Sousa Holstein, e apesar dos contactos estabelecidos, foi-me negado em absoluto o seu acesso; também a documentação que se encontrava com os descendentes, quer em Itália quer

em geração. É o que aconteceu, por exemplo com a data da morte do filho, que agora pude corrigir (v. Anexos, doc. nº5)<sup>48</sup>. Também, muitas vezes, apenas a publicam na íntegra ou parcialmente, não chegando a utilizar qualquer método exegético, nem a extrair consequências. Não podemos deixar de reconhecer, porém, que os seus trabalhos se revelaram da maior importância, por nos permitirem entrar em contacto com facetas até então desconhecidas da vida e obra de Sequeira.

Já Reynaldo dos Santos (1880–1970), outro médico e amador de belas-artes<sup>49</sup>, reflectiu Sequeira numa perspectiva nacionalista. No seu comentário, feito em 1925, ao cartão da *Adoração dos Magos* (col. MNAA), integra esta obra final na tradição do naturalismo português que o diz tornar superior no retrato, regressando de novo à questão de o considerar mais desenhador que colorista. Embora tendo abordado pouco a obra de Sequeira, possui sobre ele um texto fundamental. Em *Sequeira y Goya* - conferência proferida na Residência de Estudantes, em Madrid, em 16 de Janeiro de 1929, com uma 1ª edição em Espanha e que, apenas em 1943, viria a ser traduzida e publicada em Portugal, com alguma repercussão nacional e internacional - faz uma aproximação entre os dois pintores ibéricos contemporâneos. Recorda que o tema já tinha sido aflorado, pela primeira vez, numa alocução de José de Figueiredo, durante um banquete oferecido a Aureliano de Beruete por altura das suas conferências sobre Goya no Museu Nacional de Arte Antiga, texto de que não encontrei vestígios. Registe-se que Reynaldo dos Santos era então presidente dos “Amigos do Museu de Arte Antiga”. O objectivo do seu texto era, nas suas próprias palavras, revelar a *impressionante sugestão goyesca de algumas das suas obras*, embora comece por declarar que tem consciência da hierarquia de valores

---

em Portugal, se dispersou, sem que tenha sido possível encontrar-lhe o rasto. Bem assim o espólio epistolar e outra possível documentação que se encontrava na posse da família do cunhado, João Baptista Verde, destruída no início do século XX, no incêndio da Quinta de São Domingos, em Linda-a-Pastora.

<sup>48</sup> O filho Domingos, nascido a 15 de Fevereiro de 1814 e em consequência do que se deu a morte da mulher, surge em todas as biografias como tendo morrido a 27 de Março de 1817, por leitura do registo de óbito feita por Luís Xavier da Costa, no levantamento dos dados familiares. Tendo revisto todos os assentos paroquiais, constatei que a leitura da data foi erroneamente feita e que a criança morreu, efectivamente em 1816, com apenas dois anos, o que tem consequência, por exemplo, na datação do retrato inacabado dos dois filhos.

<sup>49</sup> Santos, Reynaldo dos, «A Adoração dos Magos» e «L. Xavier da Costa: A obra litográfica de D. A. de Sequeira» in Revista *LVSITANIA. Revista de Estudos Portugueses*, fascículo VII, vol. III, Outubro 1925; “Sequeira e Goya” in *Conferências de Arte*, Livraria Sá da Costa, 1943 (publicada pela 1ª vez, em castelhano, em 1930); *Historia del Arte Portugués*, ed. Labor, Barcelona, 1960.



que existe entre ambos os artistas, sendo Goya um pintor de génio. Define Sequeira sobretudo como “*um desenhador de grande talento, assimilador inquieto de todas as sugestões plásticas do seu tempo, mas com uma personalidade inconstante*”<sup>50</sup>.

Algumas das suas afirmações são ousadas e pouco compreensíveis, como a de que Sequeira “*tem intuições precursoras do impressionismo no desenho*”, ideia que não aprofundou mas teria sido interessante para compreender o alcance do seu pensamento.

Enumerando os pontos que tem em comum com Goya, constatamos que os paralelismos são impressionantes mas formais: ambos de origens sociais humildes e de escassa cultura, têm oportunidade de se deslocar a Roma e Parma, no início das suas carreiras, com alguns anos de diferença; passam ambos uma temporada numa Cartuxa (Goya trabalha na Cartuxa de Aula Dei, em Saragoça, em 1774); são nomeados primeiros pintores da Câmara, um na corte de Maria Luísa, outro na de sua filha, Carlota Joaquina; Sequeira pinta esta princesa em 1807 como Goya a pintara alguns anos antes, ainda menina; eram ambos afrancesados, de ideias avançadas, afectos ao liberalismo nascente e puseram a sua arte ao serviço das glórias mais opostas; foram os principais iniciadores da prática da litografia em cada um dos países ibéricos; emigraram para França, com poucos meses de intervalo, sendo esse o único momento em que poderiam ter-se encontrado, no *Salon* de 1824, que Goya parece ter visitado e onde Sequeira expôs; finalmente, morrem ambos exilados, Goya em Bordéus, Sequeira em Roma, tendo renovado a sua arte na última fase da vida. Reynaldo dá como exemplos de afinidades goyescas na obra de Sequeira, o “*Retrato do Conde de Farrobo*” (mas omite, certamente por desconhecer, o magnífico “*Retrato de Adrião Ribeiro das Neves*”, actualmente conservado no Ashmoleum Museum, de Oxford) e a “*Alegoria ao regresso da família Real*” (col. particular, c.1810), pelo seu jogo de luz e sombras, na composição da família real e *nos empastes luminosos dos brancos com irradiações prateadas na gama, sempre goyesca, dos gris*; considera também o *Retrato do Marechal Beresford*, desenhado a carvão, como bastante goyesco com a *composição (...) modelada em meias-tintas*. Mas as comparações internacionais não se ficam por aqui, outros nomes começam a surgir por comparação, por vezes avulsa: na alegoria a “*Junot protegendo a cidade de Lisboa*”, considera que existe um romantismo na figura do anjo, à Prud’hon<sup>51</sup>.

Nesta conferência, é referido pela primeira vez o importante núcleo de desenhos

---

<sup>50</sup> *Op. cit.*, 1953, p.57

<sup>51</sup> *Op. cit.*, 1953, p.65

existentes na Biblioteca Nacional de Madrid<sup>52</sup> embora nada diga sobre a sua proveniência e a figura do colecionador D. Valentín Carderera (1796-1880), pintor e erudito, natural de Huesca, um dos primeiros biógrafos de Goya e grande responsável pela sua internacionalização, nomeadamente através dos artigos publicados na revista francesa *Gazette des Beaux-Arts*<sup>53</sup>.

Num texto derradeiro de síntese (1960), para público de língua castelhana, exalta ainda a forma como Sequeira trata a luz, dissolvendo nela as formas, desmaterializando a corporeidade das figuras, de novo estabelecendo o paralelo com Rembrandt. Considera que, depois de 1824, na fase final da produção, liberta-se da linha, regressando à visão do colorista. E conclui dizendo que a diferença encontra-se na sua capacidade de transfigurar as formas criadas pelo desenho, através da luz, pelo que o diz ser estimado como um precursor do impressionismo no desenho, considerando que tal deve-se à sua personalidade de visionário. Obviamente nada compreendeu sobre o impressionismo nem sobre o papel marginal que a produção gráfica dos artistas desta corrente teve no seio das suas pesquisas sobre a cor e a luz.

Na década de 1930 outros dois eventos tiveram expressão: a venda em leilão da colecção de Rebelo Valente (em Novembro de 1936) que continha 136 desenhos de Sequeira<sup>54</sup> veio, uma vez mais, chamar a atenção do público, através de diversos artigos surgidos na imprensa, para a sua obra gráfica ao mesmo tempo que dispersava ainda mais o seu espólio pelas colecções privadas, uma vez que apenas um pequeno número de peças foi adquirido para os museus de Lisboa e do Porto. Ainda no final da década,

---

<sup>52</sup> Núcleo de 41 desenhos, parcialmente organizados em álbum, conhecido como Álbum Carderera. Tratam-se, essencialmente, de desenhos do primeiro período de Roma e outros executados logo após o regresso a Portugal. Uma deslocação a Huesca permitiu-me agora, pela primeira vez, localizar mais um grupo de 24 folhas com a mesma proveniência e idêntica cronologia, actualmente guardadas no museu provincial daquela cidade, fundado por Carderera no final do século XIX, com obras da sua colecção privada. A eles me referirei nos capítulos III e IV.

<sup>53</sup> Sobre a bibliografia de Carderera acerca de Goya ver Carderera y Solano, Valentín, “Biografía de D. Francisco Goya, pintor”, in *El Artista*, tomo II, Madrid, Imprenta de Sancha, 1835, pp. 253-255; *Goya*, Madrid, 1838, publicado em *El Seminario Pintoresco*, nº 120, pp. 631-633 ; *Estudios sobre Goya (1835-1885)*, reedição de R. Centellas, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996; *François Goya, sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes*, notes de Ph. Burty, Paris, J. Claye, 1860-1863; e *Gazette des Beaux-Arts*, vol. VII, 1860, pp. 215-217 e vol. XV, 1865, pp. 237-249

<sup>54</sup> *Catálogo dos desenhos originaes do pintor Domingos António de Sequeira que constituíam a importante e valiosa Colecção Rebelo Valente*, Lisboa, 1936, prefaciado por Luís Xavier da Costa, com uma pequena nota introdutória sobre a formação da colecção.

em 1939, é organizada no MNAA a primeira exposição temporária que lhe é inteiramente dedicada, também ela preparada por Luís Xavier da Costa<sup>55</sup>, e que deu finalmente a possibilidade ao público da capital de ver uma parte significativa da colecção que vinha a ser reunida desde os tempos de Sousa Holstein à frente da Academia.

Ernesto Soares (1887-1966)<sup>56</sup> e Luís Chaves (1889-1975)<sup>57</sup>, foram os grandes responsáveis pelo desenvolvimento dos estudos sobre a gravura em Portugal<sup>58</sup>, deixando um abundante levantamento deste tipo de trabalhos, executadas pelo próprio Sequeira ou por outros gravadores a partir da sua obra, a começar pelo seu amigo Gregório Francisco de Queiroz (1768-1845) e valiosas informações sobre esta faceta da sua actividade, embora ainda actualmente continuem a surgir exemplares desconhecidos<sup>59</sup>.

Escultor, formado no Porto e em Paris, Diogo de Macedo (1889–1959) foi, a partir de 1944, director do Museu Nacional de Arte Contemporânea. A sua extensa colaboração em periódicos, como *MUSEUM* ou o *Ocidente* levou-o a escrever diversas vezes sobre Sequeira, essencialmente para dar notícia da localização de novas obras<sup>60</sup>. Num texto de 39, uma ideia se destaca particularmente: a de que, tal como sucede com a produção de Machado de Castro (ou Vieira Lusitano), alguns ‘amadores’ consideram de Sequeira

---

<sup>55</sup> *Exposição temporária de Desenhos de Domingos António de Sequeira*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1939, com introdução de Luís Xavier da Costa.

<sup>56</sup> Professor do ensino particular e membro da Associação dos Arqueólogos Portugueses.

<sup>57</sup> Funcionário do Museu Etnológico Dr. José Leite de Vasconcelos, do Instituto Português de Arqueologia, História e Etnografia.

<sup>58</sup> Santos, Ernesto, *Gregório Francisco de Assis e Queiroz gravador português do século XIX (elementos biográficos)*, Lisboa, Imprensa Limitada, 1928; “Registo de Santo” (Comentários a um artigo da Feira) in *Revista Feira da Ladra: Revista mensal ilustrada*, tomo 3º, Lisboa, 1931, pp. 270-272; *Sequeira e Trono miniaturistas*, separata da revista *PORTVCALE*, nº 37 e 48, vol.7 e 8, Porto, 1935; *A Colecção Calcográfica da Universidade do Porto*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1952 e Chaves, Luís, *Subsídios para a história da gravura em Portugal*, Coimbra, 1927; “Registo de Santo (Desenho de Domingos Sequeira)” in *Revista Feira da Ladra: Revista mensal ilustrada*, tomo 3º, Lisboa, 1931; Ernesto Soares e Henrique de C. F. Lima, *Dicionário de Iconografia Portuguesa (retratos de portugueses e de estrangeiros em relações com Portugal)*, 4 vols., Lisboa, 1948-1954

<sup>59</sup> É o caso recente das gravuras executadas para o Brasil e dadas a conhecer na obra de Renata Santos, *A Imagem Gravada. A gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*, ed. Casa da Palavra, Rio de Janeiro, 2008

<sup>60</sup> Macedo, Diogo de, «Notas de Arte. Exposição Domingos Sequeira» in *Ocidente*, 1939; “Notas de Arte: Domingos Sequeira Paisagista” in *Ocidente*, Agosto 1946; “Camões e os pintores” e “Camões no Romantismo” in *Ocidente*, Junho 1950; “Um sério problema” in *Ocidente*, Maio

todos os croquis com semelhança de época e estilo que encontram, criando a confusão. Efectivamente é grande a nebulosa de desenhos que lhe andam atribuídos, em muitas colecções públicas e privadas, alguns com aposição de pretensas assinaturas e urge fazer um esclarecido trabalho de revisão.

A partir da década de 1940, assistimos a um incremento no estudo e divulgação da sua obra gráfica. Outro médico, Ricardo Rodrigues Conde e Silva (?-?), interessou-se igualmente pela sua obra. Num texto, sob o título *A anatomia e a expressão plástica e emocional na obra do pintor D. A. de S. (1768-1837)* (Lisboa, 1946), desenvolve a sua abordagem numa linha psicologista. Trata-se, na verdade, de um texto excêntrico, eivado de conceitos esteticamente insustentáveis, onde elabora uma análise sobre a natureza da expressão na obra de Sequeira, pondo em cena o que actualmente chamaríamos de inteligência emocional do artista. Partindo dos seus desenhos, reflecte “*como o temperamento do pintor Sequeira transparece nas suas obras*”, defendendo que na expressão emocional das personagens punha à prova o seu muito saber, revelando através do lápis e da paleta, a alma das figuras. Os seus poucos conhecimentos sobre domínios artísticos tornam-se evidentes, por exemplo, quando defende a singularidade expressiva das suas figuras, “*isto apesar de só muito mais tarde a mímica ter sido teorizada, nos trabalhos de Duchenne de Boulogne*”. Ora, teorizada ou não, praticada já o era de há muito nas Academias e nada têm elas de extraordinário à luz do que era comum no tempo.

Advogado de profissão, Francisco Cordeiro Blanco (c.1890-1960) é outro dos amadores de Belas Artes que se dedicaram à pesquisa sobre temas artísticos. A sua actuação foi relevante na localização e divulgação de alguns núcleos de desenhos e álbuns, não apenas de Sequeira, como de outros artistas, encontrados em Portugal, mas igualmente no estrangeiro. Sobre ele possui uma extensa bibliografia<sup>61</sup>. E logo no primeiro dos textos, datado de 1947, anuncia a ‘descoberta’ do núcleo de desenhos dos Linhares que, nove anos mais tarde, publicará em álbum, nomeando-o como *Álbum Arroios*, pelo qual passou a ser conhecido.

---

1954; “A propósito de Camões” in *Ocidente*, Julho-Dezembro 1954; *Domingos Sequeira*, Lisboa, Ártis, 1956.

<sup>61</sup> Bibliografia de Francisco Cordeiro Blanco: “Um álbum inédito de Sequeira” in revista *Prometeu*, vol. I, nº 3-4, Porto, Junho-Agosto 1947, pp.148-153; *idem*, «Uma carta inédita de Domingos António de Sequeira» in Revista *Prometeu*, vol. II, nº 4-5, Porto, Agosto-Outubro, 1948; *idem*, “Uma obra-prima de Sequeira. Um retrato inédito de D. Rodrigo de Sousa Coutinho?”, in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. II, nº 2, Lisboa, 1951; *idem*, «Alguns Desenhos Inéditos de Lisboa do Fim do Século XVIII», com comentários interpretativos de Gustavo de Matos Sequeira, in Separata da revista *Olisipo*, nº 59, Lisboa, 1952; *idem*, “Dois

Num artigo de 1951, ao fazer a análise do *Retrato de Homem de pé* (antiga col. Luís Reis Santos; paradeiro actual desconhecido), admite que Sequeira possui uma *caligrafia* própria, levantando um tema promissor - o da relação entre a linguagem escrita e o desenho – que, todavia, não desenvolverá.

É, porém, num dos textos introdutórios ao catálogo do álbum Arroios, sob a designação de “Sequeira Desenhador”, que vai mais longe nas suas reflexões. Nele defende a importância da obra gráfica dos artistas como porta de acesso a uma faceta mais intimista, ao próprio discorrer do pensamento e expressão pessoal perante a realidade, dimensão ausente nas outras artes, mais públicas por natureza. Saliencia, logo no início que *‘uma obra de desenho estará assim, por direito próprio ao mesmo nível que qualquer outra construção plástica... porque todas são susceptíveis de criar em nós emoções estéticas. Pode até suceder que um artista, por mais amplo poder comunicativo e melhores dons naturais de expressão neste campo, se mostre mais eloquente desenhando do que pintando. E é este, sem dúvida, o caso de Domingos António de Sequeira*<sup>62</sup>. Desta forma, pela primeira vez ensaia uma explicação para a importância dos trabalhos gráficos no interior da sua obra. E toca num ponto fundamental quando reconhece que se o seu prestígio havia crescido *“isso se deve, em parte, como reflexo, à glória, cada vez maior, do debuxador e ao carinho que tem sido posto, nos últimos anos, no estudo e divulgação dos seus desenhos”*<sup>63</sup>.

Refuta a aproximação às obras de Rembrandt e Goya que haviam sido feitas pela historiografia anterior, considerando-as divagações subjectivas e sem sustentação, quando aprofundadas<sup>64</sup>. Os judiciosos e bem informados comentários feitos aos desenhos do álbum Arroios elevam Cordeiro Blanco a um novo patamar discursivo e representam a entrada numa nova etapa da historiografia sequeiriana.

---

álbuns de desenhos inéditos de Domingos Sequeira e outras obras de arte desconhecidas”, *Aleluia: órgão da Liga Independente Católica Feminina*, nº 38, Lisboa, Julho/Agosto 1954; *idem, Álbum do Palácio de Arroios. Desenhos de Domingos António de Sequeira*, ed. Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1956; *idem, Acerca do destino de algumas obras de Sequeira: nótula holandiana*, Lisboa, Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos, 1958.

<sup>62</sup> *op. cit.*, p. 17

<sup>63</sup> *op. cit.*, p.18

<sup>64</sup> “*Certo rebaixamento na estatura das figuras, o traço pouco diluído pelo esfuminho de alguns delineamentos e o inacabado do conjunto, tudo concorre para tornar aqui bem saliente a apontada analogia de inspiração e de técnica*” (únicas aproximações que reconhece em relação à obra gráfica de Rembrandt) (*op. cit.*, p.21); quanto ao caso de Goya *“temos para nós que nas duas obras nem no fundo nem na forma se podem descobrir quaisquer convergências estéticas e que, longe de se tocarem por algumas presumíveis aproximações, elas como que estruturalmente se*

Pintor, professor da Escola de Belas-Artes de Lisboa e animador cultural, Armando de Lucena (1888-1975)<sup>65</sup> teve crónica semanal no Diário de Notícias. Já num artigo de 1945, onde dá a conhecer o *Retrato de Duarte José Fava* (óleo, col. Palácio Nacional da Ajuda) defendia que Sequeira ficou conhecido pela sua faceta de desenhador exímio, o que lhe tornou possível não ser esquecido, face às qualidades do seu rival Vieira Portuense.

Em 1968 comemorou-se o segundo centenário do nascimento de Domingos Sequeira, efeméride que foi prodigamente assinalada. Em sessão da direcção da Academia Nacional de Belas-Artes, logo em Janeiro, Maria José de Mendonça, então directora do MNAA, propôs que a instituição assinalasse o centenário através da constituição de uma comissão que se encarregaria do inventário integral da obra. A ideia não era completamente nova e, como vimos, andava latente desde o século XIX. Para dirigir os trabalhos foi nomeado o pintor Ayres de Carvalho. Por razões que se desconhecem, a comissão nunca chegou a funcionar nem apresentou quaisquer resultados, deixando pouco tempo depois de se falar dela, mesmo nas reuniões da direcção da Academia. Paralelamente, esta decidira encarregar outro dos seus membros da preparação de uma publicação que assinalasse o centenário. Surgiu assim o livro *Sequeira na Arte do seu Tempo*, da autoria de Armando de Lucena, secretário permanente da instituição e já então octogenário, editado no ano seguinte.

Uma das grandes novidades da obra é o abundante número de trabalhos reproduzidos no final, muitas deles inéditos e pertencentes a colecções privadas. Entre eles, cerca de 25 desenhos então pertencentes à Marquesa de Misiciatelli, descendente de Sequeira<sup>66</sup>. Muito embora não se apresentem grandes novidades, em mais este trabalho, quanto a ideias e informações é, talvez o primeiro texto onde, nas considerações finais, surge a

---

*repelem numa divergência que se explica pela diferenciação de dois temperamentos e de duas técnicas e pela dispar concepção da vida e do mundo. Por isso se nos afiguram muito discutíveis as invocadas afinidades e sugestões goyescas na obra desenhada de Sequeira, tanto mais que nunca é difícil descortinar na variedade da produção de dois artistas um ou outro ponto de contacto ou simples reminiscências que, as mais das vezes, provêm, por mera coincidência, do emprego de um mesmo processo na busca de um mesmo efeito.”* (p. 22)

<sup>65</sup> Lucena, Armando de, “Pintura Portuguesa do século XIX. Um retrato de Sequeira” in *Diário de Notícias*, 29.06.1945; *Sequeira na Arte do seu tempo*, ed. Academia Nacional de Belas Artes, 1969

<sup>66</sup> A Marquesa Olga de Misiciatelli era descendente em quarta geração do pintor. Neta de Ana de Jesus Verde de Carvalho e Brito, uma dos muitos filhos do casal Mariana Benedita-João Pedro Migueis de Carvalho e Brito, a filha e o genro de Sequeira. Muito pouco de concreto sei sobre a Marquesa de Misiciatelli (ver notas genealógicas no apêndice final) que terá nascido por volta de

clara noção de estarmos perante um artista de craveira internacional, fazendo-se o cotejo com outros do seu tempo, como David e Ingres. E não obstante considere incoerentemente com outras passagens que foi ‘*firme e impenetrável às múltiplas sugestões e contágios que (...) os principais centros de cultura estrangeira poderiam oferecer-lhe*’ (!!), esforça-se, ao longo do discurso, por lhe proporcionar um lugar na arte europeia do seu tempo. Porém, tal como outros antes dele, apercebemo-nos que não se encontra familiarizado com essa realidade internacional.

Neste ano de 1968, numerosos foram os que escreveram sobre ele e o lembraram. Maria Alice Beaumont (1929-2004), responsável pela colecção de desenhos do MNAA e depois directora da instituição, realizou um importante trabalho em torno da obra gráfica, através da organização de exposições<sup>67</sup> e da sistematização do estudo do acervo sequeiriano do museu, de que resultou um álbum<sup>68</sup> onde apresenta a totalidade dos desenhos do artista que a instituição possuía à data, com um estudo introdutório, o seu trabalho de maior fôlego sobre o artista.

Já num primeiro artigo de 1969 analisara um pequeno conjunto de folhas que pertenciam a descendentes do artista. Começa aí a desenvolver o método que utilizará depois, no álbum de 1972-75: estuda cada desenho individualmente, procurando relacioná-los entre si, encontrando afinidades. Confronta com desenhos que viu em outras colecções públicas e privadas que bem conhecia (no Gabinete de Estampas do MNAA, reúne um importante *corpus fotográfico* de obras do artista pertencentes a

---

1882 e vivia, no final da vida, na Suíça. A sua colecção foi vendida há alguns anos atrás, tendo-se dispersado. A existência deste núcleo de peças mostra, porém, que entre os descendentes directos de Sequeira, em Roma, terão ficado muitos trabalhos do período final e não apenas o grupo de 14 pinturas que aparecem referenciadas numa bem conhecida carta que o genro do pintor escreveu de Roma ao Conde do Lavradio, em 1846 (citada pela primeira vez por Raczynski, em 1847)

<sup>67</sup> Catálogo *Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga (de Fernão Gomes a Domingos António de Sequeira) expostos temporariamente no Museu de Setúbal*, Setúbal, 1962; Catálogo da *Exposição do II Centenário do nascimento do pintor Domingos António de Sequeira*, org. Câmara Municipal de Cascais – Museu Condes de Castro Guimarães, 1968.

<sup>68</sup> Beaumont, M<sup>a</sup> Alice, *Domingos António Sequeira. Desenhos*, Lisboa, 1972-1975. Além deste álbum são também de sua autoria os seguintes trabalhos: “Alguns desenhos inéditos de Domingos Sequeira”, *Musev*, 2<sup>a</sup> série, n<sup>o</sup> 12, Porto, 1969; “Em busca de si próprio” in *Sequeira 1768-1837. Um português na mudança dos tempos* (catálogo da exposição, MNAA, 1997), pp.14-23.

coleções públicas e privadas, portuguesas e estrangeiras<sup>69</sup>). Procura agrupar os diferentes estudos para uma mesma composição, organizando séries em torno das pinturas e outras produções. Baseando-se num trabalho minucioso de observação e de transcrição de inscrições, procura compreendê-los e documentá-los. Partindo de exemplares que se encontram datados, avança com atribuições de datação para diversos outros.

Mas, para além deste considerável e inovador trabalho de sistematização, as principais ideias que nele encontramos são principalmente ecos de outras que vêm de trás, embora com inquestionável nova entoação, como quando, ao abordar a questão do alinhamento ao neoclassicismo *versus* romantismo, considera um traço de ‘romantismo’ a variedade de meios de expressão utilizados por Sequeira, na sua infatigável procura, ao contrário do “*nítido, linear, igual, Vieira Portuense, mais na linha neoclássica*”<sup>70</sup>.

Como outros autores anteriores, Beaumont defende que o papel da luz, no interior das composições, assume uma marca distintiva: “*Talvez o essencial no desenho de Sequeira seja o desejo de expressão num clima de luminosidade*”<sup>71</sup>. Na passagem em que aborda o método de trabalho utilizado na Academia do Porto, e que conhecemos através das regras copiadas pelo seu aluno João Baptista Ribeiro, questiona-se sobre qual a reflexão estética que serviria de base a estas normas, concluindo que “*este ou aquele estilo adoptado eram para ele um ‘modo’ e não um ‘fim’ e que não deve ter defendido nenhum como um credo*”<sup>72</sup>, interessante ideia que, infelizmente, não desenvolve.

Volta a defender que Sequeira se realizou mais como desenhador do que como pintor, numa frase a reter: “*o seu talento de desenhador foi expressão da sua personalidade íntima e livre mas que na sua pintura se reflectem os compromissos e interesses sociais, tornando-a menos coerente*”<sup>73</sup>. Sendo a pintura feita para os outros “é uma espécie de prova de exame”, enquanto “*o desenho é puramente pessoal*”. Nesta formulação ressalta

---

<sup>69</sup> Não quero deixar de fazer uma referência à importância que este corpus fotográfico (continuado no período em que Maria da Trindade Mexia Alves esteve à frente do Gabinete (1991-2005)) teve na origem da minha dissertação, embora complementado pelo conhecimento de muitos outros exemplares, já referenciados por autores anteriores, surgidos nos últimos anos no comércio de arte ou encontrados recentemente em coleções públicas e privadas, tanto no país como no estrangeiro.

<sup>70</sup> *Op. cit.*, p.10

<sup>71</sup> *Op. cit.*, p.11

<sup>72</sup> *Op. cit.*, p.11

<sup>73</sup> *Op. cit.*, p.12



uma interessante diferenciação do papel de ambas as artes associando o desenho à liberdade de expressão individual, por oposição à pintura como compromisso social.

Ao abordar o período final de Roma, encerra com esta posição: “*A representação humana parece regressar, com novo figurino e nova técnica, aos modelos convencionais do neoclassicismo trazido de Itália (...). Este regresso a Roma foi saudosista e não deu continuidade a uma tendência de forma expressiva e libertação que parecia vir a desenvolver-se desde os tempos constitucionais. A força e o entusiasmo diminuem, o sentimento acentua-se, sobretudo no sector religioso que atinge o misticismo*”<sup>74</sup>. Vê, pois, o período final como um retrocesso estético, um retorno às velhas receitas aprendidas 30 anos antes, longe das ousadias então assumidas, controversa ideia que dificilmente pode ser sustentada mas que procuraremos discutir nos últimos capítulos do presente trabalho.

Embora nunca tenha dedicado uma monografia a Sequeira, é incontornável a importância das reflexões de José-Augusto França (1922- ) sobre a obra do artista, disseminadas por grande quantidade de artigos, capítulos de livros e entradas de enciclopédia. Desde o primeiro texto, produzido em 1967<sup>75</sup> até à mais recente produção vamos seguindo a evolução do seu pensamento. Em todos considera reiteradamente

---

<sup>74</sup> *Op. cit.*, p.72

<sup>75</sup> França, José-Augusto, “Sequeira” in *A Arte em Portugal no século XIX*, vol. I, Lisboa, 1967, pp.139-167; “No segundo centenário de Sequeira” in *Diário Popular*, 7 Novembro 1968; “Folhetim Artístico (7). Uma exposição para Sequeira” in *Diário de Lisboa*, 28 Março 1968; “Folhetim Artístico (22). Quatro Quadros de Sequeira” in *Diário de Lisboa*, 31 Outubro 1968; “Sequeira & Amadeo” in *Comércio do Porto*, 10 Dezembro 1968; *Homenagem a Sequeira*, Grémio Literário, Lisboa, 1968; “Domingos António de Sequeira, 1968”, *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, nº 52, Lisboa, Fevereiro 1969; “Domingos António de Sequeira” in *O Estado de São Paulo*, 14 Junho 1969; “Folhetim Artístico (193). Horas antes do leilão do Álbum do Palácio de Arroios de Sequeira”, in *Diário de Lisboa*, 4 Abril 1974; “Domingos António de Sequeira” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 52, Lisboa, 1976, pp. 27-42; “Folhetim Artístico. Uma grã-cruz a uma artista”, in *Diário de Lisboa*, 19 de Janeiro 1978; *O Retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa, 1981; “O setembrismo no ensino das artes e do teatro”, comunicação ao colóquio *O Liberalismo na Península Ibérica na primeira metade do século XX*, vol. 2, 1982; «Domingos António de Sequeira entre Roma e Paris» in *Presença de Portugal no Mundo. Actas do Colóquio*, Academia Portuguesa de História, Lisboa, 1982; “Folhetim Artístico. Sequeira em Paris” in *Diário de Lisboa*, 14 Dezembro 1983; “Deux tableaux de D. A. Sequeira (1768-1837)”, in *La Revue du Louvre et des Musées de France*, Paris, 3-1985 ; “O Milagre de Ourique, de D. A. de Sequeira”, *Póvoa do Varzim, Boletim Cultural*, vol. XXVI, nº 2, Póvoa do Varzim, 1989; «Os retratos realistas dos Constituintes» in *Sequeira 1768-1837. Um português na mudança dos tempos*, catálogo da exposição, MNAA, 1997, pp. 24-28.

Sequeira quase exclusivamente na sua faceta de pintor. Sobretudo, não o encara como um artista completo, dedicado às múltiplas actividades que o desenho permite, que só não terá praticado a arquitectura com a qual parece nunca se ter entendido. Neste sentido, a abordagem que França dedica ao artista foi sempre demasiado redutora na extensão e variedade da sua obra.

Mas é, por outro lado, o autor que maior atenção presta ao fenómeno da integração nas correntes estéticas europeias do tempo, atentando nos acertos e desacertos que lhe vai detectando. Analisa-o a partir do eixo Roma-Paris, partindo da premissa que Roma é então um centro em decadência e diluição, enquanto Paris se tornara, neste início de Oitocentos, no novo centro artístico emergente. Questiona o seu posicionamento perante os acontecimentos políticos, detectando inconsequências e fragilidades no seu temperamento e actuação. Mas o próprio pensamento de J-A França foi sofrendo uma sensível evolução ao longo dos anos.

Partindo de uma posição inicial substancialmente crítica, enunciada em 67 no capítulo que lhe dedica na sua clássica *História da Arte em Portugal no século XIX*, começa por considerá-lo herdeiro da agonizante tradição romana, *única mestra da sua vida*, cheia de referências seiscentistas, sem a salvação de um timoneiro ideológico modernizante como aquele que Vieira Portuense encontrou na Kauffmann. Quando menciona os desenhos preparatórios para as pinturas históricas, executadas após a nomeação como 1º Pintor da Câmara e Corte, em 1803, classifica-os de mediocres, advindos de um gosto de ópera setecentista mal assimilado, sem a menor construção neoclássica. Radicando-os em Tiepolo, ignora por completo o caso homólogo de Giuseppe Cades e a conhecida influência que teve sobre Sequeira, considerando abortada a sua forma de tratar os temas históricos, ao contrário da produção do Portuense.

Reconhece, porém, que a sua obra sofreu uma evolução a partir da década de 10 e sobretudo no período de 1820-23 e que, embora conservando um esquema mental neoclássico, “o novo conteúdo mental e social que lhe era dado animava-se de maneira diferente, na geração seguinte”, situando-o nesta fase para além de David<sup>76</sup>. Admite pois que Sequeira evoluiu esteticamente, ao encontro dos novos tempos, durante os anos de permanência em Portugal, reconhecendo-lhe *razão histórica* nessa evolução. O que deixa por explicar é como é que se deu essa evolução numa fase em que andou arredado, ao contrário do Portuense, dos principais centros artísticos europeus.

---

<sup>76</sup> *op. cit.*, p. 154

Nos parágrafos finais do capítulo da obra de 67, ao fazer o balanço, sintetiza o seu pensamento de então: “*O projecto de Sequeira tem uma marca cronológica; rompê-la sem a romper foi-lhe o testamento possível e necessário que nestes admiráveis quadros [a série final de quatro pinturas pertencentes à colecção Palmela] se verifica.*” E conclui que “*ao examinarmos, porém, este testamento do velho pintor, não deixamos de apreciar quanto ele ultrapassa a pintura italiana do seu tempo – e quanto ele representa no domínio expressivo do autor*”, uma vez que “*o século XVIII, enterrado em França, tinha ainda muita força em Itália*”<sup>77</sup>.

Em 1968, no ano das comemorações do segundo centenário do nascimento de Sequeira, J-A França organizou no Grémio Literário, uma exposição onde se mostravam, lado a lado, precisamente essas quatro pinturas finais, pertencentes à colecção Palmela<sup>78</sup>, agora pela primeira vez em conjunto com os cartões preparatórios (col. MNAA).

Na publicação que então se fez e na série de artigos saídos na altura, a sua posição em relação a Sequeira não se alterara, concluindo: “*Eu tenho por certo que Sequeira, falecido em 1837, é o último dos pintores de Setecentos, por fatalidade de formação mais que de informação. E na mesma ordem de classificações vejo Vieira Portuense como o primeiro pintor de Oitocentos*”<sup>79</sup>.

A sua posição torna-se mais favorável num artigo que escreve no ano seguinte, destinado a apresentar o artista ao público brasileiro<sup>80</sup> e onde o reconhece como ‘*o mais ilustre dos pintores portugueses dos finais do século XVIII e dos começos do século seguinte*’. Num categórico levantamento, depois de Nuno Gonçalves e antes de Columbano e Amadeo, considera que Sequeira ‘*apresenta-se como a outra figura maior da história da pintura nacional*’. Tal como Columbano, avalia Sequeira como um ‘*usufruidor de esquemas estáticos*’ quando vistos ‘*em função de uma sincronia estética com a arte ocidental*’, ou seja, considera que, embora ambos tivessem estado a par com as ideias e práticas mais inovadoras da arte do seu tempo, não se integram no grupo dos criadores universais.

---

<sup>77</sup> *op. cit.*, p. 163

<sup>78</sup> Estas pinturas apenas haviam sido exibidas ao público português uma única vez, até então, em 1858.

<sup>79</sup> *In Diário de Lisboa*, 28 de Março de 1968

<sup>80</sup> “Domingos António de Sequeira” *in O Estado de São Paulo – Suplemento literário*, 14 Junho 1969

Em 1983, J-A França organiza em Paris<sup>81</sup> uma exposição em torno da série de retratos dos constituintes de 1820. O contacto dos desenhos de Sequeira com o público francês – sobretudo ao nível dos especialistas – teve um impacto positivo e acabou por colocar o artista na rota internacional dos museus e do comércio da arte internacional. O Museu do Louvre, nomeadamente, reconhecendo que não possuía nenhum desenho de Sequeira (o único que lhe era atribuído - um ‘São João Baptista’ - está definitivamente muito longe de poder ser integrado na sua produção) e, na sua política consistente de enriquecimento das colecções, veio a adquirir recentemente (2009) um belo desenho do período romano <sup>82</sup>.

Ainda em 1986, J-A França localizou no Castelo de Eu, nos arredores de Paris, a grande tela *O Milagre de Ourique* (1793) que havia sido levada para o Brasil pela família real em 1807 e fora executada em Roma, quase em simultâneo com a enorme *Alegoria à Fundação da Casa Pia* (1793–94). A ponderação de ambas as obras, oriundas de uma filiação do neoclassicismo romano, fá-lo reconsiderar na sua posição sobre Sequeira.

Em trabalhos produzidos nos anos seguintes, a análise de França aprofunda-se passando a uma abordagem do artista a partir de dois pontos de vista distintos: alinhando-o, por um lado, com o período neoclássico que se encontrava no apogeu aquando da sua primeira permanência em Roma, entre 1788 e 1795 e, por outro, pela sua posição no surgimento do movimento romântico, em especial quando observado a partir da sua participação no *Salon* de 1824.

Quanto ao neoclassicismo, num breve artigo de 1972<sup>83</sup>, onde passa em revista as bases ideológicas do movimento e reflecte sobre a produção neoclássica em Portugal, aproxima pela primeira vez a *Alegoria à Fundação da Casa Pia* (Roma, 1792), da produção do seu quase contemporâneo Andrea Appiani (1754-1817).

O posicionamento de Sequeira, numa fase embrionária do Romantismo, é de novo analisado num texto de 1992<sup>84</sup>. Nele defende França a ideia de que no *Salon* de 1824, certos

---

<sup>81</sup> No Centro Cultural Português, da Fundação Calouste Gulbenkian

<sup>82</sup> Trata-se de uma ‘Judite e Holofernes’ adquirido no comércio em Madrid e proveniente de antigas colecções reais, que terá pertencido originalmente à rainha D. Maria Isabel de Bragança (1797-1818), filha de D. João VI, casada com Fernando VII de Espanha, fundadora do Museu do Prado e antiga aluna de Sequeira.

<sup>83</sup> J-A França, «O Neoclassicismo em 1972 (a propósito da 14ª exposição do Conselho da Europa em Londres)» in *Colóquio – Artes*, 2ª série, Fevereiro 1973

<sup>84</sup> J-A França, *Do Romantismo. 1824, antes e depois*, Livros Horizonte, 1994.

pintores franceses e ingleses, introduziram o tema da luz que se cruzava com o da cor, através da abertura da paleta. Fala da *feira de olhos* como um tópico que irá manter-se no romantismo, prolongando-se, daí para a frente, ao longo de todo o século. A participação de Sequeira nesse *Salon* teria marcado, afinal, o apogeu da sua aproximação ao Romantismo emergente, tendo também utilizado o tema da luz na *Morte de Camões*, mas andando para trás...

Ao considerar o seu retorno a Itália e a Roma, no final da vida, vê essa opção como um *suicídio artístico*, de alguém já demasiado velho para aceitar descobrir ou abrir os olhos às novidades e, menos ainda, para incorporá-las na obra, preferindo refugiar-se na tradição que o modelara 30 anos atrás.

Somente no artigo sobre o pintor que elabora em 1996 para a Enciclopédia Macmillan, acaba por admitir que Sequeira foi um bom desenhador, com muitos recursos técnicos<sup>85</sup>. Dividindo a sua vida e produção em três períodos distintos – trabalho inicial e período romano, 1788-94; Portugal, 1795-1822; e trabalho final em Paris e Roma, 1823-36 – encontra uma clara evolução na dinâmica da sua produção. E embora de novo se fixe quase totalmente na produção pictórica, atribui agora nova importância à série de retratos dos deputados vintistas. Recusando a ideia da influência do Romantismo nascente no trabalho de Sequeira, conclui que o espírito neoclássico em que se formara em Roma o acompanhou até ao final<sup>87</sup>.

O mais importante texto sobre a sua obra gráfica foi, finalmente, aquele que produziu para o catálogo da exposição de 1997, de novo focado na série de retratos dos deputados vintistas. Nele admite categoricamente que ‘*Mais do que tudo na obra do artista, estes desenhos me interessam*’ (p. 27)<sup>88</sup> pela nova visão realista que apresentam,

---

<sup>85</sup> “He showed a remarkable versatility, working in a variety of media (...). His drawings and sketches are equally impressive and often display an impressionistic technique and a effective use of lighting and colour. (...)” (*The Dictionary of Art*, ed. Macmillan, vol. 28, 1996, p. 429)

<sup>86</sup> “This remarkable gallery of portraits (...) is executed with Great psychological insight. The strongly defined forms are comparable with the work of Ingres but show greater freedom of line.” (*op. cit.*, p.431)

<sup>87</sup> “This new artistic movement had little immediate effect on Sequeira’s art; nor was any change in style realized by him in Paris. This highlights the fundamental dichotomy in Sequeira’s training and shows His Basic fidelity to the Neo-classical tradition acquired in Rome, while at the same time he had a remarkable and vital capacity for renewal discovered in Paris at the end of a full and successful career. Essencially ‘Roman’ in spirit, Sequeira accepted the paradox imposed by the age in which he lived.” (*op. cit.*, p.432).

<sup>88</sup> “Os retratos realistas dos Constituintes” in *Sequeira, 1768-1837. Um português na mudança dos tempos*, catálogo da exposição no MNAA, 1997, pp. 24-28.

antecedendo em 30 ou 40 anos, a estética que Ingres haveria de popularizar<sup>89</sup>. Questiona-se e questiona-nos sobre como Sequeira fez esta original e precoce evolução pessoal, uma vez que permanecera em Portugal entre 1796 e 1822<sup>90</sup>. E esta é, afinal, uma das grandes questões que muitos autores têm implicitamente colocado sem que uma resposta consistente tenha até agora surgido.

Paulo Varela Gomes (1952- ) é o autor que mais consistentemente tem tido percepção da riqueza de soluções admitidas e praticadas neste final do século XVIII e inícios do XIX, interessando-se pela gestação e disseminação das ideias e práticas do novo classicismo<sup>91</sup>. “Correntes” ou “expressões” do neoclassicismo lhes tem chamado, procurando nomeá-las e conferir-lhes filiação e nelas traçando as coordenadas da produção artística portuguesa do tempo. Preferindo notoriamente a produção de Vieira Portuense, a este tem dedicado diversos textos utilizando habitualmente o caso de Sequeira como um contraponto em diversas passagens que, no entanto, são escassas. Mas verifica-se que também Varela Gomes é atraído quase exclusivamente pela produção pictórica, negligenciando a produção gráfica de ambos os artistas.

---

<sup>89</sup> “Só uma vintena de anos mais tarde, em 30 e 40, Ingres adoptou um comportamento realista nos seus desenhos de retrato..” (op. cit., p.28)

<sup>90</sup> “Por outras palavras, em 1821 Sequeira não tinha modelo nem lição. Os seus retratos feitos a carvão e com aplicações de giz para realce do traço, como nas academias se aprendia, têm mão firme sem correcções, mas, no movimento dela, a aprendizagem revela-se responsável pelas estruturas formais mais do que pela sintaxe em que se exprimem. Esta apresenta uma originalidade certa em relação a toda a figuração anterior, do neoclassicismo de personagens mascaradas pelo próprio pintor, ou postas em poses de digna e britânica naturalidade de nobre conversação. A naturalidade, mesmo que forçada pelo acontecimento do retrato, passa a implicar uma nova situação estética por atitude do desenhador e, se convenção se produz nela (como em todas as “artitudes”), ela obedece a uma relação inovada entre sujeito observador e objecto observado – que é a do realismo, aqui anunciado e precoce.”

“Sequeira apresenta-se, ou inventa-se (ou re-inventa-se), em 1821, como um artista realista, fora dos códigos revivalistas da passagem dos dois séculos em que viveu e antes que imperassem no Ocidente em geral os do romantismo, que ele havia de atravessar rapidamente, em ignorada convicção. A convicção estética expressa nos retratos dos Constituintes, também não a podemos medir para além deles, em obras que não houve, em pintura ou outros desenhos” (op. cit., p.28). E é esta questão da existência ou não de outros trabalhos que confirmem esta faceta da sua produção, uma das que no prosseguimento desta dissertação veremos.

<sup>91</sup> De entre os trabalhos publicados, destaco com interesse para o caso de Sequeira: Gomes, Paulo Varela, «Correntes do neoclassicismo europeu na pintura portuguesa do século XVIII», *Portugal e Espanha entre a Europa e Além-mar*, Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, Instituto de História da Arte – Universidade de Coimbra, 1988; *Expressões do Neoclássico, in Arte Portuguesa. Da pré-história ao século XX*, vol. 14, 2009.

No texto de 1988, quase inteiramente dedicado à figura do Portuense, são poucas as referências ao contemporâneo de Lisboa. Porém, num parágrafo, sintetiza o papel desempenhado por Sequeira que, diz, mereceria no contexto da pintura da época, um tratamento autónomo: *ele foi o nosso último pintor barroco, o iniciador da pintura «romântica», o único «sublime apocalíptico», o mais importante dos artistas do estilo «neoantigo» (na Baixela para Wellington). A «Conversão de S. Paulo» (1788-95, Casa Museu José Relvas e Alpiarça) é a mais neobarroca das pinturas portuguesas da época na inspiração da qual não andou longe o Caravaggio, facto que pela sua raridade no panorama europeu é significativo. O «Milagre de Ourique» (t. 1794) é uma típica figuração do «barroquismo pré-romântico»<sup>92</sup>. Tempo acelerado de evoluções mas também de inconsistências, detecta ‘As contradições artísticas da pintura dita neoclássica são particularmente evidentes quando se confronta a abstracção neoantiga ou pseudo-clássica de certas figuras e o realismo ou naturalismo dos décors ou dos rostos por vezes presentes no mesmo quadro (veja-se a «Alegoria às Virtudes do Regente» de Sequeira, 1810, P. N. Queluz)<sup>93</sup>. E ao considerar a produção final dos últimos anos de Roma, “referimo-nos às telas e desenhos de Sequeira, datados dos anos 20 do séc. XIX, e de uma Roma moribunda como centro artístico. Estamos perante o «sublime apocalíptico» que Sequeira vinha anunciando desde os anos 10 e 20”<sup>94</sup>.*

Mas é no texto de 2009 que se adianta um pouco mais na abordagem da sua obra, considerando que “*A obra desenhada do pintor Domingos António de Sequeira (1768-1837) na segunda década de Oitocentos é particularmente característica deste ambiente artístico*”<sup>95</sup>. Controversa e, quanto a mim, não defensável é quando o dá como autor de “*algumas das figurações arquitectónicas executadas em Portugal que mais próximas estão das arquitecturas ditas ‘visionárias’ de alguns autores franceses do final de Setecentos. Além da Apoteose de Lord Wellington, chamo a atenção para o desenho de uma pirâmide funerária com pórtico de oito colunas dóricas gregas*”<sup>96</sup>.

---

<sup>92</sup> 1988, p. 473

<sup>93</sup> *op. cit.*, p. 477

<sup>94</sup> *op. cit.*, p. 480

<sup>95</sup> 2009, *op. cit.*, p. 49

<sup>96</sup> *op. cit.*, pp. 50-51. Reproduz o desenho de uma pirâmide funerária, existente na colecção do MNAA, o qual nunca antes fora atribuído a Sequeira nem, penso, o possa ser. Mesmo tratando-se de um desenho técnico, por definição mais rigoroso no delineamento, revela uma rigidez absolutamente ausente, por exemplo, nos desenhos técnicos para a baixela Wellington, sendo as figuras existentes na base do monumento, de todo incaracterísticas da sua mão.

No capítulo em que trata do ‘*Pitoresco e Sublime*’, ao analisar a pintura histórica executada neste período, salienta o anacronismo dos trajes com que Sequeira veste as suas figuras, que considera menos evidente nas composições de Vieira. Referindo os inúmeros álbuns e desenhos soltos de ambos os artistas conhecidos e que contêm estudos de roupagens e adereços antigos, coloca a hipótese da influência de um gosto gerado a partir dos aparatos teatrais da época, situação ainda mal conhecida entre nós. Regressando ao tema do sublime, realça a temática dos heróis e da eloquência dos juramentos e alegorias políticas, abundantes na produção de Sequeira, asseverando que, “*alegorizando constantemente, era, nisso, mais tradicional que o Portuense, quer dizer, menos interessado na história*”<sup>97</sup>. Nas representações do tema da morte (cita Michael Levey (1984) que classifica o neoclassicismo como o *triumfo do cadáver na arte*) e a propósito do estudo para a *Morte de Cleópatra* (fig. 40.3), estima este belíssimo desenho como ‘*uma das grandes imagens da arte feita em Portugal, erótica e melancólica, muito mais romântica do que clássica*’<sup>98</sup>.

Também ele aborda o tema da luz no interior da sua produção. Nos quatro grandes cartões finais, produzidos em Roma, considera predominante a dissolução da forma pela luz que se apresenta como continuação da estética utilizada anteriormente e já presente, por exemplo, na *Alegoria à Constituição* (MNAA). Ao invés, nas pinturas correspondentes (col. Palmela) reputa que Sequeira se encontra próximo das preocupações de clareza e estética dos ‘Nazarenos’, que haviam aprendido com os desenhos lineares de Flaxmann (op. cit. p.77).

A exposição organizada no MNAA em 1997 (e o catálogo que dela resultou) foi um momento particularmente importante para o levantamento e conhecimento da obra de Sequeira entre as actuais gerações de público, relançando o interesse pela sua obra, nomeadamente através da apresentação de alguns trabalhos vistos em público pela primeira vez, como é o caso do notável *Retrato de Adrião Ribeiro das Neves* (1825), do Ashmolean Museum, de Oxford ou de um bom número de desenhos de colecções particulares.

Para além de uma nova sistematização da informação<sup>99</sup>, do evento ficaram a imperar diversas ideias, algumas novas, outras formuladas com renovada entoação. Desde logo a

---

<sup>97</sup> op. cit., p. 71

<sup>98</sup> op. cit., p. 75

<sup>99</sup> Relevante é a desenvolvida cronologia, elaborada por José Alberto Seabra de Carvalho que sistematiza e sintetiza a informação mais relevante sobre a sua vida e actividades (op. cit., pp.102-122).



percepção de que a heterogeneidade da obra, por entre avanços e recuos estéticos, se deve essencialmente ao facto de a sua actividade se ter desenvolvido num tempo de transição de gostos e de forte ecletismo. Reconhecida e valorizada foi a sua actuação como artista interventivo e total, dedicado a múltiplas áreas, nomeadamente no campo do que foi designado por *pré-design* (Rui Afonso Santos). Assumida foi a importância de uma nova consciência quanto à posição social do artista (no caso individual, tendo em vista as suas modestas origens sociais), através da contínua utilização de auto-imagens, com uma oportuna distinção entre auto-retratos e auto-representações (Dagoberto Markl)<sup>100</sup>. Pouco abordados até então haviam sido os seus processos de trabalho. Deu-se início a uma reflexão sobre a técnica enquanto processo criativo individual e sobre o papel do desenho na idealização conceptual e preparação das composições (Alexandra Gomes Markl)<sup>101</sup>. Outra ideia que se consolidou foi a do desenho como uma área de liberdade, à margem das ‘obrigações’ impostas pela pintura e que lhe serviu de melhor veículo de expressão<sup>102</sup>.

Outra exposição sobre desenho europeu em colecções portuguesas, organizada em 1999 e comissariada por Nicholas Turner (1947-), conferiu-lhe algum protagonismo, revelando novos desenhos<sup>103</sup>. Procurando inseri-lo numa filiação internacional, este autor salienta, no entanto, a marca identitária da sua obra, observando que *‘parece ter absorvido e experimentado diversos estilos, desde o de Cadés até ao de J.M.W. Turner (1775-1851) e outros, há sempre qualquer coisa de muito pessoal na sua obra. Isso resulta possivelmente do decidido traço de excentricidade que marca o seu trabalho, e que se acrescenta ao fascínio da sua produção’* (p. 262). Noutra passagem, alarga as aproximações, ao afirmar que *‘Detectam-se (...) elementos da obra de Pompeo Batoni (1708-87), ou dos bolonheses Ubaldo Gandolfi (1728-81) e Gaetano Gandolfi (1734-1802), bem como de desenhadores romanos mais tardios, entre os quais Domenico Corvi (1721-1803)’* (p.264).

---

<sup>100</sup> ‘O espelho de Sequeira. Auto-retrato e auto-representações’, *op. cit.*, pp.36-49

<sup>101</sup> ‘Da técnica como processo de criação na obra de Sequeira’, *op. cit.*, 90-100 e ‘Processos de trabalho’ (texto de abertura do comissário da exposição, José Luís Porfírio), pp. 217-232.

<sup>102</sup> ‘A melhor das liberdades’ (texto de José Luís Porfírio), *op. cit.*, pp. 244-264.

<sup>103</sup> *Desenhos de Mestres Europeus em Colecções Portuguesas*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2000.

No domínio das dissertações académicas, de doutoramentos e mestrados, as últimas duas décadas foram férteis na abordagem à sua obra gráfica. Diversas foram as que, nos últimos anos, lhe dedicaram interesse, equacionando aspectos da sua actividade artística. A primeira a debruçar-se, ainda que marginalmente, sobre a sua obra, foi a de Agostinho de Araújo (1951-) em 1991<sup>104</sup>, ao abordar as origens da expressão e da sensibilidade pré-românticas na arte portuguesa. Em diversas passagens que lhe são dedicadas, analisa o fraco apelo que o tema da paisagem lhe suscita mas, em contraponto, valoriza a sua entrega à expressão de uma ingénua (e apenas formal) religiosidade popular assumida nos ex-votos ou ao naturalismo dos temas de costumes referenciados, por exemplo, na *Sopa de Arroios* (1810) (fig. 66.5). Considerando estes aspectos da sua produção, todavia apresentados como parcelares, integra-o na geração que protagonizou a passagem para a nova sensibilidade emergente.

Em 1998, Maria de Lourdes Riobom (1954-) dedica-lhe uma dissertação monográfica, na qual passa em revista a obra do período entre 1781 e 1823<sup>105</sup>. Conferindo grande destaque à actividade gráfica que coloca a par da pictórica, estabelece diversas conexões com a produção europeia sua contemporânea. Também nela se defende que, embora formado em Roma, em época e meio onde imperavam as ideias do classicismo, a sua natureza intrínseca o conduziram, ao longo do percurso, por caminhos estéticos contraditórios que o aproximam de uma sensibilidade pré-romântica<sup>106</sup>. Do conjunto de ideias abordadas, respigo como original e relevante, a do abandono do ponto de vista único com que aborda o grande *Retrato da Família do 1º Visconde de Santarém* (c. 1813, col. MNAA), na senda das reflexões introduzidas por diversos teóricos internacionais contemporâneos (referências a Montesquieu, Herder e Goethe).

---

<sup>104</sup> Araújo, Agostinho Rui Marques, *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal. Temas de pintura e seu consumo (1780-1825)*, tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1991

<sup>105</sup> Riobom, Maria de Lourdes, *A obra de Domingos Sequeira (1781-1823)*, dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1988

<sup>106</sup> Resume desta forma a sua posição, no último parágrafo da dissertação: “*O que se verifica no fim deste estudo, espero, é exactamente a permanente hesitação do pintor entre os valores impostos por uma aprendizagem, e aqueles que eram os seus, aqueles que toda a sua obra deixa adivinhar e que, anunciavam uma nova página da história da pintura. Assim, talvez não seja de sustentar a ideia de que Sequeira tivesse sido um pintor do neoclassicismo à semelhança do que acontece com outros pintores europeus seus contemporâneos. Isto porque nos parece cada vez mais claro que ele deverá ser visto como um pintor, cuja obra reflecte precisamente as contradições do seu tempo, o que faz dele um pré-romântico.*” (pp. 267-269).

Outra tese mais recente, da autoria de Hugo Ferrão (1959- )<sup>107</sup> refere-se-lhe marginalmente, no capítulo em que aborda o ‘*Pintor, Homo Novus*’, pelas suas ligações com a Maçonaria e num contexto de renovação do posicionamento dos artistas no contexto da nova sociedade primo-oitocentista, tema da maior pertinência nestes tempos de aceleradas mudanças. Manuel San Payo (1958- )<sup>108</sup> dedica-lhe maior atenção no seu estudo sobre a função dos álbuns na actividade artística, com uma descrição pormenorizada sobre os desenhos do álbum do MNAA (mas ignorando o de Vila Viçosa) utilizado em Itália e após o regresso a Portugal<sup>109</sup>.

As informações recolhidas e os conceitos formulados sobre a vida e a actividade artística de Sequeira têm sido repetidos de geração em geração, muitas vezes de forma acrítica, sem verificação. É, porventura, o artista português cuja actividade tem merecido maior atenção, revestindo-se a sua vida pessoal de todos os ingredientes para o moldar numa personalidade, num actor do seu tempo. Neste sentido, possui já uma aura de romantismo.

---

<sup>107</sup> Ferrão, Hugo Martins Gonçalves, *Pintura como hipertexto do visível. Instauração do tecno-imaginário do citor*, tese de Doutoramento em Belas-Artes, especialidade de Pintura, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2007.

<sup>108</sup> San Payo, Manuel Pedro Alves Crespo de, *O desenho em viagem: álbum, caderno ou diário gráfico. O álbum de Domingos António de Sequeira*, tese de Doutoramento em Belas-Artes, especialidade de Pintura, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2011.

<sup>109</sup> Uma referência final ao recente volume monográfico, da autoria de Xavier, Hugo, *Domingos Sequeira*, in col. *Pintores Portugueses*, vol. 4, Matosinhos, 2010. Obra de divulgação concebida para públicos não especializados, a estrutura segue uma incontornável evolução cronológica, num competente ponto da situação do conhecimento sobre o artista e seu percurso, sem conceder particular atenção à sua obra gráfica. Este texto surge no seguimento de diversos outros volumes monográficos e capítulos inseridos em diversas *Histórias da Arte em Portugal*, de diversos autores que se limitam a fazer uma súpula das ideias historiograficamente dominantes em cada época.

## Capítulo 2

### **O Desenho no centro do ensino artístico. Período de estudo inicial em Portugal**

No dia 2 de Dezembro de 1781, principiou a vida pública de Sequeira, com a matrícula na recém-criada *Aula Pública ou Aula Régia de Desenho, de História, ou Figuras e de Architectura Civil*<sup>1</sup>. A instituição tivera a sua primeira função oficial na véspera, com uma sessão solene presidida pela rainha, à qual se desconhece se os jovens discípulos terão assistido. Sequeira tinha, então, 13 anos, completados em Março e já não era novo para se iniciar numa primeira aprendizagem, que muitos começavam bem mais cedo<sup>2</sup>.

Os pais de Sequeira habitavam a zona de Belém, onde ele nasceu e cresceu. Graças a Xavier da Costa<sup>3</sup> conhecemos detalhadamente todas as deslocações da família que, durante a infância e adolescência do jovem Domingos, mudou diversas vezes de local de

---

<sup>1</sup> Silvestre Ribeiro, *História dos Estabelecimentos Científicos, Literários e Artísticos de Portugal...*, Tomo III, 1873, p.50; Ernesto Soares, *Livro da Matrícula dos discípulos ordinários e extraordinários da Aula Publica de Desenho...*, 1935, p.10 e Júlio Jesus, Joaquim Manuel da Rocha, *Joaquim Leonardo da Rocha, pintores dos séculos XVIII-XIX*, 1932, pp.21-22. Segundo estes últimos, em notícia que não consegui confirmar, a Aula Régia funcionou primeiramente nas instalações do Convento dos Caetanos tendo passado seguidamente, para outras no Largo do Pelourinho (1782), Praça das Arrematações (1783) e Chafariz do Loreto (1788). Durante os cinco anos de frequência de Sequeira, entre Dezembro de 1781 e Dezembro de 1786, as instalações mudaram, pois, por três vezes mas quase nada se sabe, de concreto, sobre as verdadeiras condições que apresentavam.

<sup>2</sup> Não existe um estudo para a realidade das escolas de desenho em Portugal mas, segundo apurou Agnès Lahalle, a idade média para o início da aprendizagem na Europa, durante o século XVIII, situava-se entre os 8 e os 12 anos (in Agnès Lahalle, *Les Écoles de dessin au XVIIIe siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, 2006, prefácio de Marcel Grandière, p.14).

<sup>3</sup> Para um estudo sobre os antecedentes familiares de Sequeira veja-se Luís Xavier da Costa, *Onde nasceu o pintor Sequeira, quem foram os seus pais e onde moraram*, Lisboa, 1927. A data de nascimento do pai do artista, António do Espírito Santo, permanecia até agora desconhecida, gerando-se dúvidas quanto ao seu local de nascimento – Lagos ou Alvor - por surgirem ambas as versões nos assentos de casamento e baptismo dos filhos. O seu assento de baptismo, agora localizado (v. Anexos, doc. nº2), permite esclarecer que nasceu na freguesia de S. Sebastião da vila de Lagos, a 13 de Junho de 1726. Tinha, portanto, 41 anos por altura do nascimento do seu terceiro filho, Domingos António. Esta determinação da idade permite compreender melhor porque é que as referências sobre ele desaparecem cedo na biografia do filho. Embora não esteja apurada a data da sua morte, quando o jovem Sequeira vai para Itália, pela primeira vez, em 1788, já não lhe faz qualquer referência nas cartas. Quanto à mãe, Rosa Maria de Lima, nascida na freguesia de S. Julião, em Lisboa, deveria ser bem mais nova que o marido, mas não existe o seu registo de baptismo, uma vez que o cartório da igreja foi destruído com o terramoto. Teria nascido por volta de 1740 e ainda a encontramos viva em Maio de 1821, quando se faz a escritura da última casa onde existe registo de ter morado.

residência, sempre sem sair das imediações. Este local, então fora da cidade, havia-se tornado numa área privilegiada. Após o terramoto, ali se instalara uma boa parte da nobreza, em torno dos palácios e das quintas reais. Embora a nova rainha passasse mais tempo em Queluz do que na Ajuda, mesmo antes do incêndio do Paço de madeira, os serviços da Coroa e do governo encontravam-se instalados maioritariamente nesta zona.

Ora, a Aula Régia funcionava em Lisboa, pelo que se coloca uma questão de ordem prática que nunca antes foi formulada: é impossível pensar que o jovem Sequeira fizesse todos os dias o trajecto entre a Ajuda e Lisboa para frequentar as aulas. Sabemos que na época as estradas eram deficitárias, mesmo no perímetro envolvente da cidade e que as deslocações entre Belém e o centro da cidade se faziam maioritariamente por barco. Devemos então pensar que Sequeira ficaria alojado algures, no centro da cidade, durante o período escolar. É neste contexto que a questão da protecção dos Marialvas, de que sempre se falou de forma difusa e sem concretização, pode ganhar alguma relevância. Nada conseguimos apurar de concreto em relação ao assunto mas, sendo eles os donos do célebre Palácio da Praia, em Belém, bem próximo do local onde habitavam os pais de Sequeira, é lícito aceitarmos como verosímil a informação transmitida por todos os biógrafos de que eles teriam, de algum modo, conhecido e protegido desde cedo o jovem com invulgares aptidões para o desenho. E poderiam ter arranjado um local para habitar, no centro da cidade, uma vez que se sabe que o outrora opulento Palácio dos Marialvas, ao Calhariz, muito arruinado pelo terramoto, acolheu habitações improvisadas entre as ruínas, nas décadas seguintes.

Baptizado com o apelido paterno de Espírito Santo, é esse apelido que utiliza para assinar alguns dos seus mais antigos desenhos, aos quais, logo seis meses depois do ingresso na Aula Régia, a partir de Julho de 1782, acrescenta um socialmente mais relevante “Cequeira”, passando a assinar “Domingos António do Espírito Santo Cequeira”, apelido final que, segundo os seus biógrafos foi buscar ao padrinho de baptismo, Domingos de Serqueira Chaves, como assina no registo de baptismo. Sabemos bem que até ao início do século XX a adopção dos apelidos era bastante arbitrária, não se encontrando sujeita a regras rígidas. O próprio apelido do pai de Sequeira era recente e não herdado, uma vez que o avô paterno, de seu nome próprio Gaspar Luís, aparece sem apelido no assento de baptismo do filho, onde é apenas referido como ‘do mar’, referência à sua condição de marítimo. O mesmo surge, mais tarde, no assento de casamento do pai do artista com o apelido de ‘Ribeiro’. Toda esta questão permanece

obscura e não explica porque é que o jovem utilizou, desde o início, a versão “Cequeira” em vez de “Serqueira”, como era usada pelo padrinho. Na verdade, os apelidos de carácter religioso eram comuns entre as classes populares, pelo que a apropriação deste apelido tem sido referida como uma aspiração de distinção ou promoção social, muito cedo surgida<sup>4</sup>.

Na Aula Pública, durante os cinco anos que durou a sua formação, o processo de ensino a que esteve submetido não era mais que uma versão ligeira e, certamente com escassos recursos, daquilo que era o habitual método de aprendizagem, seguido um pouco por toda a Europa durante o século XVIII.

A rainha D. Maria I, como antes dela seu avô, surge como fundadora e protectora destas Aulas. Ao mesmo tempo que se assiste à progressiva desqualificação dos tradicionais grémios artesanais como geradores autónomos do gosto artístico e base da formação artística e seguindo um movimento geral europeu, a arte deixa de estar submetida ao gosto indiscriminado e particular de uns quantos mecenas individuais, para se converter numa questão de Estado, o que incluiu a fundação e protecção das Academias e Escolas de aprendizagem artística. A política real neste domínio, que fora mais fraca no período joséfico, ligada a um débil ensino do desenho técnico estabelecido no âmbito de algumas das múltiplas manufacturas estabelecidas pelo ministro Pombal, conhece no período de reinado de D. Maria I um renovado fôlego. Uma ideologia de cariz iluminista, seguida na primeira fase do seu reinado, tinha absorvido a ideia holandiana das vantagens para o reino da existência de bons desenhadores (ou debuxadores)<sup>5</sup>, as quais haviam sido postas mais do que nunca em evidência depois das dramáticas e radicais necessidades impostas pelos trabalhos de reconstrução que se seguiram ao terramoto.

Desta forma, a história das escolas de desenho neste final de século XVIII, integra-se na própria história cultural e social das Luzes, fundada na convicção de que a educação

---

<sup>4</sup> Nada existe dito por ele sobre o assunto ou pelos seus descendentes directos, que também adoptaram o apelido, pelo que todas as interpretações feitas posteriormente não passam de conjecturas. O mais relevante, porém, nesta questão é a datação das diversas grafias com que foi escrevendo o apelido – “Cequeira” inicialmente, “Siqueira”, desde o início da estadia em Roma e, finalmente “Sequeira”, que encontramos a partir de finais de 1803 ou inícios de 1804, após ter sido nomeado pintor régio – pois ela ajuda-nos a datar muitos dos seus desenhos dos primeiros anos (ver Anexos, doc. nº1, com os vários tipos de assinaturas que encontramos nos seus trabalhos).

<sup>5</sup> Um dos conceitos nucleares do pensamento de Francisco de Holanda, por ele desenvolvido no tratado *Da Ciência do Desenho*, de 1571.

participa no progresso do Homem e da Civilização. Os modelos de ensino artístico francês e italiano foram exportados para os outros países europeus, ainda que tenham sido modelados às diferentes realidades<sup>6</sup>.

Entre nós, quase não existem fontes sobre o quotidiano da escola que nos permitam acompanhar esta fase da formação do jovem Sequeira. Pouco sabemos sobre os planos do curso, as orientações pedagógicas, os métodos de trabalho, as condições físicas oferecidas pelos locais onde funcionou a aula durante os primeiros tempos. Apenas conhecemos as normas dispostas no Alvará que criou a instituição<sup>7</sup> e um relatório tardio, elaborado pelo director J. J. Ferreira de Sousa e apresentado ao Ministro do Reino, em 1826, onde se dava conta das dificuldades de funcionamento do estabelecimento<sup>8</sup>. Através do que é mencionado nos dois documentos podemos inferir algumas realidades dos primeiros tempos.

As aulas decorriam diariamente, com apenas uma interrupção semanal, às quintas-feiras e paragens para férias no Natal, Páscoa e mês de Setembro. A aula de desenho histórico funcionava de manhã, enquanto o estudo do desenho de arquitectura era praticado da parte da tarde. Cada aula tinha a duração de 4 horas no verão, 3 horas no inverno e apenas 2 horas durante os meses de Dezembro e Janeiro.

Na aula de Desenho de Figura, que Sequeira frequentou regularmente<sup>9</sup>, o plano de treino é bem conhecido, desenvolvendo-se em diferentes fases. Segundo a regulamentação do Alvará, o método começava com desenho de imitação da fisionomia

---

<sup>6</sup> Entre cerca de 1750 e 1800, surgem nas principais cidades europeias Academias e Escolas Públicas de desenho, com um esquema de ensino moldado a partir do modelo francês (sobre este fenómeno consulte-se a obra clássica de Niklaus Pevsner, *Las Academias de Arte*, Madrid, 1982, pp.102-131; traduzido da edição inglesa original, *Academies of Art. Past, and Present*, 1940). É importante conhecermos o funcionamento dos cursos de desenho em outros países da Europa uma vez que pouquíssimo se sabe, de concreto, sobre o ensino do desenho entre nós nos últimos decénios do século XVIII. Assim, apoio-me essencialmente no caso das escolas de ensino básico de desenho francesas, o mais completo e bem documentado estudo que encontrei, quanto às realidades e conclusões detectadas por Agnès Lahalle, no exaustivo trabalho atrás mencionado.

<sup>7</sup> Alvará de 23 de Agosto de 1781 in *Collecção da Legislação Portuguesa desde a ultima compilação das ordenações..... Legislação de 1775 a 1790*. Lisboa, Typographia Maigreense, 1828

<sup>8</sup> Relatório de João José Ferreira de Sousa sobre o Funcionamento das Aulas de Desenho de História, Arquitectura Civil, Escultura e Gravura, Novembro 1826 (transcrito nos Anexos, doc. nº6).

<sup>9</sup> Ernesto Soares, no seu estudo sobre os registos de matrícula da instituição, detectou que Sequeira esteve igualmente matriculado na Aula de desenho de Arquitectura mas por breve espaço, tendo aparentemente desistido ao fim de pouco tempo (v. Soares, Ernesto, *Livro da Matrícula dos discípulos ordinários e extraordinários da Aula Pública de Desenho.....*, Lisboa, 1935).

humana. Como um solfejo, o aluno começava por desenhar olhos, narizes, bocas, orelhas, braços, mãos, pernas ou pés, que copiava de estampas, antes de lhe ser permitido atacar as cabeças inteiras, em diversas posições. Só depois passava a abordar as figuras completas.

É no artigo “Dessein”, da *Encyclopédie*, de Diderot e d’Alembert, que encontramos os fundamentos explicativos deste método:

*«Après avoir étudié le développement de chaque partie de la tête, par exemple, on en forme un ensemble, c’est-à-dire qu’on assigne à ces parties leur juste place et leur proportion dans une tête entière. On la dessine dans différents points de vue, afin de connaître les changements qui arrivent dans les formes lorsqu’on regarde la tête de face, de trois quarts de face, de profil, ou lorsqu’on la voit par en haut, ou par-dessous : ensuite on fait la même étude sur les autres membres.»*

E, mais adiante :

*«il y a trop de différence entre copier sur une surface ce qu’on voit de relief, pour qu’on puisse passer tout d’un coup de la façon de dessiner que l’on vient de décrire à celle avec laquelle on dessine d’après la nature».*<sup>10</sup>

Ainda antes desta fase, porém, aprender a desenhar começava por ser servir-se dos materiais e aprender os gestos. Utilizar o lápis era também aprender a prepará-lo com o canivete e segurar no porta-lápis *«comme on tient une plume; à cela près que les doigts sont placés vers le milieu que l’on tient la plume presque à son extrémité»*<sup>11</sup>. A aprendizagem do gesto correcto era encarado como fundamental uma vez que permitia treinar a firmeza da mão e obter uma boa ‘escrita’ das linhas na folha: *«le poignet devenu mobile glisse lui-même sur le papier, et parcourt en se portant de côté et d’autre, sans roideur, l’étendue des traits que l’on se propose de former»*.<sup>12</sup> Também por este motivo era requerido que, para a inscrição na Aula Pública, os candidatos a alunos fizessem prova da aptidão para ler e escrever<sup>13</sup>. A familiarização com os novos materiais era fundamental e, segundo o método descrito no artigo da *Encyclopédie* que temos vindo a

---

<sup>10</sup> Watelet, artigo «Dessein», in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, 1751-1771, citado por Agnès Lahalle, *op. cit.*, p.222.

<sup>11</sup> *ibidem*

<sup>12</sup> *ibidem*

<sup>13</sup> É sabido que Domingos Sequeira possuía uma instrução básica rudimentar, escrevendo com clamorosos erros de ortografia, circunstância que, mais tarde, na idade adulta, vemos atenuar-se.



seguir, começava por se experimentar a sua utilização e comportamentos<sup>14</sup>. E se é verdade que não temos testemunhos destes primeiros exercícios praticados por Sequeira, encontramos no conhecido *Álbum Arroios*, em folhas realizadas nos finais da década de 1790, após o seu regresso de Itália, alguns exemplos destes exercícios simples<sup>15</sup> (figs. 45-46.4) onde pratica apenas linhas, então certamente, já com intuítos de transmissão de conhecimentos. Também era importante aprender a manter os materiais em boas condições de utilização. A utilizar o canivete para afeiçãoar lápis e aparos de penas, fazer porta-lápis e um sem número de utensílios e técnicas, muitos actualmente caídos em desuso e esquecidos.

As aulas deveriam decorrer num ambiente de total silêncio e concentração e cada lição, indica Lahalle, desenvolvia-se em quatro momentos: o acolhimento, a explanação dos objectivos diários, o exercício e, por último, a sua correcção<sup>16</sup>.

Copiar era, pois, a base do ensino do desenho. A cópia de estampas, de desenhos e de gessos constituía o essencial do ensino, internacionalmente generalizado no século XVIII, em todas as escolas de desenho. Para isso, as escolas deviam estar bem fornecidas de material, adquirido ou doado (por exemplo gravuras baseadas em trabalhos dos professores). No caso das escolas francesas, em cada lugar existiria um porta-desenhos, em plano inclinado, que era fechado à chave depois de ser introduzida a gravura ou desenho que seria copiado, por baixo da superfície em vidro.<sup>17</sup>

Nada sabemos, entre nós, neste período, quanto aos materiais existentes na Aula. Faltam-nos informações quanto aos acervos de estampas e demais materiais pedagógicos nela utilizados mas suponho que, como em tantos outros domínios, as carências deviam

---

<sup>14</sup> «*Les premiers essais se bornent ordinairement à tracer des lignes parallèles en tous sens, pour apprendre à faire usage d'un crayon de sanguine qu'on enchâsse dans un porte-crayon. Ce porte-crayon, long d'environ un demi-pié, est un tuyau de cuivre, du diamètre d'une grosse plume; il est fendu par les deux bouts de la longueur d'un pouce et demi, pour qu'il puisse se prêter aux différentes grosseurs des crayons qu'on y adapte, et qu'on y fait tenir en faisant glisser deux petits anneaux qui resserrent chaque bout du porte-crayon, et qui contiennent, par ce moyen, le petit morceau de pierre rouge qu'on y a inséré.*», *op. cit.*, p.222.

<sup>15</sup> Creio que Sequeira poderá ter dado aulas de desenho à Condessa de Linhares ou a algum dos seus filhos no período entre 1796 e 1798, já que alguns dos exercícios configuram algumas experimentações deste tipo com traçados de linhas rápidas paralelas e cruzadas para sombreados. Este conjunto de folhas, actualmente emolduradas individualmente, foram estudadas por Francisco Cordeiro Blanco, *Álbum do Palácio de Arroios. Desenhos de Domingos António de Sequeira*, 1956.

<sup>16</sup> *op. cit.*, p.223

<sup>17</sup> Lahalle, *op. cit.*, p.223

ser grandes. No já mencionado relatório de 1826, refere-se o ‘*grande estado de ruína*’ em que se encontravam as estampas<sup>18</sup> que, desde o início, devem ter sido escassas.

Trata-se de uma pedagogia baseada na imitação dos mestres do passado, através da cópia de estampas, mas também de trabalhos do próprio professor da aula que era encorajado a fazer desenhos ou a apresentar obras suas para os alunos poderem ver e copiar, servindo de referência e de emulação<sup>19</sup>.

Por toda a Europa, o ensino fundado sobre o modelo académico compreendia consecutivamente diversas fases ou ‘classes’ de formação artística, cada uma das quais visando objectivos bem definidos: o desenho a partir de estampas, o desenho a partir de modelos em relevo (baseado no mesmo sistema de progressão do de estampas, ou seja, cabeças, partes do corpo humano e corpo inteiro)<sup>20</sup> e o desenho do natural, com modelo vivo. Estas fases eram complementadas com três classes ou matérias teóricas: a anatomia, a perspectiva e a história. Este tipo de curriculum constituía internacionalmente, a propedêutica da formação em desenho e permitia, posteriormente, uma orientação para as classes superiores de pintura, escultura e arquitectura. O método de estudo encontrava-se internacionalmente bem consagrado em diferentes tratados, nomeadamente nos de Roger de Piles<sup>21</sup> ou de Gérard de Lairesse<sup>22</sup>, estando ainda na base

---

<sup>18</sup> ‘*Havendo só na Aula exemplares de Figura (e esses em grande estado de ruína) resulta que havendo discípulos de génio e talento, para desenho de Paizagem ou Ornato, e sendo obrigados ao desenho de figura, ou fazem poucos progressos, ou deixão de frequentar.*’ (Anexos, doc. nº6). Em várias instituições encontramos avulsas algumas estampas que outrora terão feito parte de cadernos pedagógicos, com elementos a serem copiados. E muitos desenhos escolares existentes nas colecções (incluindo alguns de Sequeira) contêm, a tinta um número de série, que poderá ser tanto a reprodução do número da estampa, como uma seriação dos exercícios ao longo do percurso escolar.

<sup>19</sup> «*Un habile maître peut donner du c?ur à ses écoliers et les encourager [...] en dessinant lui-même quelque chose en leur présence et leur enseignant en même temps de quelle manière il s’y prend.*» in Charles-Antoine Jombert, *Nouvelle méthode pour apprendre... op. cit.*, p. 42, citado por Lahalle, *op. cit.*, p.224.

<sup>20</sup> Roger de Piles, *Premiers éléments de la peinture pratique*, Paris, 1685 e do mesmo autor, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708.

<sup>21</sup> Entre nós, ver Arruda, Luísa, “Imagens do Corpo na Academia de Belas-Artes. Método de Aprender o Desenho” in *O Desenho do corpo na Arte e na Ciência*, Lisboa, 2009.

<sup>22</sup> Gérard de Lairesse, *Les Principes du Dessin ou Méthode courte et facile pour apprendre cet arte en peu de temps*, 1ª ed., Amsterdão, 1719; 2ª ed., Amsterdão e Leipzig, 1747; 3ª ed., Paris, 1787.

do famoso manual de Jombert, publicado em 1740, de novo reeditado em 1755<sup>23</sup>, ilustrado pelas gravuras de Cochin e que foi utilizado durante boa parte da segunda metade do século XVIII.

Entre nós, o método seguido na Aula Pública era bem menos consistente. O Alvará de 1781 refere-se-lhe sumariamente: «*Para aprenderem com methodo os Discípulos, que forem admittidos a este Estudo, o Professor, depois de lhes ter ensinado os primeiros Elementos de Desenho conforme se forem adiantando, passará a mostrar-lhes as proporções de varias figuras; tendo sempre o cuidado, quando lhes corrigir os Desenhos, de lhes indicar tudo o que no original houver de sublime, de mediocre, e de defeito; para deste modo lhes ir dando as noções necessárias, e os dispor para obrarem com acerto nas composições que fizerem de sua própria invenção.*» E ainda: *Não se limitará o Professor a ensinar-lhes somente a desenhar figuras humanas; mas se extenderá a outros muitos objectos da Natureza, como irracionaes, paizes, plantas, flores, e outras semelhantes cousas; observando o para que propende mais o génio dos Discípulos, para ahi mesmo fazer maior applicação. E quando qualquer Discípulo chegar a copiar bem hum desenho, estampa, ou pintura, o fará copiar modelos de relevo, costumando-o por este modo a copiar do natural*<sup>24</sup>. O Alvará prossegue com o método seguido na Aula de Architectura. Curiosamente, era nesta que o Professor ensinava os princípios da perspectiva com igual recurso a cópias.

Pelo que vamos conhecendo nos estudos parcelares dedicados a este assunto, as soluções pedagógicas adoptadas na restante Europa não foram todas idênticas. Países como a França adoptaram um modelo de escolas públicas preparatórias de desenho, por regiões, com a totalidade do método integrado em cada uma delas. A grande massa dos alunos formados nessas escolas eram destinados aos diversos officios artesanais, ligados às artes ornamentais, enquanto apenas os que mais se distinguiam eram posteriormente encaminhados para as vertentes artísticas superiores, na *Académie Royale de Peinture et Sculpture*, de Paris (ou na *Académie de Saint-Luc*, dirigida independentemente pela

---

<sup>23</sup> Ch.-A. Jombert, *Méthode pour apprendre le dessin, où l'on donne les règles générales de ce grand arte et des préceptes pour en acquérir la connaissance et s'y perfectionner en peu de temps, enrichie de cent planches représentant différentes parties du corps humain d'après Raphaël et les autres grand maitres, plusieurs figures académiques dessinées d'après nature par Cochin, les proportions et les mesures des plus beaux antiqûes qui se voient en Italie, et quelques études d'animaux et de paysages*, Paris, 1755

<sup>24</sup> *op. cit.*, p.302.

comunidade artística mas dissolvida em 1776, em nome de um centralismo público estatal) e aos melhores destes, esperava-os no final do percurso o *Prix de Rome* e uma estadia de aperfeiçoamento final na Academia Francesa de Roma.

Já no caso do ensino na cidade Papal, o modelo, era bastante diferente: as bases eram transmitidas por professores de desenho particulares, em suas casas ou em pequenas aulas privadas, sendo depois os alunos que mostravam mais aptidões encaminhados para a *Accademia de San Luca*, que acolhia igualmente outros vindos de diversos estados italianos e inúmeros estrangeiros que todos os anos a procuravam. Na *Accademia*, a abordagem do Desenho encontrava-se subordinada à pintura e à escultura, ou seja, eram os professores destas disciplinas que tinham por missão levar os alunos a patamares superiores do desenvolvimento do desenho. Simultaneamente, os discípulos frequentavam a *Accademia del Nudo*, criada no Capitólio, separadamente, onde praticavam o estudo do modelo nu. Ora em Lisboa, nas últimas décadas do século XVIII e até à criação da Academia de Belas Artes, em 1837, foi precisamente este o modelo seguido, ou seja, separar o estudo do modelo nu do restante ensino do desenho.

Jean-Jacques Bachelier<sup>25</sup>, nas instruções para o ensino do desenho redigidas em 1790, distingue os desenhos «exactos» dos de «imitação ou de gosto», sendo os primeiros eminentemente técnicos (relativos a exercícios de geometria, perspectiva, elementos de arquitectura, detalhes anatómicos, etc.) que os alunos deviam copiar com a ‘*inteligência e a exactidão necessária*’. Ou seja, continuava-se a manter no sistema de ensino das Luzes, a distinção entre cópias integrais de exercício ‘técnicos’ e a antiga noção que já encontramos no ensino desde pelo menos o século XVI, de ser admitida a transcrição livre de parte ou partes de outras obras de carácter artístico.

Relevante, igualmente, era a fase da correcção dos exercícios, já que permitia ao mestre introduzir importantes noções e, sobretudo, habituar o aluno a uma atitude de auto-crítica e de distanciamento em relação aos seus próprios trabalhos e das obras que tinha perante si para copiar<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Jean-Jacques Bachelier, «Détails sur l’origine et l’administration de l’École royale gratuite de dessin, sur l’instruction, les prix d’émulation, la police des classes et les sujets qui les fréquentent» in *Calendrier pour l’année 1790 à l’usage des élèves qui fréquentent l’École royale gratuite de dessin, avec le Plane et l’Élévation de la dite École*, Paris, Imprimerie Royale, 1790.

<sup>26</sup> «(...) les instructeurs (qui) auront soin non seulement d’examiner et corriger sa besogne ou sa tache [do aluno], mais de lui faire par occasion des explications propres à lui donner des ouvertures sur la fabrication et l’usage du modèle dont il a tiré le dessin», in *Règlements concernant l’École gratuite de dessin*, Strasbourg, 1768, citado por Lahalle, *op.cit.*, p.226.

Como vimos anteriormente, depois dos estudos iniciais das diferentes partes anatómicas, a etapa seguinte consistia em realizar estudos a partir de diversos moldes – figuras, fragmentos de esculturas, ornamentos – antes de passar à abordagem da escultura na sua totalidade e destinava-se a aprender a passar da cópia de uma representação em superfície bidimensional para um objecto em três dimensões<sup>27</sup>.

Jombert, no seu *Método* para o ensino do desenho que temos vindo a seguir, aconselha os alunos a terminarem os seus desenhos-exercício, afim de evitar habituarem-se a uma maneira apressada e superficial de desenhar<sup>28</sup>.

Internacionalmente, em muitas escolas, os alunos eram também aconselhados a complementar o trabalho, realizando exercícios fora dos tempos estritamente escolares. Para isso eram distribuídos materiais, sobretudo gravuras, que cada estudante podia levar para sua própria casa para copiar. Não sabemos se tal prática se verificava entre nós mas não lhe é feita qualquer menção no Alvará de 1781 (ao contrário de outros Regulamentos de escolas francesas, que a previam) e não nos parece que com a tradicional escassez de materiais didácticos, esse tipo de procedimento fosse corrente por cá.

De colectivo, o ensino individualiza-se cada vez mais, permitindo ao professor ocupar-se de cada aluno em particular: *«d’indiquer à mi-voix et particulièrement à chaque Élève la manière dont il doit s’y prendre pour exécuter le dessin qu’il a sous les yeux; de lui conduire la main, s’il est nécessaire et lui montrer l’usage des instruments dont il doit se servir, et voir s’il entend et met en pratique ce qu’il lui a démontré»*<sup>29</sup>. Cada aluno aprendia então ao seu próprio ritmo, segundo as suas próprias capacidades e a sua idade. Ao longo do curso, inserido nas diferentes fases, o professor deveria transmitir noções de geometria, de proporções das diferentes partes da figura humana, bem assim como de anatomia, miologia (músculos) e osteologia (ossos)<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> ‘*Cette étude est nécessaire pour apprendre à connaître l’effet des ombres et des jours, à donner du relief aux parties qui doivent en avoir, et pour se perfectionner dans le contour des figures.*’ in Charles-Antoine Jombert, *Méthode pour apprendre le dessin*, Paris, Jombert, 1755, citado por Agnès Lahalle, *ibidem*, p. 212

<sup>28</sup> *op. cit.*, p. 42; recordemos que o termo ‘*croquis*’, ainda hoje corrente, surge da expressão pejorativa de uma ‘*manière croquée*’ ou apressada de desenhar, então mal vista na formulação académica.

<sup>29</sup> «*Statuts et Règlements de l’Académie*» in Arquivo Municipal de Valenciennes, 1785, citado por Agnès Lahalle, *op. cit.*, p. 226

<sup>30</sup> «(le professeur) *aura soin de dicter à ses Disciples des Leçons qui contiendront exactement les proportions les plus belles et les plus recherchées de l’antique. Les noms des Muscles extérieurs, leurs attaches, leur grandeur, leurs fonctions et leurs contours dans les différentes attitudes*».

Em fases mais adiantadas, cabia também aos Mestres fazer demonstrações, fornecer explicações ou fazer comentários a determinadas obras em estudo: Lahalle, refere-nos o caso da escola de Beauvais onde, segundo o regulamento interno, eram trazidos para a sala «*des tableaux du Roi, faits pour l'usage de la Manufacture, ledit Maître, ou son adjoint, les exposera en ladite Classe, et expliquera aux écoliers tout ce qui en fera le mérite et la beauté, tant par rapport au desseing que relativement à la composition, la couleur, les effets de la lumière, l'intelligence générale, l'harmonie, et généralement à tout ce qui peut servir à former le vrai goût et la connaissance de l'Art*»<sup>31</sup>.

No caso da Aula Pública, dirigida por Joaquim Manuel da Rocha, é sobejamente conhecida a admiração deste pela obra de Vieira Lusitano que transcreveu em diversas ocasiões e que dava a copiar aos discípulos. É precisamente uma cópia de um desenho ou gravura do Lusitano – uma *Virgem com Santa Ana e São Joaquim* (fig. 11.2) - um dos desenhos assinados por Sequeira que se encontram na Biblioteca Pública de Évora. Embora não estando datado, uma certa falta de carácter indicia que deverá ter sido executado na mesma altura que o restante conjunto de folhas, ou seja, durante o primeiro ou segundo ano de aprendizagem. E nada sabemos quanto a outros referentes estéticos mais exaltantes e, acima de tudo, mais actualizados que fossem propostos pelo mestre Rocha e pelos outros professores da Aula Pública aos seus formandos. Infelizmente nenhuma colecção de gravuras que tenha sido utilizada para o ensino, nos resta deste período (a mais antiga organizada – e conservada – com coerência parece ser a da biblioteca da Universidade do Porto e refere-se já ao início do século XIX). Porém, é bem conhecido o papel da gravura, que durante todo o século XVIII conheceu renovada importância para a difusão das novas ideias estéticas, nos vários domínios artísticos. Teme-se que o desaparecimento de pistas a este respeito venha a impedir-nos de alguma vez termos uma noção exacta desta dimensão, a não ser por longínquas extrapolações do que acontecia em outras escolas de desenho europeias onde este tipo de materiais surge mais bem documentado.

---

Referências também aos ossos já que «*se sont les os qui décident en parti les formes extérieures; et lorsqu'on connaît bien la structure des os, leurs emmanchements, la façon dont ils se meuvent, on est bien plus sûr de leur assigner leur place et leur proportion. L'étude des muscles qui les font agir; et dont la plupart sont extérieurs, est une suite de cette observation*», in artigo «Dessein», da *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert, anteriormente citada.

<sup>31</sup> Artigo «Plan d'instruction publique et gratuite de l'Art du desseing, en faveur des jeunes Habitants de la Ville de Beauvais», artigo XIII, in *Mercure de France*, Abril 1750, citado por Lahalle, *op. cit.*, p. 231.

Regressando aos casos europeus que temos cotejado, como corolário do processo de aprendizagem, os alunos dedicavam-se finalmente ao estudo do modelo vivo e ao estudo ‘do natural’. A aula com modelo era, em regra, apenas destinada aos mais aptos, direccionados já então para estudos superiores artísticos. Internacionalmente, no decurso do século XVIII, o desenho de modelo vivo tornou-se no próprio cerne do ensino académico. E se entre nós foi necessário esperar pelo final do século (1780) para se dar início à primeira aula com modelo nu, por toda a Europa este tipo de academias encontrava-se já então generalizado, sendo neste ponto precisamente que o modelo de ensino português mais divergia dos demais, por não propiciar à generalidade dos alunos a sua frequência.

O facto de nunca se ter encontrado um estudo do nu, datado e claramente executado por Sequeira antes de 1789, pode parecer indiciar que ele teve de esperar pelo período de Roma para iniciar a sua abordagem. E perante a ausência de trabalhos a comprová-lo, nunca encontrámos entre os seus historiógrafos quem tenha admitido a hipótese de Sequeira ter participado em algumas sessões de estudo do nu ainda nesta fase. E, no entanto, poderia muito bem tê-lo feito<sup>32</sup>.

Os primeiros nus que se lhe conhecem foram executados em Roma, como adiante veremos. No entanto, pelos dados conhecidos, ter-lhe-ia sido possível dedicar-se ao estudo do modelo vivo ainda em Lisboa. Segundo a notícia de Cyrilo sabemos que, depois de uma primeira experiência, mal sucedida, logo em 1780-81, de novo a partir de 17 de Outubro de 1785 Pina Manique fez ressurgir a Academia do Nu, que durante algumas semanas funcionou nas salas do seu palácio, aos Anjos, sendo de seguida transferida para o salão que servira de biblioteca aos Padres Camilos. Também no castelo, onde funcionava a Casa Pia, é sabido, existiu uma efémera Aula do Nu, a partir de 1787, com uma sessão académica realizada na tarde de 24 de Dezembro, onde Machado de Castro proferiu o bem conhecido *Discurso sobre a utilidade do desenho*, ‘e à noite poz o grupo, que foi desenhado também por alguns fidalgos’. Esta Aula funcionou durante algum tempo (não se especifica quanto) até cair na completa indisciplina e inoperância. Entre os professores destas sucessivas Aulas, segundo informa Cyrilo, encontramos Joaquim Manuel da Rocha, mestre de Sequeira na Aula Pública e, na última

---

<sup>32</sup> Apoio-me, a partir desta passagem, nas informações de Cyrilo V. Machado citadas por José Silvestre Ribeiro, *História dos Estabelecimentos Científicos, Litterarios e Artísticos de Portugal.....*, Tomo II, 1872, pp. 24-27 e Margarida Calado, no artigo «Academia do Nu» in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, 1989, pp. 17-18.

fase, Francisco de Setúbal (com quem Sequeira trabalhou a partir de 1786). Assim, a hipótese não comprovada, mas perfeitamente admissível de Sequeira ter participado em algumas destas sessões, a ter ocorrido, permitiria explicar, por exemplo, de onde lhe veio o contacto próximo com o Intendente da Polícia (que como é sobejamente sabido se veio a traduzir, mais tarde em Roma, na importante encomenda da ‘*Alegoria à Instituição da Casa Pia*’) e mesmo a ideia de ter sido aluno da Casa Pia<sup>33</sup>, ardentemente defendida por alguns autores no início do século XX e ainda hoje admitida naquela instituição, poderia finalmente por esta via ser apenas parcial, mas formalmente verdadeira. Nunca foram, porém, até hoje encontrados estudos do nu seus, assinados e datados desta fase ou que se possam relacionar com este período. Um núcleo importante deste tipo de trabalhos, assinados e datados pelos professores da Aula (mas não pelos alunos) encontra-se guardado no Gabinete de Desenhos do MNAA e outro na coleção da Biblioteca Nacional. O carácter estereotipado desses estudos nunca permitiu, porém, associar nenhum deles a Sequeira.

Outro aspecto relevante da pedagogia seguida nas escolas de desenho, exposto por Lahalle<sup>34</sup>, encontrava-se no incentivo à competição entre alunos e no encorajamento concedido aos que em cada escola revelavam maiores méritos, estimulando o seu zelo e auto-estima, naquilo que a autora chama de «pedagogia da emulação», noção que, segundo esta, se encontra no próprio cerne do sistema pedagógico do Iluminismo e na finalidade moral definida para as escolas de desenho. Era este sistema de incitamento que permitia a cada aluno dar o melhor de si mesmo e atingir a «perfeição», estando preconizado em todos os tratados de educação da época. Existe mesmo um artigo da *Encyclopédie* de Diderot e d’Alembert para definir a noção de ‘emulação’, do qual transcrevo algumas passagens mais significativas: «*passion noble, généreuse, qui admirant le mérite, les belles choses et les actions d’autrui, tâche de les imiter, ou même de les surpasser en y travaillant avec courage par des principes honorables et vertueux*», ela permite «*surpasser un rival par des efforts louables et généreux (et de) tendre à la*

---

<sup>33</sup> O início deste equívoco parece ter sido causado pela referência de José da Cunha Taborda nas *Regras da Arte da Pintura* (1815) quando diz na nota da página 231 (entrada sobre F. Vieira Lusitano): “(...) *Á direcção do Intendente Geral da Polícia, Diogo Ignacio de Pina Manique confiou Sua Magestade, que Deos guarde, a escolha dos moços, que se destinavão às Bellas Artes, mandando para Roma os que davao mostras de applicação e de viveza. Para a Pintura forão destinados José Alvares, já falecido, Bartholomeu António Calisto, José da Cunha Taborda, Domingos Antonio de Siqueira, Archangelo Fuschini, e Manoel Dias; (...)*”.

<sup>34</sup> *op. cit.*, pp. 231-232



*perfection avec plus d'ardeur» (...) «sentiment volontaire, courageux, sincère qui rend l'âme féconde, qui la fait profiter de grands exemples»; Com efeito, defende-se no artigo que a sua existência «augmente en même temps (leurs talents et (leurs) progrès par le travail et l'application (et...) quoi qu'il arrive, elle ne veut réussir que par des moyens légitimes, et par la voie de la vertu»; Numa prosa característica da expressão do pensamento no século XVIII, defende-se que esse estímulo é «la Vie des Arts, comme la gloire en est l'aliment. C'est au foyer de l'émulation que s'allume ce flambeau qui chauffe les coeurs, éclaire les esprits, et transporte les âmes d'une ardeur généreuse [...] Elle est aux Arts ce que le soleil est à la terre».*

Assim sendo, pois, o desejo de imitar, de igualar ou mesmo de ultrapassar os melhores, favorecia o sucesso que visavam estas escolas de desenho. É nesta lógica que surgem os concursos anuais com a correspondente atribuição de prémios, onde toda a estratégia e aparato festivo final são encenados para sublinhar e hierarquizar o mérito dos laureados, encorajando os restantes alunos a atingirem os mesmos níveis de excelência.

A referência a este ponto parece-me crucial para se compreenderem algumas coisas que na época se escreveram sobre Sequeira e que foram depois mal compreendidas pela historiografia posterior, tendo gerado falsas noções que entraram numa certa mitologia sobre a personalidade e o percurso do artista, como a do seu desmesurado “orgulho” ou da dramática rivalidade existente entre ele e Vieira Portuense<sup>35</sup>.

O papel dos concursos anuais e da cerimónia de atribuição dos prémios era, pois, relevante no sistema académico. Para poderem concorrer, os alunos tinham que ser assíduos às aulas, podendo ser impedidos de o fazer em caso de manifesta má conduta. Também, só podiam participar no concurso anual depois de haverem já frequentado as aulas durante, pelo menos, um ano.

Para garantir a equidade dos resultados, as escolas forneciam o papel e os materiais, iguais para todos, fazendo rubricar as folhas pelos professores ou por algum membro do júri e proibindo a sua saída do edifício, de forma a impedir que os concorrentes pudessem cometer fraude através do sistema de decalque dos modelos a copiar; as provas eram no final

---

<sup>35</sup> «Sequeira, à ce qu'on m'a dit, portait à Vieira une haine très grande et cherchait à lui nuire. Il a rempli sa vie d'amertume», comenta Raczynski, na sua obra de 1846 (p. 285) numa passagem que foi depois amplamente parafrazeada até se tornar numa ideia-chave sobre a relação estabelecida entre ambos. E embora Sousa Holstein diga que procurou indícios activos dessa rivalidade e mal-querença entre ambos, confessa nunca a ter encontrado na muita documentação que compulsou.

de cada dia guardadas por forma a não serem vistas pelos membros do júri; uma vez terminadas as provas que podiam durar vários dias estando, em cada caso, esse período de tempo estabelecido nos regulamentos, era feita a sua entrega de forma a garantir o absoluto anonimato das mesmas. É claro que a observação destas regras era ainda mais rigorosa quando se tratava de concursos em que estava em jogo a possibilidade de ir estudar para Roma. Cabia aos professores da escola fornecerem os modelos a reproduzir, diferentes cada ano, de forma a evitar possíveis fraudes.

Do júri fazia parte o corpo docente da escola mas, em certos casos, podiam também ser feitos convites a amadores ou artistas reputados. Assim, por exemplo, o júri parisiense era sempre composto pelo primeiro pintor do Rei e por vários professores das Academias de pintura e Arquitectura<sup>36</sup>. No dia da avaliação, as provas eram desseladas e cada elemento do júri convidado a pronunciar-se sobre os méritos de cada trabalho em presença. Entre nós não existem testemunhos directos sobre como decorriam as provas e a constituição dos júris mas certamente envolviam as várias figuras que encontramos mais ligadas aos diversos estabelecimentos de ensino neste período.

Neste principio de emulação, o ritual e a solenidade de que se revestiam os actos visavam transmitir aos alunos uma consciência da importância do seu trabalho já que não apenas a qualidade estética dos trabalhos era relevante mas igualmente o cuidado e rigor com que as provas haviam sido executadas. Daí que as distinções e prémios obtidos nestes concursos tornassem os melhores alunos de uma escola desde logo reconhecidos, pelo menos, como “esperanças” o que lhes granjeava desde o início alguma reputação, revestindo-se estas distinções de grande honraria e reconhecimento social.

Os prémios podiam ser medalhas, dinheiro ou recompensas múltiplas como estampas ou livros. Lahalle refere, a título de exemplo significativo que a medalha distribuída na Escola de Orléans tinha inscrita a menção «*L'espoir de la gloire élève le génie*»<sup>37</sup>. Para a sua distribuição efectuavam-se cerimónias solenes, que reuniam a elite social e, em certos casos, contando mesmo com a presença do monarca; para maior brilho, estes rituais de reconhecimento social, eram marcados para coincidirem com alguma data relevante, que podia ser a festa de São Lucas ou o aniversário natalício do monarca; estas cerimónias que duravam várias horas começavam, regra geral, por um officio religioso, reunindo-se a assembleia depois numa sala onde eram proferidos

---

<sup>36</sup> Lahall, *op. cit.*, p.236.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 237.

discursos ou orações alusivas ao valor das Artes; todo este aparato visava reforçar nos alunos a convicção das honras que cabem aos que se esforçam (para a mentalidade do Antigo Regime, a Honra que premeia o esforço era uma noção mais relevante que os prémios materiais propriamente ditos). Os trabalhos merecedores de prémios, já com os nomes dos seus autores inscritos, eram posteriormente expostos num espaço nobre, por ocasião destas cerimónias solenes para que os convidados ilustres pudessem, por sua vez, apreciá-los. Posteriormente seriam utilizados para adornar os espaços nobres da escola ou as salas de aula.

Para além de um encorajamento aos jovens alunos, a cerimónia visava igualmente reconhecer as benfeitorias de uma elite social que sustinha materialmente estas instituições. Este ritual de distribuição dos prémios enquadra-se na mentalidade da segunda metade do século XVIII, com o reconhecimento da utilidade social do indivíduo ao serviço da colectividade, para «glória da nação» e «felicidade da humanidade», temas sempre presentes nos discursos proferidos.

Entre nós não existe qualquer descrição de como decorriam estes concursos nem das cerimónias de outorga de prémios que teriam, certamente uma expressão mais contida, no débil meio artístico da capital. Posteriormente, os melhores trabalhos executados durante o ano escolar, os que eram premiados nos concursos anuais, deviam ficar expostos ou guardados nas salas de aula como exemplos a serem seguidos. Penso que, por essa razão, diversos desenhos de Sequeira terão sido guardados pelo professor Joaquim Manuel da Rocha, permitindo que um conjunto de folhas deste período inicial da sua aprendizagem chegasse aos nossos dias.

Apercebemo-nos das capacidades inatas e dos rápidos progressos obtidos por Sequeira através de um conjunto de desenhos, actualmente guardados na Biblioteca Pública de Évora<sup>38</sup>. São cerca de duas dezenas de folhas contendo exercícios escolares (figs. 1-10.1),

---

<sup>38</sup> Luís Silveira, *Uma colecção de desenhos da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora*, 1941 e Luís Silveira, “Desenhos Antigos da Biblioteca de Évora” in *A Cidade de Évora*, 1945. Desde logo, é significativo que tenham chegado até nós tão grande número de folhas contendo os seus exercícios escolares, o que é bem revelador do facto de, desde cedo os seus trabalhos terem sido apreciados e considerados. Não se sabe como chegaram estes desenhos até aqui, qual a sua exacta proveniência mas o autor coloca a hipótese de terem pertencido ao professor Joaquim Manuel da Rocha que se sabe ter sido amigo de Frei Manuel do Cenáculo, o mais que provável original coleccionador, a quem as colecções de desenhos e gravuras de Évora terão pertencido. Um agradecimento muito especial é devido ao meu colega Dr. Joaquim de Oliveira Caetano que, há anos atrás, então director do Museu de Évora, me cedeu a totalidade das imagens deste núcleo.

assinados e quatro deles datados, de Junho e Julho de 1782, precisamente o seu primeiro ano de aprendizagem. Trata-se de quatro cabeças masculinas e femininas que se juntam a outras quatro não datadas, assim como pés e pernas, braços e mãos. A maioria destes estudos são executados a sanguínea e apenas em dois deles emprega o lápis negro. Curiosamente, não encontramos qualquer exercício referente às outras partes anatómicas como olhos, bocas e narizes que, segundo o método seguido, terão sido executados (apenas um estudo de orelha, não assinado, que Luís Silveira não tinha dúvida em juntar ao núcleo de trabalhos do jovem Sequeira<sup>39</sup>). Alguns desenhos encontram-se numerados, o que parece não ter acontecido nos primeiros meses de funcionamento da Aula mas talvez apenas a partir do segundo ano lectivo. Encontramos também alguns desenhos a partir de moldes com estudos de sombreados.

Estranhamente em dois desses desenhos surge a assinatura ‘Sequeira’, embora numa grafia incorrecta<sup>40</sup>. Ora o artista apenas utilizou esta fórmula, de maneira sistemática, a partir de finais de 1803 ou inícios de 1804 pelo que estes dois exemplares deverão situar-se mais próximos do final do percurso escolar (1784 ou 85) e surgem como duas excepções muito recuadas da sua futura fórmula de assinatura, revelando, por outro lado, como bem cedo deixou cair o seu apelido de baptismo, ainda antes de ter partido para Itália (versão correntemente admitida pelos seus biógrafos).

Além do grupo de folhas da Biblioteca de Évora, existe um outro desenho a sanguínea numa colecção particular<sup>41</sup> igualmente executado neste período. Trata-se de uma figura de homem sentado, numa pose natural mas ainda revelando uma certa dureza de execução.

Finalmente, são também conhecidos dois desenhos a sanguínea, cópias de gravuras, que receberam os primeiros prémios nos concursos escolares, respectivamente dos anos de 1784<sup>42</sup> (fig. 12.2) e de 1786, o último ano de estudos (figs. 14-14B.2). Este último –

---

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p.4

<sup>40</sup> Respectivamente ‘Sequeira’ e ‘D. A. Sequira. del.’

<sup>41</sup> Pertencia em 1968 à colecção Dr. Miguel Leite de Faria e foi exposto por Maria Alice Beaumont na *Exposição do II Centenário do Nascimento do Pintor Domingos António de Sequeira*, realizada em 1968, no Museu Condes de Castro Guimarães, em Cascais (cat. n.º19). Não tive oportunidade de ver o desenho ao vivo, apenas o conhecendo pela fotografia publicada por Diogo de Macedo no seu livro sobre Sequeira. Encontra-se assinado ‘*Domingos António do Espírito Santo Sequeira fez*’. Beaumont pensava que o último apelido poderia ser um acrescento posterior mas, como já vimos, esta forma de assinar aparece em outros dois desenhos desta época.

<sup>42</sup> Rubricado pelo professor ‘*Rocha*’. Tem no verso, inscrita a tinta, a data de 15 de Junho de 1784. Pela frente a inscrição do nome do discípulo e a referência a tratar-se do 2º concurso anual,

*Abraão expulsando Agar e Ismael* - é cópia de uma gravura executada em Paris, em 1715, a partir de uma pintura do holandês Philip van Dyck (1680-1753)<sup>43</sup> e enquadra-se no espírito de um naturalismo barroco holandês. Já o primeiro – *Pirro quando criança apresentado a Glaucias* - mais interessante quanto ao tema e espírito neo-romano, é cópia de uma água-forte inglesa<sup>44</sup>, executada em 1769, a partir de uma pintura de Benjamin West, importante nome da primeira geração de artistas neoclássicos. Revela-nos esta gravura, escolhida para o 2º concurso anual, como as referências estéticas da Aula Pública de Desenho comportavam, afinal, elementos mais actualizadas do que aquilo que tem sido admitido até agora.

Em ambos os trabalhos executados, constatamos que Sequeira se distingue precocemente pela capacidade de transcrever os modelos com correcção formal, apreendendo-lhes o sentido de vigor e expressão. Verificamos a rapidez com que se processou a sua evolução técnica, nos dois anos que medeiam entre ambas as provas. Embora actualmente se desconheçam os outros dois trabalhos submetidos a concurso, sabemos através das notícias da época, que nos quatro realizados enquanto frequentou a Aula Pública, obteve sempre o primeiro prémio, o que em muito, desde o início, deve ter enaltecido a sua auto-estima. Porém, como a todo o aluno laureado, devia ser-lhe recomendado que se mantivesse humilde para prosseguir o seu aperfeiçoamento.

Sequeira, tal como Vieira Portuense no Porto, faz parte da primeira geração de artistas que entre nós beneficiaram da renovação do ensino artístico, decalcado dos modelos académicos internacionais. Porém, este percurso de aprendizagem deveria, no sistema habitual então em vigor, ser complementado posteriormente com uma fase de tirocínio junto de um mestre, o que permitia ao aluno treino na área específica das belas-artes escolhida (no caso da Pintura, a aprendizagem do colorido era feita nesta fase). É bem conhecido que, no caso de Sequeira esse mestre foi o bastante medíocre e problemático

---

o que nos indica que o primeiro se realizara no ano anterior e que não houve concurso no final do primeiro ano de funcionamento da Aula Pública.

<sup>43</sup> Informação do Museu do Louvre, instituição onde se encontra actualmente a pintura. O desenho encontra-se rubricado pelo mestre *Rocha* e apresenta no verso, a tinta, a data de *24 de Mayo de 1786*.

<sup>44</sup> Autoria do desenho para a gravura, de Richard Earlom; gravador, John Hall; editor, John Boydell. Pintura original de Benjamin West, muito provavelmente executada já na sua fase londrina, a partir de 1764. A prova de Sequeira contem no verso uma inscrição com a data de 15 de Junho de 1784.

pintor Francisco José da Rocha ou Francisco de Setúbal (c.1747-1792), embora muito pouco de concreto se saiba sobre este período ou sobre as suas ideias relativas ao desenho e às práticas artísticas. A verdade é que, apesar das indicações pouco abonatórias de Cyrilo sobre o estado mental deste artista, ele foi professor da Academia do Nu, desde o seu início, tornando-se mesmo seu director a partir de 1786, por indicação de Machado de Castro.

Um último desenho destaca-se para ser discutido nesta fase: o seu suposto primeiro auto-retrato em adolescente, habitualmente datado de 1784 ou 85 (fig. 15.2). Comparando com a restante produção deste período deve encarar-se com o maior cepticismo a datação que tem sido atribuída a este desenho<sup>45</sup>. Começemos por ver as razões que fundamentam a sua identificação como um auto-retrato e a datação atribuída.

O desenho foi adquirido pelo MNAA, em Junho de 1910, a D. Mariana Teresa de Antão Sequeira, descendente do artista. A identificação como auto-retrato, existe desde o início no museu, ou seja, parece advir de uma tradição familiar. Não é possível, porém, obter nenhuma prova de que assim fosse considerado anteriormente. Quanto à datação, surgiu por interpretação da suposta idade do retratado, sobretudo por comparação fisionómica com o auto-retrato existente na ‘*Alegoria à Fundação da Casa Pia*’ (1793) e não por ponderação das suas características plásticas. Ora como em 1793, Sequeira tinha 25 anos, tem-se calculado que o rosto imberbe, arredondado e ainda adolescente da primeira imagem, teria sido executado uns 8 ou 9 anos antes, sendo por isso, colocada a sua execução numa fase bastante anterior à partida para Roma. No entanto, uma observação atenta mostra-nos como é demasiado evoluído tecnicamente para o período designado. Comparando com outros retratos desenhados, apenas encontro algumas aproximações técnicas com alguns que foram executados nos últimos anos de aprendizagem em Itália e nos primeiros anos de regresso a Portugal: a mesma utilização do lápis preto com ligeiríssimos toques de sanguínea e esfuminho, a dar realce à zona dos olhos e lábios das figuras (v. figs. 16-18.2)<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> “Foi esta razão que nos fez considerar hipóteses de dúvida quanto ao possível auto-retrato de Sequeira a lápis preto e sanguínea que tem na colecção do Museu o n.º2258” diz Maria Alice Beaumont, na sua obra *Domingos António de Sequeira. Desenhos, 1972-75*, p. 13, embora enverede, de seguida, por uma análise positiva, integrando o desenho no arco cronológico acima referido.

<sup>46</sup> Os mais sintomáticos são um dos retratos de Pina Manique (MNAA) e um retrato de homem, que tem sido identificado como de D. Rodrigo de Sousa Coutinho (MNAA), o primeiro executado por alturas da preparação da grande alegoria à casa Pia ou imediatamente posterior ao seu regresso a Portugal.

No suposto ‘auto-retrato’ é notório um subtilíssimo trabalho do lápis. Um certo ‘modismo’ nos olhos grandes, redondos, avivados por um leve traço de sanguínea, e na forma da boca caprichosa, características que utilizará mais tarde no regresso a Portugal, no período do álbum Arroios (1796 –antes de 1807). No entanto, no retrato do Intendente, o trabalho do lápis preto é ainda muito contido, duro mesmo e o esfumado da sanguínea, pouco subtil. Já nos restantes, o traço do lápis preto apresenta-se mais solto e a sanguínea encontra-se confinada a zonas muito restritas, revelando um excelente domínio da técnica do esfuminho. A posição da figura, como que olhando para um espelho, como tem sido dito, não nos deve embarçar pois outros modelos dos seus retratos, nomeadamente alguns deputados vintistas, foram colocados na mesma posição. Por tudo isto, é de considerar que o desenho é mais tardio do que se costuma apontar, remetendo-o para uma execução entre 1796 e 1799. Assim sendo, o aspecto físico de Sequeira, então já com perto de 30 anos, não poderia ser este o que nos permite levantar reservas quanto à, até agora, inquestionada identificação como um auto-retrato.

A partir de 1781, com a criação da Aula Pública de Desenho (que se vinha juntar às recentes experiências da Aula do Nu ou da Casa Pia) o ensino do desenho passou a estar no centro da formação de artistas e artesãos. Estas primeiras experiências de ensino regular, organizadas a partir de novos padrões de matriz internacional, tiveram um papel importante e progressista ao romperem com o sistema gremial anterior. Também entre nós, embora mais lentamente, as novas instituições acabaram por ajudar a preparar a nova geração de artistas que adoptaria o classicismo como linguagem artística. Contudo, embora o ensino do desenho siga nesta altura, em grandes linhas, o modelo do ensino europeu, existem fragilidades que só serão remediadas depois de 1837, com a criação das Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto. E se Sequeira (como o Vieira) conseguiu franquear esse patamar foi, sem qualquer dúvida, pelo que aprendeu e foi incentivado a progredir no período seguinte em Itália.

Tendo chamado a atenção dos poderes públicos interessados em melhor preparar uma nova geração de artistas que pudessem ser utilizados nas obras régias e no ensino, partirá para Roma em Maio de 88, pensionado pelo orçamento particular da rainha, pela mesma altura que um grupo de jovens treinados na Casa Pia.

### Capítulo 3

#### **Roma, cidade de encontros.**

#### **O período da primeira estadia romana (1788-1795)**

Chegado a Roma a 29 de Junho de 1788, Sequeira permaneceu em Itália até Novembro de 1795, numa longa estadia de sete anos que deverá ser entendida em dois períodos distintos: até ao início do verão de 1793 decorreu o período regular de cinco anos de formação superior com a frequência de mestres da *Accademia de San Luca* e das aulas de nu; a partir de Outubro desse ano é eleito Académico, passando ele próprio a professor, estatuto que vem consagrar a sua situação de artista profissional.

Durante este tempo movimentou-se no meio da forte tradição artística da cidade pontifícia, onde emergiam já vencedores os artistas alinhados com o novo classicismo mas cujas batalhas ainda soavam nas páginas de certos periódicos e na adaptação generalizada dos gostos.

Muitos têm colocado a questão de saber se Sequeira teve consciência do que se passava à sua volta e até que ponto se envolveu no ambiente da cidade. Esta questão é relevante pois permite equacionar a amplitude dos estímulos que recebeu no período de formação e que sedimentariam a sua personalidade artística com consequências no futuro. Poucos são, porém, os testemunhos e as pistas sólidas capazes de fornecer respostas para este assunto crucial. A visão transmitida pelos biógrafos, moldada pela historiografia oitocentista, tem sido essencialmente a de um jovem Sequeira imaturo, instável e inculto, integralmente dependente da vontade do seu protector em Lisboa, vivendo quase sempre fechado no atelier, relativamente isolado fora do círculo da comunidade portuguesa que gravitava em torno da embaixada. Sobrecarregado com trabalhos para a coroa e para alguns particulares, vergado às opiniões de mestres menores, rivalizando continuamente com Vieira Portuense, sem contactos nos meios romanos para além dos professores e colegas e só limitadamente compreendendo o que se passava no meio artístico envolvente (ao contrário do Portuense), para além das noções transmitidas pela tradição académica e pelos próprios mestres.

Na verdade, a leitura atenta da correspondência<sup>1</sup> e de outros testemunhos, bem assim como algumas referências documentais, mostram-nos uma realidade diferente. Através

---

<sup>1</sup> Correspondência fundamental publicada por Joaquim Martins Teixeira de Carvalho e Manuel de Sousa Pinto (anteprefácio), *Domingos António de Sequeira em Itália (1788-1795): Segundo a*



de breves passagens, intuímos que se encontrava bem inserido em certos meios artísticos da cidade – como a seguir veremos - e com alguns contactos importantes. Não pode, por isso, ter deixado de estar atento, e até certo ponto participado, no que se passava à sua volta.

Foi durante este período de sete anos fundamentais que antecederam a chegada dos franceses, a prisão e exílio do pontífice (1798) e o advento da República Romana de inspiração jacobina (1798-99) que a situação na cidade conheceu profundas transformações. Sequeira testemunhará ainda a efervescência que alguns dramáticos acontecimentos políticos produziram e que devem ter sido determinantes para a sua percepção da realidade, permitindo uma chave para a compreensão de muitas das suas futuras posições.

A cidade era então ainda universalmente considerada como a capital das artes no ocidente. Implantada no meio das ruínas milenares, possuía um ambiente cultural único, com os seus ricos palácios, dezenas de templos, galerias repletas das melhores obras de arte onde os jovens artistas e intelectuais vindos de todas as regiões e de outras nações encontravam oportunidade de contactar directamente com as obras-primas não só da antiguidade como de todas as épocas. As academias e veneráveis instituições, com seus cultos mecenas em torno dos quais gravitavam autênticas cortes, e a vida social intensa da cidade, eram marcadas pelo ritmo dos cerimoniais, das festividades e do calendário litúrgico. Esta realidade única, contribuiu para que se formasse em Roma um ambiente internacional e se determinasse um clima de actividade cultural animado. Se bem que a situação estivesse à beira de mudar radicalmente, viviam-se agora os últimos anos desse sentimento de glória das artes romanas e de apogeu da urbe.

Entre 1720 e 1760, havia-se desenvolvido nela uma nova linguagem no domínio das artes que alguns têm nomeado como *protoneoclacissismo*. Foi Roberto Longhi quem

---

*correspondência do Guarda-Joias João António Pinto da Silva*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922 e *Cartas de Sequeira para D. João de Almeida de Melo e Castro (depois 5º Conde das Galveias) e para os familiares deste, Augusto Molloy e Abade Caetano Ceni* (conjunto de 20 cartas e 1 bilhete, desde 17 Agosto 1790 a 25 Maio 1791 e 1 carta datada de Lisboa, 13 Junho 1797, existentes na Casa Galveias), publicadas por Luís Xavier da Costa, “Documentos relativos aos alunos que de Portugal foram para o estrangeiro estudar Belas-Artes e Cirurgia, com protecção oficial, nos decénios finais do século XVIII” in *Arquivo Histórico Nacional*, vol. 3, 1939, pp.360-374. Estas últimas, às quais a historiografia nunca atribuiu grande importância são, na verdade muitíssimo relevantes já que nos transmitem uma faceta mais íntima do pensamento e actividade de Sequeira. Infelizmente terminam logo em Maio de 1791, não abrangendo toda a estadia italiana.

introduziu a expressão em 1954<sup>2</sup> para classificar a obra de Pierre Subleyras. Desde então o termo tem vindo a ser lentamente incorporado pela historiografia da arte. Maria Teresa Caracciolo retoma-o, chamando-lhe *neoclassicismo antes do tempo*<sup>3</sup>, para caracterizar o ambiente vivido em Roma nas décadas intermédias do século. Considera a autora como caracterizadora deste gosto certos aspectos que enuncia: a predominância de temas inspirados tanto na antiguidade como na história civil e religiosa dos tempos modernos com notações arqueológicas e antiquisantes; nas temáticas de história, a aparição de trajes e acessórios «de época»; uma absoluta simplificação das composições. Poderia, pessoalmente, acrescentar ainda um gosto pela teatralização das representações, com tendência às composições arrumadas no primeiro plano e um tratamento escultórico das formas, nitidamente recortadas. Porém, as linguagens com que cada um trabalha estão longe de ser universais. Pelo contrário, um certo ecletismo reinante, fruto da emergência de um novo individualismo, faz com que cada um vá tomar do passado as lições que mais lhe interessam.

### 3.a. O clima cultural e artístico da cidade por altura da chegada de Sequeira, em 1788

Quando Sequeira se instalou em Roma, há muito que o movimento neoclássico se encontrava em marcha. Ainda se travavam, contudo, intensos debates ideológicos e os ‘novos’ tinham os seus defensores que pelejavam arduamente em crónicas nas páginas de jornais como o *Giornale delle belle arti e dell’incisione antiquaria, musica e poesia* (1784-1788) ou em *Le Memorie per le belle arti* (1785-1788), com vista a fazerem vingar as novas ideias e os seus artistas<sup>4</sup>. Nas décadas anteriores, tinham sido dois outros forasteiros, ambos alemães que viveram longos anos na cidade, quem mais contribuirá para catalisar a mudança que vinha a ser posta em marcha. Refiro-me a Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), com a sua incondicional procura de uma beleza ideal e o

---

<sup>2</sup> Roberto Longhi, “Il Goya romano e la cultura di via Condotti” in *Paragone*, 5, 53, 1954, pp. 28-39, citado por Maria Teresa Caracciolo, *Giuseppe Cades 1750-1799 et la Rome de son temps*, ed. Arthena, Paris, 1992, p.45

<sup>3</sup> Caracciolo, *ibidem*, pp.45-48

<sup>4</sup> Sobre este assunto, leia-se a comunicação de Liliana Barroero, “Lo spazio della critica d’arte nei giornali romani del Settecento”, nas actas do encontro sobre *Il Laboratorio delle Riviste. Cronache e dibattiti dal Settecento al Contemporaneo*, Museo Nazionale Romano, Abril 2008

desejo de voltar a conceder à arte nobreza e grandeza, rejeitando o seu lado sensual e reinventando um belo ideal, com base na escultura grega da antiguidade que ele propõe aos artistas seus contemporâneos; e a Anton Raphael Mengs (1728-1779) que pusera em prática os conceitos do compatriota, revisitando o classicismo de Rafael em busca de inspiração. É precisamente ao longo da década de 1780 que as ideias de Winckelmann se vão disseminar, tanto em Itália como em França, com a multiplicação de diversas traduções das suas obras em ambos os países<sup>5</sup>, ganhando maior projecção para além do restrito círculo inicial.

Nas últimas duas décadas do século, nas quais se insere a permanência de Sequeira, a cidade vive um período de relativo bem-estar sob o pontificado de Pio VI (1774-1799), mas grandes transformações encontram-se em marcha. É certo que continua a ter prestígio no plano cultural, embora tenha perdido o poder político do passado, exercendo sempre uma forte atracção para os viajantes de certa categoria e artistas de todas as nacionalidades que a procuram. Neste arco de tempo passou-se de um regime de soberania iluminada, com Pio VI, a uma breve República Romana (1798-99) de inspiração jacobina, durante a qual se deu a prisão e extradição do pontífice para França (Fevereiro 1798). Sequeira já não estará na cidade aquando do domínio francês, uma vez que resolvera entretanto regressar a Lisboa, mas encontramos ecos deste evento na sua obra gráfica (fig. 1.3), onde parece óbvia desde o início a sua simpatia pelas posições jacobinas.

Uma das questões que tem sido debatida internacionalmente nos últimos anos, é se existe um ‘modo romano’, uma linguagem que possa ser considerada própria da arte praticada na capital pontifícia, sendo que em cada região da Itália existia uma determinada tradição, condensada na ideia de ‘escola’ ou ‘maneira’. Foi este o tema da exposição *Splendor of Rome* (Filadélfia – Houston, 2000)<sup>6</sup> que apresentava a cidade

---

<sup>5</sup> Em 1783 havia sido publicada em Roma a versão italiana da “*Storia delle arti del disegno presso gli Antichi*”, de Winckelmann. Em Paris haviam sido editadas as *Réflexions sur l’imitation*, traduzido do alemão por J. B. A. Suard, in *Gazette de l’Européen*, 1765, vol. 4, p. 114-121, 209-231, 365-379; vol. 5, p. 105-121; Id., *Réflexions sur l’imitation*, traduzido do alemão por Hendrik Jansen, in J. J. Winckelmann, *Recueil de différentes pièces sur les arts*, Paris, 1786; J. J. Winckelmann, *Histoire de l’art de l’Antiquité*, traduzido do alemão por Gottfried Sellius e Jean-René Robinet de Chateaugiron, 2 vols, Paris, 1766 (Winckelmann considerou esta tradução deficiente); Id., *Histoire de l’art de l’Antiquité*, traduzido do alemão por Michael Huber, 3 vols, Leipzig, 1781 (trad. reeditada em Paris em 1789); Id., *Histoire de l’art chez les Anciens*, 3 vols, traduzido do alemão por Hendrik Jansen, Paris, an II (1794) — an XI (1803).

<sup>6</sup> *Art in Rome in the Eighteenth Century*, (catálogo da exposição), Edgar Peters Bowron e Joseph J. Rishel, eds, Merrell Holberton Publishers e Philadelphia Museum of Art, 1999

como uma ‘Academia da Europa’, uma meca das artes, possuidora de um ambiente muito particular, para onde confluíam artistas e literatos de muitas nacionalidades, não só da Europa como agora também da América, reunidos neste final de século em torno de diversos grupos com interesses e experiências diversificadas. Também os jovens herdeiros e aristocratas, a fazer o ‘tour’ eram fonte permanente de encomendas para os artistas. Um formigueiro de experiências, com as suas instituições abertas à integração de qualquer forasteiro. A resposta dada pela exposição é, precisamente, a de que o ambiente artístico único da cidade, forjado pela mistura de todos estes factores, favoreceu o surgimento de um novo classicismo de características muito próprias e heterogéneas, destinado ao consumo das elites romana e europeia, onde as referências às ruínas e obras da antiguidade, combinadas com episódios da história clássica, ganham um sabor muito próprio<sup>7</sup>.

De um ponto de vista puramente artístico, vinha-se assistindo a um progressivo abandono do «*barocchetto*» e à afirmação de um gosto neoclássico, de tal forma heterogéneo que diversos são os autores que falam da existência de diferentes neoclassicismos, enquanto outros, ligados à génese do romantismo, têm procurado demonstrar que a formação de uma sensibilidade romântica, remonta bastante atrás, a meados de setecentos. Certo é que estes movimentos, à medida que se tem desenvolvido e aprofundado o seu estudo, vêm revelando nas últimas décadas uma complexidade crescente, fruto do experimentalismo e do clima de abertura e internacionalização dos intervenientes que então se vivia.

Após a descoberta de Ercolano e Pompeia (respectivamente em 1738 e 1748), o culto da antiguidade encontrava-se mais vivo do que nunca. As campanhas de escavações multiplicavam-se na cidade papal que se tornou um local de encontro de amadores da antiguidade, coleccionistas, antiquários, arqueólogos e cultores de Belas Artes em geral. Em simultâneo, as grandes famílias exibiam nas suas residências romanas as suas colecções arqueológicas, chamando os artistas mais em voga para decorarem e organizarem os seus museus privados. Também o Papa Pio VI fez organizar os museus pontifícios, muito frequentados pelos jovens estudantes. Dois museus públicos tinham já sido abertos: a partir de 1734, o Museu Capitolino acolhia cerca de 400 esculturas da antiguidade romana que haviam pertencido à colecção do cardeal Albani; e depois de 1770,

---

<sup>7</sup> Sobre este assunto veja-se igualmente o catálogo da recente exposição *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700*, ed. Skira, Roma, 2010

o Museu Clementino passou a albergar a coleção de antiguidades do Vaticano tornando-se, no início da década de 1780, no Museu Pio-Clementino. Neles os artistas tinham oportunidade de estudar a partir das próprias obras. Porém, as incontáveis igrejas da cidade eram, também elas, verdadeiras galerias onde se podia ver o que de melhor fora produzido ao longo dos séculos. Era igualmente hábito de algumas famílias da aristocracia abrirem as suas galerias privadas aos jovens artistas, acesso com que Sequeira pode contar<sup>8</sup>.

Nos anos imediatamente anteriores à chegada de Sequeira e durante a sua permanência, muitos acontecimentos importantes no domínio artístico estavam em marcha que iriam modificar o panorama da cidade. Em 1785, Angelica Kauffmann estabelecia-se definitivamente, reunindo à sua volta um importante círculo de admiradores e seguidores, enquanto David (que deixava a cidade neste mesmo ano) expunha, com enorme sucesso, o seu *Juramento dos Horácios*, a que Domenico Corvi responderia no mesmo ano com uma *Lamentação ante o cadáver de Heitor* (Museu da Abadia de Santa Maria, em Montserrat). Em 1788, no próprio ano da chegada de Sequeira, Canova, um dos nomes em ascensão, iniciava o monumento funerário de Clemente XIII (depois de ter inaugurado no ano anterior o de Clemente XIV), obra que teve um impacto equivalente na escultura, ao ‘*Juramento*’ de David; Cades pintava o ‘*Encontro de Gautier, Conde de Antuérpia, com sua filha Violante*’, inspirado em Bocaccio, numa sala da villa Borghese, enquanto Luigi Sabatelli que se encontra na cidade (até 1794) frequenta Giani, Dell’Era e Benvenuti. No ano seguinte, em 1789, é erigido o obelisco “*degli Orti Sallustiani*”, em frente à igreja de Trinitá dei Monti. Felice Giani, de novo estabelecido em Roma entre 1788 e 1794, realiza pinturas no Palácio Altieri e a partir de finais de 1790 (até 1796), estabelece a experimental “*Accademia dei Pensieri*”, nome que dá às sessões livres que organiza com os seus alunos e onde o desenho e o improvisado em torno de um tema escolhido desempenham um papel essencial no método pessoal que idealiza. A novidade desta experiência estava não num particular

---

<sup>8</sup> Nas cartas escritas entre Agosto e Outubro de 1790 existem referências à intervenção da duquesa de Poli para que possa ser admitido na Galeria Colona onde deveria copiar uma pintura não referida (in “*Cartas de Sequeira para D. João de Almeida de Melo e Castro*”, *op. cit.*, 1939). Nos primeiros anos de aprendizagem também copia, entre outras obras, uma *Nossa Senhora*, do Bolonhete, a *Santa Maria Madalena*, de Guido Reni, da Galeria Barberini, uma *Santa Irene curando as feridas de S. Sebastião*, de Bartolomeo Schedoni, no Museu Capodimonti, em Nápoles, ou um *S. José trabalhando e Jesus alumando*, do holandês Gerrit van Honthorst (Gherardo della Notte).

método de ensino mas no tratamento dos alunos como iguais, encontrando-se periodicamente, professor e alunos, para discutirem os trabalhos uns dos outros, numa base de igualdade de julgamento. Essas reuniões convertiam-se, pois, num autêntico laboratório de ideias e práticas, no qual as tendências mais variadas, activas naqueles anos na cena romana, se cruzavam na procura de pontos de vista inéditos. Frequentaram esta Accademia, entre outros, Vincenzo Camuccini, Sabatelli, Giovanni Battista dell’Era, Pietro Benvenuti e Humbert de Superville. Recordemos que este ensino ‘livre’, num ambiente de experimentalismo gráfico, decorre quase em simultâneo com a crítica de David ao ensino praticado nas Academias que virá a conduzir ao episódico encerramento das academias francesas, durante a fase inicial da Revolução Francesa. Ora, precisamente em 1793 dá-se a supressão da Academia Francesa de Roma, logo restabelecida dois anos depois (no ano da partida de Sequeira), através de um decreto do Directório. No mesmo ano Canova conclui *Amore e Psiché jacentes* e, no ano seguinte, executa *Adónis e Vénus* para o Marquês Berio, de Nápoles. Nesse mesmo ano ainda, os tumultos antifranceses que eclodem na cidade determinam o encerramento da *Accademia dei Pensieri*. Para sua segurança Gagneraux e Fabre partem para Florença, enquanto no ano seguinte Sabatelli partirá para Veneza e o próprio Gianni vai trabalhar para Faenza.

Contudo, outros estrangeiros de renome (ou que de futuro o terão) encontram-se a viver na cidade nestas últimas décadas: os franceses Charles-Luis Clérisseau, Hubert Robert, Pierre-Henri de Valenciennes, François-Xavier Fabre, Jean-Jacques Lagrenée, le jeune ou Anne-Louis Girodet; o americano Benjamin West, a helvética Angelika Kauffmann, o dinamarquês Asmus Jakob Carstens, os alemães Wilhelm Tischbein e Wilhelm Schadow, para apenas mencionar alguns dos nomes mais relevantes. Por sua vez, o melancólico Pierre-Paul Prud’hon havia regressado precocemente a França, em Abril de 88, antes de terminar o tempo regulamentar de estadia do *Prix de Rome*, escassos três meses antes da chegada de Sequeira, com quem nunca se cruzaria afinal. Muitos trazem na bagagem distintas tradições europeias com que fixam percursos excêntricos e estranhos à tradição clássica, como é o caso de Füssli ou Sergel. Respira-se um ambiente de cultura internacional que não tem comparação, nesta altura, com mais nenhum centro artístico europeu.

Este ambiente artístico da cidade era bastante liberal, com circulação e debate de ideias e múltiplos contactos entre artistas, cujos ateliers eram abertos, sendo corrente a prática de mostrar as obras já prontas a quem as quisesse ver. De registar também a prática da Academia Francesa de Roma, na época, de manter abertas certas sessões de

desenho do nu, à noite, para qualquer pessoa que as quisesse frequentar. É certo que não existem evidências, na correspondência de Sequeira, que a tivesse frequentado mas o seu espaçamento e a brevidade das informações também não excluem por completo a hipótese de que, em alguma ocasião, o tenha feito. Sabemos que se dava com estrangeiros, o que foi alvo da crítica de Vieira Portuense que, numa das cartas, menciona que Sequeira não quis acompanhar um grupo de portugueses numa excursão, preferindo juntar-se a um grupo de estrangeiros<sup>9</sup>. Breves referências como esta deixam compreender que Domingos António não se encontrava isolado como a historiografia tradicional moldou a imagem mas com contactos para lá da colónia portuguesa e dos seus colegas.

Do ponto de vista artístico, durante as décadas de 1780 e 1790, é na decoração do Casino Borghese que se concentrava a atenção de boa parte da nova geração de artistas italianos e estrangeiros, a viver em Roma. Com risco do arquitecto Antonio Asprucci, na decoração deste sumptuoso edifício trabalharam os mais renomados da época, tanto pintores como escultores, entre os quais Pompeo Batoni, Giuseppe Cades, Domenico Corvi, Felice Giani, o escocês Gavin Hamilton, o austríaco Anton von Maron, o germânico Christoph Unterperger, os franceses Laurent Pécheux e Bénigne Gagneraux e os italianos Pietro Antonio Novelli, Domenico De Angelis, Pietro Angeletti, Marianno Rossi, Francesco Caccianiga, Filippo Buonvicini e Antonio Canova. Este vasto grupo, alinhado com as teorias de Winckelmann e Mengs, tinha como denominador comum a aspiração de repropor, no estilo e no conteúdo, a pintura de Rafael e de Correggio, filtrada através de um classicismo romano-bolonhês com raízes no *Seiscento*. O resultado final da sua produção é eclético, não possuindo esta geração procedimentos homogêneos, nem sequer no interior de cada género. Com tão diversificadas origens e percursos dos intervenientes, é natural que também as linguagens gráficas que serviam de suporte aos seus trabalhos reflectissem essa diversidade. Sobressaem, no entanto, certas características comuns a todos, a começar por uma tendência para a simplificação gráfica mas, igualmente, procedimentos técnicos aproximados que, juntamente com a abordagem a certas temáticas próximas lhes conferem um aspecto de familiaridade (figs 1-24.III).

A nova linguagem consolidou-se igualmente nas ideias defendidas por um grupo de teóricos, uma nova geração persuadida que uma reforma da arte podia conduzir a

---

<sup>9</sup> Xavier da Costa, *op. cit.*, 1939, p.228

profundas mudanças na sociedade. A figura que se impõe durante as décadas finais do século XVIII é o teórico Francesco Milizia (1725-1798) que defende e divulga as ideias de Mengs e Winckelmann.

Nos seus escritos<sup>10</sup> percebemos como Milizia estava consciente da necessidade de uma renovação da linguagem artística que, no seguimento das posições anteriormente assumidas por Winckelmann, devia ser conseguida através da recuperação do ensinamento dos Gregos. Não defendia, porém, que os artistas imitassem os modelos gregos mas sim que se seguisse estes no seu modo de observar a natureza. Quanto à pintura e à escultura, defende em *Dell'arte di vedere nelle Belle Arti...* (1781) que a natureza não produz a perfeição individual, sendo antes necessário seleccionar as mais belas partes e combiná-las, formando um todo perfeito. Segundo a sua concepção, o ideal de beleza seria atingido através de um processo selectivo que deveria requerer muito estudo e imaginação. Porém, enquanto Mengs e Winckelmann partilharam um conceito transcendental de Beleza, Milizia avançou com a ideia do estudo da natureza, requerendo que o artista seleccionasse o melhor, de acordo com a razão e produzisse uma representação que deveria ser fiel ao seu próprio conceito – implicitamente, um princípio de liberdade criativa, embora dentro de certos limites. Ora, esses estudos deveriam ser executados precisamente através do Desenho, então revalorizado enquanto disciplina. Neste sentido, assiste-se ao longo de todo o século XVIII a uma renovação da sua importância, encontrando-se no epicentro de todo o fenómeno artístico.

As Academias europeias, tanto públicas como privadas, produziam desenhadores de grande qualidade. Esse facto, contudo, era mais sensível em Itália onde a tradição desde sempre havia privilegiado o desenho como instrumento de conhecimento e fundamento da prática artística. A aprendizagem do desenho fazia então parte da formação e da bagagem cultural tanto dos homens de letras como dos de ciências e, também agora, dos simples diletantes e amadores de belas-artes. Tal como escrever ou compor poesia, desenhar passa a ser visto como uma prenda do espírito para qualquer jovem do sexo masculino, sendo agora praticado igualmente pelos elementos femininos das famílias. Por este motivo, a profissão de professor de desenho encontrava-se em voga, já que são muitos os que agora pretendem aprender a desenhar.

---

<sup>10</sup> Principalmente em *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs*, 1781; *Roma delle belle Arti del disegno*, 1787 e no *Dizionario delle belle arti del disegno*, 1797.



No mesmo sentido, esta revalorização conduziu a que os desenhos passassem a ser apreciados pelo coleccionismo artístico, intensificando-se o seu comércio, o que fez com que as folhas dos artistas mais importantes se tornassem avidamente procuradas. Entre as reflexões setecentistas mais precoces sobre a importância do coleccionismo do desenho, encontramos a do francês De Caylus, que em 1732 pronunciou um *Discours sur les desseins*<sup>11</sup>. Membro da *Académie Royale de Peinture*, erudito e antiquário, De Caylus considera o desenho um documento único do pensamento e do imaginário do artista que o produziu, permitindo seguir a génese e as fases sucessivas que conduziram à construção e execução de uma obra. Segundo ele, nos traços singulares de um desenho encontram-se os raios espirituais e fantásticos da expressividade de um artista, sendo que, as obras desenhadas revelam as estradas que um autor percorreu durante a sua pesquisa e experimentação, com o objectivo de chegar a um resultado bem preciso.

Também na obra *Abregé de la vie des plus fameux peintres*, publicada em 1745, Dezallier D'Argenville (1680-1765), sustenta que os desenhos são superiores às estampas, pois constituem as primeiras ideias de um pintor<sup>12</sup>. Segundo o autor - um dos primeiros a dar destaque ao papel do desenho como motor da criatividade - estes provam a fecundidade, a vivacidade do génio de cada artista; a nobreza, a elevação dos seus sentimentos e a facilidade com a qual se exprime. Diz ele que um pintor quando pinta um quadro, corrige-se e reprime o fogo do seu génio, enquanto fazendo um desenho, lança o primeiro foco do seu pensamento, abandona-se a si próprio, mostrando-se como é. Para D'Argenville, os desenhos subdividem-se em cinco categorias: pensamentos, desenhos acabados, estudos, academias e cartões. Segundo as suas próprias definições os *pensamentos* são esquisos feitos a lápis ou à pena, de forma rápida, enquanto os *estudos* consistem nos detalhes desenhados da figura tomada do natural. As *Academias*, por sua vez, são figuras nuas, desenhadas com extrema precisão, em todas as suas partes, prontas para serem transferidas para a pintura<sup>13</sup>. Finalmente os *cartões*, são desenhos executados

---

<sup>11</sup> Chennevieres-Pointel, C. P., marquês de, "Discours du Comte De Caylus sur les Dessins, lu à L'Académie Royale de Peinture et Sculpture, le 7 Juin 1732." *Revue Universelle Des Arts*, 9 (1859): 312-323.

<sup>12</sup> Dezallier D'Argenville, Antoine Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres*, 2ª ed., Paris, 1762.

<sup>13</sup> A expressão 'Academia' designa, segundo o *Dictionnaire de l'Académie*, de 1762, «une figure entière dessinée d'après le modèle qui est un homme nu et qui n'est pas destinée à entrer dans la composition d'un tableau» (p.17)

na mesma escala da obra para a qual são preparados<sup>14</sup>. Neste esquema, que traduzia uma forma de pensar, encontra-se ausente a referência ao desenho como actividade autónoma, sendo ainda encarado como género artístico subordinado. Seria preciso esperar ainda mais uma geração antes que os teóricos europeus o viessem a admitir.

Nesta altura, também o *Saggio pittorico* (Roma, 1786), um tratado com grande difusão na época<sup>15</sup>, disseminou noções aparentadas com as ideias de Mengs, introduzindo diversas regras a que o desenho se devia submeter. As regras enumeradas são, sucessivamente: a «proporcionalidade», «grandiosidade dos contornos», «natural movimento das figuras», «atitudes naturais», «energia das formas», «carácter essencial da história», «panejamentos naturais», «evidência equilibrada do nu sob os panejamentos»; «panejamentos diversificados»; «pregas nem quadradas nem redondas». Estas normas, pela forma directa como são expostas, acompanhadas de exemplos simples mas incisivos parecem o tipo de ensinamentos orais que eram passados nos ateliers, de mestres para alunos.

Este tipo de observações por parte da produção teórica setecentista (e são diversos os exemplos que poderia citar) é crucial para entendermos a forma como era entendido e apreciado o desenho. E é bom recordar que nos últimos anos do século não são raros os artistas que devem ao desenho grande parte da notoriedade profissional – em Itália, é o caso de Flaxmann, Cades, Giani, Sabatelli, Corvi, Dell’Era ou Pinelli - que a crítica da época considerava mais como desenhadores do que como pintores, sem por isso desconsiderar o seu mérito. Como não colocar o caso de Sequeira em paralelo com estes?

Quando nos detemos sobre a obra gráfica desses intervenientes encontramos um novo ecletismo, fundado nos múltiplos procedimentos e linguagens gráficas em presença. Longe de se reduzirem à fórmula mais comumente associada da redescoberta do antigo – modelação essencialmente feita através da linha de contorno, formas simplificadas e leves aguadas assinalando o claro-escuro em composições arrumadas no primeiro plano – antes ficamos conscientes da grande diversidade de expressões entre os que alinham com o novo classicismo. Essa adesão aos modelos da antiguidade forneceu um léxico

---

<sup>14</sup> Citado no texto de Giovanni Carlo Sciolla, “«Les Dessins sont le premier feu de l’imagination»: Testimonianze del Settecento e del primo Ottocento europeo” in *Il Disegno. Forme, tecniche, significati*, Torino, ed. Istituto Bancario San Paolo di Torino, vol. 4, 1992, pp. 67–86.

<sup>15</sup> Prunetti, Michelangelo, *Saggio pittorico*, Roma, ed. Zempel, 1786, citado por Gian Carlo Sciolla, *op. cit.*, p.74-75.

universal de base sobre o qual os artistas trabalharam as suas próprias linguagens individuais. No entanto, podemos dizer que durante a segunda metade de setecentos a vanguarda das pesquisas artísticas esteve sempre sujeita a continua revisão. E nas últimas duas décadas – nas quais se deu a estadia de Sequeira – a própria ideia de classicismo, como ponto de chegada da evolução da arte antiga e que havia guiado toda a cultura figurativa de Winckelmann e Mengs a David, encontra-se por sua vez já em crise. Efectivamente, nesses mesmos anos, novos fenómenos estavam a ocorrer que eram já prenunciadores de mudanças na sensibilidade: por um lado, a tradução gráfica dos poemas de Homero e Dante, realizada por Flaxman, testemunhava a vontade de alguns artistas de, sem preconceito, regressarem às fontes da cultura ocidental, tanto do universo antigo, mitológico e pagão, como da cultura medieval cristã. Igualmente encontramos as primeiras obras antecipadoras do gosto ‘troubadour’, como é o caso da já mencionada tela de Cades para a Villa Borghese, tendência que se desenvolverá plenamente no século seguinte. Por outro lado ainda, certos artistas do norte faziam entrar em cena temas onde o sublime, o terrível ou o sonho, surgiam em contramão à serenidade clássica.

No campo do ensino, porém, as práticas tenderam, de forma geral, a ser mais normativas. O exercício sobre o nu e o antigo, desenvolveu-se como fundamento essencial da educação académica, assumindo um carácter sistemático. No âmbito deste sistema encontramos o grande tema da figura humana.

Nas Academias romanas – tanto na de San Luca como na Francesa – os estudantes desenvolviam a sua aprendizagem com base no desenho, dentro de uma tradição a que poderíamos chamar clássico-carraccesca. O sistema tinha como objectivo compreender a forma humana, passando pela estrutura anatómica, pelo carácter volumétrico, efeitos de luz e sombra, bem assim como pelas dinâmicas da pose. Porém agora, o método, embora fundado sobre regras precisas e baseado numa gradual aproximação ao real, como vinha sendo desde há muito praticado, encontrava-se cada vez mais alicerçado na abordagem do modelo natural. O estudo do nu era praticado tanto na Academia Francesa como na Academia do Nu, ou ainda nas aulas privadas mantidas pelos principais artistas do tempo (como é o caso de Mengs, Batoni ou Corvi, para apenas mencionar alguns). Só eram utilizados modelos masculinos para uma população estudantil igualmente masculina (entretanto, em Inglaterra, já se praticava o estudo do modelo feminino, o que em Roma só acontecia nos estúdios particulares dos artistas). O estudo directo do nu torna-se para esta nova geração de professores e alunos uma forma de superar as práticas académicas mais tradicionais.

A tradição romano-bolonhesa da pintura de história baseava-se num processo que dependia de uma sequência de desenhos preparatórios, que ia desde os esboços de composição rápida, aos estudos de figuras isoladas e pormenores, como cabeças, mãos ou panejamentos, até se atingir, finalmente, a fase dos estudos mais elaborados que desembocavam na passagem à composição final. No início, registavam-se de forma rápida diversos pensamentos para a totalidade da composição. Seguidamente, eram seleccionados um ou dois que seriam um pouco desenvolvidos, para que se pudesse escolher o mais adequado, o que melhor condensasse a natureza do tema, o mais interessante e equilibrado. Tratava-se depois de estudar cada figura individualmente, os movimentos ou atitudes mais ajustadas, as expressões dos rostos, o detalhe dos gestos. Primeiro as figuras fundamentais nuas para mais facilmente se caracterizar a essência das posturas e só depois revestidas com o traje mais adequado à situação. Este estudo era muitas vezes feito a partir de modelo vivo. Finalmente voltava a abordar-se o conjunto, agora já com todas as figuras e grupos pensados e definidos, mesmo que cada fase implicasse um ajustamento da ideia inicial. Compunha-se então um *modello* que era apresentado ao professor ou ao encomendador da obra, para avaliação. Todas as fases preliminares eram habitualmente estudadas em desenho. A última podia ser desenhada ou já preparada a óleo, ou barro no caso da escultura, sendo as iniciais comuns a ambas as artes. Este sistema, como se compreende facilmente, produzia um largo número de desenhos. Porém, independentemente destes, aos alunos eram também pedidos desenhos próprios de *observação* e de *invenção* autónomos que visavam aguçar a criatividade.

Esta tradição, fundada sobre regras precisas, começava, contudo, agora a ser questionada e gradualmente abandonada, procurando-se modelos alternativos. Praticar o desenho a partir do natural, a que os alunos são fortemente encorajados nas últimas décadas de Setecentos, passa a ser encarado como uma forma de superar as práticas tradicionais, estabelecendo-se fortes laços com a realidade. Em paralelo, instala-se uma cultura que aposta na retoma dos modelos antigos através da exigência de uma interpretação mais pura e abstracta da forma clássica, e num investimento na perfeição técnica do desenho.

Quanto às técnicas e materiais empregues nas últimas décadas do século permanecem, de forma geral, as que tinham sido utilizadas até aí: a trilogia grafite-giz branco-sanguínea (o uso privilegiado da sanguínea como material dominante encontra-se agora em retrocesso), as tintas castanha e preta para riscar com aparo ou aplicar a pincel sobre papéis ao natural ou com preparos de tinta. A única inovação no campo dos materiais é

a introdução do lápis Conté, a partir de meados da década de 1790, embora a sua generalização ainda tenha levado alguns anos. Passam, também, a estar acessíveis as folhas de grande formato Atlântico.

Época de extraordinários desenhadores, nas últimas décadas de setecentos emergem diversas personalidades artísticas que ganham notoriedade nesta área. Não sendo possível referir todos, menciono aqueles que, pela proximidade com Sequeira ou pela universalidade da sua obra, deverão ser postos em confronto com a sua própria produção <sup>16</sup>.

Nome incontornável nestes anos é o do brilhante e multifacetado Giuseppe Cades (1750-1799), aluno de Corvi (e Mancini) que depois de ter ganho o concurso em 1765 se rebelou contra a tradição académica, abandonando o atelier do mestre e enveredando por um estilo próprio, original e tecnicamente virtuoso. Após um prolongado afastamento de 20 anos, é eleito para a *Accademia di San Luca* em 1786, contactando a partir de então mais directamente com os jovens estudantes. Atraído pelos grandes mestres do passado, de Rafael a Miguel Ângelo, tanto quanto dos maneiristas, soube sintetizar essas tendências num grafismo pessoal a que não faltou um interesse, então invulgar, por temas medievais que deve ser encarado como mais um elemento do protoromantismo em formação. A partir de 1790 a sua obra envereda por uma tendência clássica. Entre os que foram influenciados, quer pela sua linguagem gráfica como pelo seu romanticismo precoce, encontramos Giuseppe Bernardino Bison (1762-1844) que em alguns trabalhos pode ser aproximado de Sequeira. Durante a segunda estadia em Roma, Domingos António adquirirá para D. Ermelinda Allen, o bem conhecido conjunto de desenhos de Cades, reunidos em álbum<sup>17</sup>, facto que atesta a particular admiração que dedicava à sua obra<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> A dispersão da obra gráfica e dificuldade de acesso aos trabalhos de muitos destes intervenientes, fez com que pouco conseguisse observar presencialmente. Os seus trabalhos gráficos foram essencialmente consultados em inúmeras publicações. A necessidade de bons catálogos completos das respectivas produções gráficas continua a ser necessária para a maioria, existindo internacionalmente um grande atraso em relação, por exemplo, à pintura. Como excepções, refiram-se as excelentes recolhas e estudos de Maria Teresa Caracciolo, *Giuseppe Cades 1750-1799 et la Rome de son temps*, Arthena, Paris, 1992; Anna Ottani Cavina, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, 2 vols., Electa, 1999; Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat, *Jacques-Louis David 1748-1825. Catalogue raisonné des dessins*, 2 volumes, Leonardo Arte, Milão, 2002

<sup>17</sup> Na colecção do Museu Nacional de Arte Antiga.

<sup>18</sup> Um desenho de Cades que ficou na posse de Sequeira – representando uma Santa Catarina (MNAA, inv<sup>o</sup> 2265 Des) – andava atribuído ao português (Beaumont, cat. 592), tendo sido correctamente identificado por M<sup>a</sup> Teresa Caracciolo (*op. cit.*, cat. 31, p. 199).

Artista fundamental do neoclassicismo italiano, a considerar nestes anos é Felice Giani (1758-1823) que deixou um número prodigioso de desenhos, num estilo extravagante, exuberante e muito pessoal. Importante foi a sua acção, formando diversos grupos em várias cidades onde passou, dedicados ao estudo do desenho. Muito prolixo, deixou uma vastíssima obra gráfica onde se regista um grafismo elegante e rebuscado que já tem sido classificado como neomaneirista.

Também entre os estrangeiros a viver em Roma, encontramos nomes que se impuseram no domínio da actividade gráfica. Nada sabemos se Sequeira teve qualquer contacto com as suas obras mas elas não podem deixar de ser referidas. É o caso de Jacques-Louis David (1748-1825), talvez aquele que melhor soube captar o espírito da época. Nos seus desenhos recorreu a simplificação e rigor, inspirando-se nos relevos de frisos e sarcófagos antigos.

Porém, o nome mais em destaque, por estes anos, é o do escultor inglês John Flaxman (a viver em Roma entre 1788 e 1794), que a partir de 1790, inspirado na pintura de vasos e sarcófagos antigos, começa a utilizar apenas o traço de contorno, produzindo imagens de grande poder evocativo. Durante os anos de 1792-94, ilustrou a *Ilíada*, a *Odisseia* e a *Divina Comédia* (seguida pela ilustração de *Ésquilo* em 1795). Este estilo linear divulgou-se rapidamente por toda a Europa nas décadas seguintes, em grande parte devido às água-fortes executadas a partir de algumas das suas séries. Bénigne Gagneraux, que, como adiante veremos foi um dos mestres que Sequeira, foi o primeiro a adoptar as potencialidades expressivas do desenho de contorno linear, executando 18 desenhos inspirados em temas mitológicos que foram gravados e publicados logo em 1792. Figura interessante da cena artística das décadas de 1780 e início de 1790 - uma vez que partiu logo em 93 – este francês, nascido em Dijon mas com uma carreira inteiramente desenvolvida em Roma, faz, com os seus trabalhos, a síntese entre uma certa ideia de classicismo arcaico e uma tendência neomaneirista. Não é o único. Tanto nos trabalhos de Giani, como nos de alguns dos seus alunos da *Accademia dei Pensieri*, encontra-se essa mesma tensão entre a síntese de agitadas formas maneiristas e miguelangelescas com outras mais ‘ordenadas’ da tradição clássica. Claudio Poppi, num fundamental artigo de 1992, onde traça o clima da cena artística romana entre as últimas décadas de setecentos e as primeiras do século seguinte<sup>19</sup>, transmite-nos a visão de uma época que transporta já em si as sementes das futuras tensões artísticas que se agudizarão nas primeiras décadas de novecentos.

---

<sup>19</sup> Claudio Poppi, «Avanguardia e accademia: nascita di un'osmosi conflittuale», inserido no catálogo da exposição *Il Primo '800 Italiano. La pittura tra passato e futuro*, Milão, 1992, pp. 43-60.

Nestes anos, Roma é, indubitavelmente, um meio artístico em declínio mas que não tem, por ora, consciência disso. As profundas mudanças verificadas na realidade europeia não podem deixar de ter tido reflexos na arte, com o aparecimento de novos temas e um sopro de liberdade que empurrou muitos dos seus protagonistas para novas experiências artísticas. O desenho, como um sensível sismógrafo, registou essas ondas que abalavam pensamentos e realidades, distendendo-se, a partir de então, em múltiplas tendências ajustadas à individualidade dos principais intervenientes da cena artística. O que Sequeira percepcionou ou não da cena artística do seu tempo só pode ser encontrado na sua arte, sobretudo, na sua obra gráfica.

### 3.b. O período da aprendizagem

Sequeira chega a Itália com um estatuto especial, superior ao dos companheiros bolseiros e vem precedido de uma aura<sup>20</sup> que lhe granjeou o facto de ter ganho os diversos concursos de desenho em Lisboa, dele se comentando que tinha uma “natural propensão” para a pintura. Dispunha de uma maneira de ser simpática, percebendo-se que tinha facilidade em cair no agrado das pessoas.

Como ficou demonstrado com a publicação da correspondência trocada com o guarda-jóias João António Pinto da Silva, foi este o responsável pela concessão régia da pensão que permitiu a partida para Itália<sup>21</sup>. Mais do que mediador, Pinto da Silva parece ter sido o agente interessado. Quando nos questionamos sobre a razão de tal empenho,

---

<sup>20</sup> O que pode constatar-se na referência que logo à chegada lhe faz o Cônsul de Génova: “*E a favor do qual Vossa S.ria hé Servido, fazer me hum officio de recommendaçã para o mandar assistir em Roma onde hé destinado por Ordem de Sua Mag.de, affim de aprender, e perfeiçoar Se na Arte da Pintura pella qual Sciencia Elle tem grande habilidade, me faço hum dever particular de contribuir em todo ao que he de maior gosto de dito Moço e seus Companheiros na Sua breve demora aqui, fazendo-lhe ver, e observar as raridades d’esta Cidade, e amanha os levo para a minha Caza de Campo para que passem hum dia com mim, e ver o que há de mais bello nestas vizinhanças [sic]; também eu tenho conhecido ser o dito Domingos Antonio munto bom moço, e de bom procedimento, e que certam.te dezejo dar lhe provas da m.ª particular attenção a Seu favor.*” (Génova, 9 Junho 1788) in Joaquim Martins Teixeira de Carvalho, *Domingos António de Sequeira em Itália (1788-1795): Segundo a correspondência do Guarda-Joias João António Pinto da Silva*, Coimbra, 1922

<sup>21</sup> São várias as passagens das cartas onde o assunto é abordado. A mais extensa e impressiva é quando escreve: “*Creya VM. que Eu me interesso tanto como VM. no Seu progresso, e adiantamento, porque bem Sabe que fuy o único movel para passar para essa Corte Pencionado por S. Mag.e e por isso dezejo efficazmente ver frutuoza a minha diligencia.*” (op. cit., pp. 29-

encontramos de imediato uma pragmática resposta em outros cargos exercidos à época por Pinto da Silva<sup>22</sup>. É que além de Guarda-Jóias e Guarda-Reposteiro da Casa de Bragança (desde 1776), acumulava ainda com os cargos de *Inspector da Casa das Obras do Real Sítio de Nossa Senhora da Ajuda* e *Director dos Reaes Theatros*. No exercício destas funções era natural que estivesse atento ao despertar de novos talentos e que tudo fizesse para lhes dar um treino de qualidade, de forma a ter acesso a artistas de elevadas qualificações que pudesse empregar quer na obra do paço quer na decoração e cenografia dos teatros régios.

Chegado a Roma, Sequeira encontrou-se no próprio coração do sistema académico, já que frequentou tanto a *Accademia di San Luca*<sup>23</sup> como a *Accademia del Nudo*<sup>24</sup>.

---

30). Numa outra passagem pode ler-se: “*Para essa Corte foy Domingos Antonio de Siqueira que vay com Pensam de Sua Mag.de para aprender a Pintura a que tem natural propensaõ; O S.r D. João de Almeida já o conhece, e lhe fará quando chegar todo o beneficio...*” (Ajuda, 29 Julho 1788, Pinto da Silva para J. Pereira Santiago, *op. cit.*, pp. 4-5). Alguém apresentara pois já Sequeira, em Lisboa, ao embaixador, o que reforça a ideia de que ia com a protecção dos mais altos círculos.

<sup>22</sup> Informações transmitidas pela Doutora Aline Galash-Hall a quem reconhecidamente agradeço.

<sup>23</sup> O edifício da *Accademia* encontrava-se situado, desde 1588, na via Bonella por trás da absida da igreja de SS. Luca e Martina, na zona do Fórum Romano e tanto a fachada como as instalações eram modestas, tendo nela funcionado até 1932 quando foi despejada em virtude das grandes obras de reorganização urbana levadas a cabo para implantação do monumento a Vítor Emanuel, na Piazza Venezia, passando para a actual localização. Em 1775, Pio VI dera instruções para a sua renovação, sendo para isso adquiridas duas casas contíguas ao Mosteiro della Purificazione, destinadas a ampliar a galeria de pinturas e demais instalações. O projecto da nova sede foi redigido no período da direcção de Antonio Asprucci (1790) e sob o seu principado se concluíram as obras, ou seja, precisamente durante a frequência de Sequeira. Em 1795, aquando da celebração do segundo centenário da instituição, Pio VI aproveitou a ocasião para renovar os estatutos estabelecendo, entre outras coisas, que os académicos se tornavam *ipso facto* cidadãos romanos, estatuto que Sequeira não terá deixado de aproveitar, em especial após o seu regresso à cidade, em 1826.

<sup>24</sup> Instituída pelo Papa Bento XIV, no período da direcção do pintor Francesco Mancini como Príncipe da *Accademia de San Luca*, manteve-se sempre sob controle desta. Visava a instituição de uma escola do nu, onde os jovens pudessem exercitar-se a desenhar o modelo vivo, situação inexistente até então já que os jovens artistas romanos tinham de recorrer à hospitalidade da Academia Francesa. O edifício havia sido mandado construir em 1752 sob desenho de Giovanni Paolo Pannini e situava-se no Capitólio sob o pórtico desenhado por Vignola, anexo ao Palácio dos Conservadores onde, pouco tempo antes, se instalara a Pinacoteca. O edifício, de dois andares, era estruturado em duas grandes salas. A do piso térreo foi destinada à Academia do Nu e era uma vasta sala circular. Em 1780, Pio VI mandou fazer novas obras de forma a ter uma melhor ventilação. Porém, depois destas, pouco tempo se manteve neste local que incomodava os Professores, por ser muito exposta aos rigores dos rígidos invernos e considerada perigosa para a juventude já que o local era então remoto. Para se aceder, proveniente da outra *Accademia*, tinha que se subir, por sinuosa e perigosa via, através da célebre Rocha Trapeia. A escola funcionava durante 10 meses por ano, encerrando pelo Carnaval e durante o mês de Outubro. Desta



Segundo a historiografia<sup>25</sup>, Sequeira teve três mestres durante o período de aprendizagem romana: primeiramente Nicola (ou Niccolò) Lappicola (1727-1790), apenas vagamente mencionado por alguns biógrafos, seguido, após a sua morte, por Domenico Corvi (1721-1803) e Antonio Cavallucci (1752-1795). É habitual ver-se referida a importância deste último na sua formação bem assim como um certo apego mais pessoal a este professor. Nunca houve, porém, preocupação de ir mais longe e indagar sobre a formação e ideias estéticas de cada mestre nem sobre como cada um pode ter contribuído para a identidade artística do discípulo.

A primeira coisa em que devemos atentar, ao abordarmos a obra dos três mestres é que, não obstante o percurso individual de cada um, eram todos oriundos do mesmo círculo. Os dois mais velhos haviam mesmo sido condiscípulos no atelier de Francesco Mancini (1679-1758), partilhando uma formação nesse ‘neoclassicismo moderado’ que se vinha a desenvolver e de que já falámos.

Tal era o prestígio de Pompeo Batoni, tanto em Roma como junto da corte portuguesa, segundo se entende pelas encomendas que lhe haviam sido feitas, que só por ter morrido no ano anterior à chegada de Sequeira à cidade é que não foi, certamente, ele o escolhido para mestre do português. A escolha acabaria por recair no mais apagado Nicola Lappicola.

As referências que encontramos na correspondência de Sequeira, embora vagas, permitem-nos inferir alguns dados importantes. Nelas refere que mostra os seus esboços (a que por vezes chama ‘pensamentos’ e outras ‘manxas’) para receber a aprovação dos professores, mencionando um enigmático ‘*Munciu Canharo*’<sup>26</sup> que até agora passou

---

forma o ano lectivo dividia-se em dois semestres. No período de inverno funcionava durante o início da tarde e no verão nas primeiras horas da manhã. No final de cada um destes períodos decorriam os concursos. Pouco mais se sabe de concreto sobre o funcionamento destas aulas, ou sobre os métodos seguidos que nos permitam enquadrar os anos de aprendizagem de Sequeira.

<sup>25</sup> As informações que possuímos a este respeito por parte dos seus biógrafos são breves e lacónicas: “*Pouco tempo frequentou as aulas oficiais da Academia de S. Lucas, e aproveitando-se da faculdade de escolher professor, tornou-se discípulo entusiasta de Cavallucci.*” (Sousa Holstein, *op. cit.*, 1872, p. 91); “*Toma como mestres, de composição e esboço, Nicolau la Piccola e de pintura Antonio Cavallucci. Às noites frequentava a academia de ensino do mestre Domingos Corvi, pintor de história e director da Escola de Arte de Roma.*” in Luís Xavier da Costa, *Domingos António de Sequeira – Notícia biográfica*, 1939, p. 24

<sup>26</sup> Numa passagem pode ler-se: “*faço este Sugeito para V. Ex.<sup>a</sup> por ter tido asseitação o pensamento que fiz. Tanto de Cavaluxe como de Munciu Canharo e de otros Porfessores*” (carta a D. João de Almeida, datada de Roma, 25 Maio 1791) in Luís Xavier da Costa, “*Cartas do pintor (...) para Dom João de Almeida (...)*”, *op. cit.*, 1939, p. 373

despercebido à historiografia. Trata-se certamente do francês Bénigne Gagneraux (1756-1795)<sup>27</sup> que deverá ser adicionado à lista dos seus professores romanos.

Nada de concreto encontramos nas suas cartas, sobre a vida enquanto estudante. Apenas sabemos que nos primeiros anos repartia o tempo entre a frequência das aulas e o trabalho no seu próprio estúdio, acomodado no rés-do-chão das instalações da embaixada portuguesa, no Corso. Porém, as cartas para D. João de Almeida revelam-nos que não se encontrava isolado, antes mantinha uma vida social regular, sendo convidado para casa de algumas pessoas, nomeadamente do prestigiado arquitecto Giovanni Antinorio (1734-1792), casado com uma portuguesa, onde convive com diversas personalidades. Menciona também passeios, tendo acompanhado, D. Alexandre de Sousa Holstein e a mulher deste, numa visita a Cavallucci. Numa carta de Vieira Portuense para D. João de Almeida, este critica Sequeira por se deslocar uma vez mais a Frascati e Grotta Ferrata na companhia de um grupo de ‘*outros romanos*’, não querendo acompanhá-lo numa excursão a Tivoli<sup>28</sup>, o que mostra a autonomia de ambos, frequentando grupos separados, cada um com seu programa e preocupações.

Vejamos um pouco melhor quem foram os seus mestres e algumas questões

---

<sup>27</sup> Natural de Dijon, estudou na escola de desenho desta cidade, onde foi discípulo de François Devosge. Em 1776 recebeu o *Prix de Rome* instituído pelos Estados da Borgonha e partiu para Roma onde viveria a partir de então. Em 1784 foi notado pelo rei Gustavo III da Suécia, de visita à cidade, que lhe adquiriu diversas obras. Durante a sua vida foi, sem dúvida, um dos mais estimados artistas franceses a trabalhar na cidade. Durante a Revolução Francesa continuava em Roma quando se desencadeiam os motins anti-franceses entre a população. É ferido, tendo que refugiar-se em Florença onde foi nomeado professor de desenho da Academia local e em 1794 pintor de História da Corte da Suécia. Morreu prematuramente no ano seguinte em Florença, supondo-se que se suicidou atirando-se de uma janela. A sua obra “*Recueil de planches gravées exécutées à Rome d’après l’Antique*”, editada em 1792 antecedeu as gravuras a traço de John Flaxman e teve influência em artistas como Ingres. Numa colecção privada portuguesa foi há pouco tempo localizada uma pequena pintura a óleo de sua autoria. Essa descoberta vem reforçar a ligação do pintor com a comunidade portuguesa de Roma, com o círculo do embaixador português e com o próprio Sequeira já que existe uma pintura deste – um *Génio da Gratidão Perseverante*, de 1807 conservada no Museu de Viana do Castelo - que é uma versão da pintura de Gagneraux, atrás referida. Certos modismos, como os cabelos louros e encaracolados das suas figuras, em especial dos meninos representados por Sequeira na década de 1790 e início de 1800, têm a marca da influência deste pintor francês.

<sup>28</sup> “*Amanhan faço tenção partir para Tivoli com outros companheiros, por alguns dias, enquanto as copias enchugão na Gallaria Corsini, e querendo que o Domingos viesse, também o não fez, por hir com outros romanos a Frascati e Grotta Ferrata, onde já tinha estado deixando de ver o que ainda não vio, o que se pode pensar feito de minhocas*” in “*Cartas do pintor Francisco Vieira, o Portuense, para Dom João de Almeida Melo e Castro (depois 5º Conde das Galveias)...*” in *Arquivo Histórico de Portugal*, 1939, p. 152.

relacionadas com este período de aprendizagem. Quem era Niccolò Lappicola?<sup>29</sup> Actualmente é uma figura menor no panorama da pintura italiana da segunda metade de setecentos. Na época, no entanto, não era assim. Aluno de Mancini, como vimos, participou no clima de classicismo moderado que se vivia nestes anos na capital pontificia, ao lado de pintores como o seu próprio mestre, Marco Benefial e Pierre Subleyras, clima esse que se vinha a difundir graças a um renovado naturalismo e a um novo olhar para o passado clássico, nomeadamente para a lição de Rafael. Foi pintor dos Sacros Palácios apostólicos, cargo que recebeu a partir de 1768, após a morte de Stefano Pozzi. Académico de San Luca a partir de 1766, foi em 1780 nomeado sub-responsável dos museus Capitolinos. Em 1785 exerceu durante um ano o cargo de director da Academia do Nu do Capitólio. Teve como alunos, entre outros, alguns nomes importantes como Bernardino Nocchi (1741-1812), Stefano Tofanelli (1752-1812) ou Marcello Leopardi (c.1753-1795). Relevante foi também a sua actividade de antiquário e negociante de escultura antiga, o que nos faz pensar nas actividades que o próprio Sequeira desenvolverá nesta área. Ítalo Faldi diz dele que era “*un intelligente, sottile comprimario della cultura del primo neoclassicismo romano, empirico ed eclettico in senso tradizionali (...) rigorista e dottrinario*”<sup>30</sup>. Com este percurso, era natural que tivesse sido escolhido para mestre do jovem Sequeira, até porque mantinha alguma relação com a comunidade portuguesa, uma vez que encontro um retrato do Patriarca D. Tomás de Almeida pintado ou desenhado por ele e gravado por Gaspar Fróis Machado<sup>31</sup>, o que indicia o seu anterior envolvimento com certas encomendas para Portugal. Lappicola dirigiu os seus estudos durante os 17 meses iniciais do percurso.

Da observação dos desenhos conhecidos deste período, podemos inferir que a aprendizagem de Sequeira fez-se dentro dos moldes esperados para este nível de ensino: começa por fazer cópias de obras em galerias e outros locais da cidade, estuda alguns modelos da Antiguidade, sobretudo esculturas. Conhecemos um dos desenhos da série de

---

<sup>29</sup> Sobre ele noticia Luís Xavier da Costa: “*Professor dos primeiros tempos de composição e desenho, segundo as fontes coevas. Era já bastante idoso. Morreu escassos dois anos depois da chegada de Sequeira a Roma*”. Na verdade tinha apenas 58 anos e foi mais importante do que se pensava até agora. Basta pensar que o primeiro ano e meio representa quase um terço do tempo em que Sequeira foi aluno em Roma e que foram suas as primeiras instruções e referências que recebeu.

<sup>30</sup> Ítalo Faldi, no catálogo da exposição *Il Settecento a Roma*, Roma, 1959, p.137

<sup>31</sup> Gravura existente na BNL.

Grotta Ferrata (fig. 3.3) mencionada na correspondência e que terá copiado na íntegra no espaço de poucas horas<sup>32</sup>. São conhecidos desenhos com cópias de gessos<sup>33</sup> (figs. 4-7.3) e estudos do nu (figs. 9-11.3). Uma certa rigidez dos primeiros tempos é em breve, substituída por um traço mais solto. Os progressos são rápidos, Sequeira parece uma esponja que tudo absorve.

Logo no início de 1789 – escassos 10 meses depois de ter iniciado esta nova fase de formação avançada - participa no concurso da *Accademia del Nudo*<sup>34</sup> (fig. 12.3) e, logo de seguida, em Maio, concorre ao Concurso Clementino<sup>35</sup>, enfrentando o tema de primeira classe – o mais avançado de todos - o que é revelador de como se sentia confiante e da pressa que tinha em afirmar o seu valor no meio romano ou, talvez para justificar a sua evolução junto dos protectores portugueses. Certo é que Lappiccola não pode ter deixado de considerar que o discípulo estava preparado para estes voos.

---

<sup>32</sup> ‘...levei Dom.os Ant<sup>o</sup> Siqueira a Grottaferrata, em 4 dias desenhou toda a Capella do Domeniquino com admiração dos intendentes, e de 3 Inglezes que aly estudavaõ Graças a d.s que já vejo hum moço Português dar nome’ (Roma, 29 Outubro 1788, carta do encarregado de negócios Pereira Santiago para o Guarda-jóias Pinto da Silva in Teixeira de Carvalho, *op. cit.*, 1922, p. 12).

<sup>33</sup> Surgiu à venda em Bruxelas, no comércio de arte (2009), uma folha com o estudo do torso do Apolo de Belvedere, possivelmente um gesso do fragmento que se encontra nos Museus do Vaticano (fig. 5.3), o que vem confirmar como o processo de aprendizagem de Sequeira decorreu dentro do esquema tradicional de formação mas como o seu espólio se encontra bastante disperso, incluindo internacionalmente.

<sup>34</sup> Conta numa das cartas: “Tendo nestes ultimos dias aberto na Academia de Capidolho os Concursos dos desenhos para q. se apresentarão quarenta concorrentes tive a filicidade de merecer o segundo premio dos seis q. estaõ destinados para os q. mais se distinguicem.” (Roma, 17 Março 1789, carta para o guarda-jóias Pinto da Silva in Teixeira de Carvalho, *op. cit.*, 1922, p. 16).

<sup>35</sup> “D<sup>o</sup> Siqueira agora não pode pintar, porque tendo tido a fortuna de levar entre 40 concorrentes hum dos três prémios da 1<sup>a</sup> classe na Academia do Capitólio, estuda agora com maior força para desempenhar o Sujeito que dão para a outra Academia de prémios a que elle torna a Concorrer, e que terá lugar no mez de Mayo.” (Roma, 25 Março 1789, carta de Pereira Santiago para Pinto da Silva in Teixeira de Carvalho, *op. cit.*, 1922, p. 18).

A 27 de Maio, já depois do segundo concurso, narra desta forma a sua participação: “ (...) por estar ocupadíssima Com hu Dissenho de Invençam q. havia de entregar aos 19 do corrente p<sup>a</sup> o Concurso do 25 do mesmo: o assumpto era = Christo no Dezerto q.do deu de Comer Com 5 paens, e 2 peixes a 5:000 Pessoas – Este assumpt.to tinha-se proposto há 4 annos por q. de 4. em 4. he q. se faz este Concurso, de q. eu fui sabedor em Março. q.do fiz o pr.<sup>o</sup> Concurso em Campidolho; assim q. revestido de espirito, e implorando a Divina Graçia me puz à obra, q. Conclui em hum mez, e dias: e tendo se destinado hu Certo p.<sup>a</sup> os Concorrentes, depões q. entregaram os Seus Dissenhos, se acharem na Academia de S. Lucas, p.<sup>a</sup> fazerem as Suas provas,

Nos dois meses seguintes prepara-se intensamente. No diário manuscrito e inédito do prestigiado escultor romano Vincenzo Pacetti (1746-1820)<sup>36</sup> algumas passagens mencionam contactos mantidos com portugueses. No início do ano de 1789, refere que emprestou ‘o Fauno com o cabritinho às costas a um pensionista de Portugal, que concorre ao prémio’. Não menciona o nome mas deverá tratar-se de Sequeira<sup>37</sup> (v. Anexos – doc. n<sup>o</sup>7).

---

*tirou hu dos Professores, de hua Caixa, hua Sorte, e nella se achou descripto o Sacrificio de Abram, que no breve tempo de duas horas devia Cada hum fazer, no qual breve tempo eu fiz duas. Acabado o d<sup>o</sup> tempo Se entregaraõ aos Mestres as provas, q. ce uniraõ aos Dizenhos. pelos quaes julgaraõ o merecimento de Cada hum; quis Maria S.S.ma que eu também nesta I.<sup>a</sup> Classe tivesse o 2<sup>o</sup> Premio advertido, q. outra vez naõ Se pode Concorrer por Ser este o ultimo q Se dá aos q. Se julgam mais dignos ? e o I<sup>o</sup> Premio o teve hum Romano, que meteu mais de hum anno a fazer o Seu Disenho.”*

*“Sendo destinado o dia 25 p.<sup>a</sup> hir receber o Premio em Comp.<sup>a</sup> dos mais q. tinhaõ Sido favorecidos, teve o Ill.mo e Ex.mo Sñr. D. Joaõ de Almeida a bondad.e de me mandar em huã sua Carruagem a Campidolho, aonde em huã grandíssima Sala bem preparada estavaõ diversos Coros de Instrumentos, diversos Poetas, Palquetes cheyos de Damas, os Professores de Pintura, Escultura, e Architectura, os premiados, 4 Cardeaes, todos em seus Lugares distintos. Leu se huã Oraçam toda de elogios as bellas Artes, q. durou 5 quartos de hora; acabada de repetir tocaraõ os Instrumentos; entraraõ os Poetas Com as Suas obras, e aCabaraõ ao Som dos Instrumetos Com m.tos vivas. Immediatam.te foraõ chamando os Premiados pelos Seus Nomes, e Pátrias. Sendo eu o 2.<sup>o</sup>, e o meu Premio foraõ 3 medalhas de prata huã dellas dourada. Naõ Costumaõ Ser Senaõ 3 os prémios da I.<sup>a</sup> Classe mais neste anno foraõ 4., attendendo aos bons Desenhos q. Se fizeraõ. Estes prémios Se recebem da maõ de hu Cardeal Com m.os parabéns, e applauzo de todos os q. estaõ presentes q. San innumeraveis Pessoas, nobreza Romana, e Estrangeira de que estava a Sala cheia; naõ deixando entrar nella q.m não levava o Bilhete do Secretario da Academia de S. Lucas. Ainda depois de Se receberem os Prémios continuarão os elogios de outros Poetas, e Se acabou a funcam com os Instrumentos e applauzo Universal de toda a assemblea. As propinas, e reconhecimentos, q. ocorrem nestas occasions São immensas, Tambores e Pifanos vem a Caza fazerem os Seus toques de alegria, e a estes e os do Campidolho aos de S. Lucas e a otros enumeraves Segundo o Rol do q. tenho despendido e devo Dispender tanto na oCaziam do Primeiro Premio Coanto deste Prezente não basta meitade da esmola q. V. S.<sup>a</sup> por Sua m.ta benignidade me alcançou da Rainha Nossa Senhora de q. lhe dou m.tos agradecimentos (...)”* (Roma, 27 Maio 1789, Sequeira ao guarda-jóias Pinto da Silva in Teixeira de Carvalho, *op. cit.*, 1922, pp. 26-27).

<sup>36</sup> *Giornale de Vincenzo Pacetti riguardante li principali affari, negozi del suo Studio di Scultura, ed altri suoi interesse particolari, incominciando dall’anno 1773 fino all’anno 1803* (manuscrito, Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina – Giornale I). Este importante e inédito diário em dois volumes (a segunda parte das quais se guarda no Museo Centrale per il Risorgimento, em Roma – Giornale II), nunca editado, embora bem conhecido da historiografia italiana é-o pouco da historiografia portuguesa. Nele encontrei, no entanto, diversas notícias referentes a portugueses e a Portugal, no registo praticamente diário, minucioso mas simultâneamente conciso e objectivo que o autor utiliza.

<sup>37</sup> Vieira Portuense concorreria nesse mesmo ano ao segundo concurso do Nu, da Academia do Capitólio que decorreu em Setembro. As probabilidades são, pois, maiores de que o empréstimo tenha sido a Sequeira.

Na *Accademia del Nudo*, cada semestre, em Março e Setembro, tinha lugar a realização de um concurso onde os trabalhos apresentados pelos alunos eram julgados pelos directores da escola e académicos. Durante o primeiro semestre de 1789 a direcção do curso pertenceu a Giuseppe Cades. O desenho de Sequeira (fig. 13.3)<sup>38</sup> que mereceu o segundo prémio, apresenta uma boa modelação anatómica valorizada pela distribuição da luz embora, pela posição, a figura pareça um tanto atarracada. Para quem havia praticado pouco o estudo do nu até à chegada a Roma, percebemos como o seu trabalho estava a obter rápidos resultados.

Logo após esta etapa começou a trabalhar no desenho a apresentar ao Concurso Clementino, este de grande prestígio e responsabilidade. Organizado pela Accademia, este concurso decorria com uma periodicidade trienal e estava organizado em três classes, correspondendo a três níveis distintos de dificuldade. Era composto por duas provas: para a primeira, e mais importante, o candidato tinha à sua disposição um ano de trabalho. Os temas, sempre de inspiração sagrada – uma vez que os temas profanos estavam reservados ao concurso Balestra – e de invenção, eram, para a prova principal, propostos no decurso de uma assembleia de académicos e tornados públicos, através da distribuição de uma nota em todos os ateliers de Roma, cerca de um ano antes do termo estabelecido para a apresentação das obras. Durante este amplo espaço de tempo os artistas podiam livremente utilizar-se dos conselhos do mestre ou de colegas, situação que actualmente nos pode parecer duvidosa já que frequentemente os mesmos professores eram também os juizes da prova. O tema para concurso – *o Milagre da multiplicação dos pães e dos peixes* - como era habitual, fora publicado no final do ano anterior<sup>39</sup>. Ora Sequeira que concorreu ao prémio de 1ª classe conta que por apenas ter sabido deste concurso aquando da realização do do nu, dispôs de muito pouco tempo – um mês e poucos dias, nas suas próprias palavras – para a preparação do desenho. A situação foi, pois, pouco normal mas mostra-nos claramente como se sentia confiante e não quis deixar perder a oportunidade de participar no prestigiante concurso apesar de, segundo os regulamentos, os alunos premiados não poderem voltar a propor-se.

---

<sup>38</sup> Guardado em Roma, na *Accademia di San Luca* que foi a herdeira do espólio da *Accademia del Nudo*.

<sup>39</sup> O tema, tal como surgiu no enunciado do concurso era: *Gesú Cristo che nel deserto ciba 4000 uomini senza contare le donne e fanciulli con soli sette pani e poco pesce* (S. Matteo Cap. XV), Arquivo Histórico da Accademia di San Luca, Roma. O desenho de Sequeira tem as dimensões de 65,5 (57) x 85,5 (82) cm e nele utiliza carvão, giz branco sobre papel com preparo de tinta azul.

Além do desenho final apresentado (fig. 13.3)<sup>40</sup>, são conhecidos dois estudos preparatórios da composição, provenientes do espólio que ficou em poder da família, um deles um estudo de conjunto com a colocação de todas as figuras in situ (fig. 14.3)<sup>41</sup> e outro uma folha com inúmeras mãos em diversas posições. O desenho final mostra-nos uma elaborada composição em que articula um extenso grupo de figuras em primeiro plano que se prolongam num vasto relevo fundeiro onde cordões humanos se diluem ao longe na paisagem. O estudo do MNAA, por sua vez, incide apenas no grupo que no primeiro plano rodeia Jesus. A figura, modelada no que poderíamos chamar um neomaneirismo, evidencia-se ligeiramente acima das outras e pela forma como foi iluminada destaca-se do entorno. A inserção de cada uma das figuras no conjunto encontra-se já definida, embora existam significativas variações no posicionamento e atitude de cada uma individualmente em relação à versão final. Constatamos, pois, como decorridos poucos meses desde a sua chegada, apreendera já os esquemas compositivos dominantes no círculo académico e se encontrava bem adaptado ao gosto romano: revela capacidade para articular grandes grupos de figuras e uma boa distribuição no espaço, com muita variedade e detalhes para o olhar explorar, questão que era valorizada; boa modelação, com recurso ao esfumado nas figuras inseridas nos fundos e uma certa interpretação intemporal do tema, de cariz clássico. Parece já então ter apreendido uma certa doçura compositiva que caracteriza muita da arte do seu tempo e que o teórico Francesco Milizia enunciara, alguns anos mais tarde, como um dos princípios fundamentais: *Il primo effetto di tutte le belle arti del disegno é il piacere della vista*<sup>42</sup>.

Da observação dos desenhos dos diversos concursos, desde a instituição do Concurso Clementino em 1702, resulta a percepção de que há, da parte da Accademia, uma conformação a um ideal clássico e o desenvolvimento de uma espécie de linguagem gráfica oficial entre os jovens alunos. A confrontação, neste caso, com o trabalho dos outros concorrentes, sobretudo com o de Luigi Agricola, classificado em primeiro lugar e dos dois que em *ex aequo* obtiveram o terceiro, permite-nos compreender como Sequeira se integrou bem nos esquemas utilizados neste tipo de prova<sup>43</sup>. A forma de

---

<sup>40</sup> As provas finais encontram-se na Accademia di San Luca, em Roma.

<sup>41</sup> Ambos no MNAA.

<sup>42</sup> Milizia, Francesco, *Dell'Arte di vedere nelle Belle Arti del Disegno secondo I principii di Sulzer e di Mengs*, 1ª ed., Veneza, 1798, p. 197.

<sup>43</sup> Vejam-se as diferentes provas em *I Disegni di Figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, vol. III – *Concorsi e Accademie dei secoli XVIII-XIX*, Roma, Casa Editrice Quasar, 1991, em edição organizada pela própria Accademia Nazionale di San Luca (Concorso Clementino de 1789, pp.151-168)

narrar o episódio é sensivelmente equivalente em todos os concorrentes com destaque para a articulação dos grandes grupos e para o recorte clássico das figuras estereotipadas. E se na composição de Agricola, o conjunto, mais homogêneo e clássico na serenidade das poses, se encontra mais de acordo com o cânone de modernidade trazido pelo novo classicismo, em Sequeira sente-se uma certa tensão nas posturas e expressões que poderíamos definir como originária de uma concepção tardobarroca moderada. Essa tensão encontra a sua expressão mais forte e tecnicamente consistente na forma como transmite a pressão do cordão humano da tribo de Israel que se desenrola ao longo da distante paisagem e na variedade de posturas e tipos que cria, de forma a que o conjunto se apresente variado e visualmente interessante.

Para a segunda prova, dita *ex tempore*, os candidatos dispunham somente de duas horas. O tema era sorteado imediatamente antes da sua realização – neste ano recaiu sobre o *Sacrifício de Abraão*<sup>44</sup> - e a mesma desenrolava-se na grande sala da Academia, precedendo de pouco o julgamento definitivo do júri. Esta prova, em que o assunto também devia ser de invenção, verificava a autografia dos trabalhos e fornecia elementos adicionais para a avaliação. Em vez de um desenho requerido, Sequeira prepara dois no mesmo período de tempo (figs. 15-16.3), facto que assinala na carta para Lisboa. Também estas composições encontram-se bem inseridas na tradição italiana, que utiliza infinitas variações na pose suspensa do pai que se prepara para sacrificar o filho. Utilizando um enquadramento vertical, Sequeira emprega a tinta com aguadas conseguindo uma modelação muito livre do grupo. A consideração de ambas as situações leva-nos a compreender que ele tem orgulho na sua destreza e virtuosismo técnico, e a comparação com as provas de Agricola<sup>45</sup> mostra-nos essa folga de liberdade que Sequeira se permite.

Quais os critérios utilizados para definir a excelência das provas no Concurso Clementino? Acima de tudo era apreciado o virtuosismo técnico. Porém, era igualmente avaliada a capacidade de evocação do tema concedendo uma aura poética à composição ou questões como o equilíbrio e a precisão do traço.

---

<sup>44</sup> Dos dois desenhos apresentados foi o da fig. 15.3 o escolhido para ser admitido a concurso. Na colecção do Museu do Prado existe ainda uma 3ª variante desta mesma composição (fig. 17.3) que parece ter sido executada para memória. De referir que existe uma pintura de Domenico Corvi próxima do pensamento de Sequeira mas, não estando datada, não sabemos se foi executada antes ou depois da do futuro discípulo (fig. 18.3).

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 155



A cerimónia solene da distribuição dos prémios servia de estímulo aos jovens estudantes e envolvia todo o corpo académico. As festividades decorreram, como era habitual, entre composições musicais e odes poéticas, culminando com a distribuição de medalhas e a exposição pública dos trabalhos premiados. Sequeira entusiasma-se, parece ficar deslumbrado com o sucesso obtido o que não era de estranhar já que os primeiros lugares nos concursos académicos davam directamente acesso ao estrelato no meio artístico romano e concediam de imediato notoriedade aos jovens premiados. E sabia também que a fama destes prémios correria célere no meio lisboeta. Estranhamente não participará no Concurso Balestra de 1792, optando por pedir directamente no ano seguinte a entrada para académico de San Luca.

Da segunda metade de 1789, já depois da participação no Concurso, data o início da preparação da pintura *A Moeda de César*, a sua primeira obra de invenção, com tema sugerido por D. João de Almeida<sup>46</sup> em emulação com Vieira Portuense e que marca o início da sua autonomização artística. Deixará de fazer cópias, como até aí, para se iniciar na invenção de temas próprios.

Nesta primeira composição regista-se uma nítida influência do classicismo de Pompeo Batoni<sup>47</sup>. São conhecidos alguns desenhos preparatórios mas apenas estudos parcelares para figuras e detalhes de gestos<sup>48</sup> e nenhum de conjunto (figs. 19-21.3). O primeiro destes, executado sobre papel com preparo de tinta, revela como está ainda

---

<sup>46</sup> “fica este sugeito [Vieira Portuense] pintando um quadro de Invenção sua q. representa a fugida do Egipto q. se propõem offerecer a Sua Magestade. Sequeira cuja rivalidade não tem limite fica trabalhando em outro também de Invenção sua p<sup>a</sup> o qual lhe dei eu o Sugeito mais conforme à Dignidade de Sua Magestade que representa Iesus Christo ordenando que se pague o Tributo a César, e q. se de a Deos o q. he de Deos, a disposição deste quadro tem merecido o aplauso dos Professores, e a emulação que existe entre estes dous rivaes lhes tem feito faer progressos surpreendentes...” (carta do embaixador D. João de Almeida para o Guarda-jóias Pinto da Silva, Roma, 23 Setembro 1789, in Teixeira de Carvalho, *op. cit.*, 1922, pp. 42-43)

Também numa carta de Sequeira para Pinto da Silva encontramos esta significativa passagem: “Saberá V. S.<sup>a</sup> q. eu agora estou fazendo hum quadro de Invençam para mandar a S. Mag. de pois he o passo do farizeu quando fez a progunta da moeda a Jesus Christo para o qual he preciso 20 Escudos para os modelos e tintas e Pano e todos os Estudos nececarios pois o meu Mestre Concultou Com o Sñr D. Ioaõ de Almeida pois eu não fazo nada Sem ordem do mesmo Sñr. e de V. S.<sup>a</sup> (...)” (Roma, 20 de Janeiro de 1790, *op. cit.*, p. 51.

<sup>47</sup> O primeiro a notá-lo, em 1846, foi Raczyński que, pela qualidade, começou por negar que a pintura fosse de Sequeira, julgando-a um original de Batoni. Quer a composição quer o tratamento plástico das figuras denotam já grande segurança.

<sup>48</sup> Era já conhecido um no MNAA e outro na Biblioteca Nacional de Madrid, identificou-se agora um terceiro no Museu de Huesca (fig. 21.3).

inseguro ao passar para a folha as suas invenções, num processo que requer o seu tempo de maturação. Começava assim a iniciar-se no método de trabalho transmitido pela Academia que repousava no conceito de *invenção*: cada artista era instado a reflectir sobre o tema que se propunha tratar, dando dele uma visão pessoal e inovadora. Esperava-se que imprimisse um olhar renovado que trouxesse algo de diferente mesmo a um episódio bíblico já milhares de vezes interpretado. Na capacidade inventiva, agora simultaneamente entendida como uma boa adaptação à realidade e um apurado sentido poético, residia a consagração do artista.

Mas Lappicola morre logo no início de 1790 e é necessário escolher novo mestre (parece ter trabalhado até ao fim porque ainda no início do ano se fala dele na correspondência trocada com Lisboa)<sup>49</sup>. A escolha recai no carismático e prestigiado Domenico Corvi<sup>50</sup> que, na juventude, como vimos, havia sido companheiro de Lappicola durante a aprendizagem de ambos no atelier de Mancini. Eleito para a Academia de San Lucas em 1756, ocupou diversos cargos na estrutura da instituição e foi por diversas vezes director da Escola do Nu do Capitólio (1757, 1760, 1775, 1777-78, 1792, 1801-02) actividade que manteve a par do ensino no seu estúdio particular. Ninguém como ele terá formado tantos discípulos, numa longa e estimulante carreira de ensino.

Rudolph Stella, o grande especialista da sua obra sintetiza a sua posição ao afirmar que ‘*a arte de Corvi resume a cultura compósita que está na base da pintura do século XVIII na Cidade*’<sup>51</sup>. Apesar da sua carreira se encontrar já então em declínio – uma vez que o apogeu da sua produção havia decorrido entre 1760 e 1780 - o seu prestígio como professor – talvez o mais conceituado das últimas décadas do século - permanecia intocado por estes anos, sendo o seu estúdio continuamente frequentado por numerosos

---

<sup>49</sup> Uma questão que tem sido colocada é se Sequeira assistia às aulas no edifício da Academia ou apenas nos ateliers dos mestres. Encontrei documentação que indica que, por esses anos, o velho edifício da Academia passava por obras consideráveis que se estenderam por um período dilatado de tempo. Talvez por essa razão não se encontrem referências a que tenha aí frequentado as aulas que deviam decorrer nos ateliers dos mestres.

<sup>50</sup> Para a abordagem do papel de Domenico Corvi na formação de Sequeira, foi utilizada uma ampla bibliografia, entre a qual: o artigo ‘CORVI, Domenico’, da autoria de G. Scavizzi *in Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 29, ed. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1983, pp. 824-827; Rudolph Stella, “Primato di Domenico Corvi nella Roma del secondo settecento” *in Labyrinthos. Studi e ricerche sulle arti nei secoli XVIII e XIX*, nº 1-2, Florença, 1982; Faldi, Italo, “L’Accademia Nazionale di San Luca”, no catálogo *Mostra di antichi dipinti restaurati dalle raccolte accademiche*, Roma, 1968.

<sup>51</sup> *op. cit.*, p. 42

alunos de muitas nacionalidades. Considerado um excelente desenhador, especialista em anatomia e perspectiva - as fontes contemporâneas dizem-nos que os seus desenhos, sobretudo os estudos académicos, eram mais procurados que as pinturas - foi o maior protagonista do ensino do Desenho, como indispensável propedêutica para as artes figurativas. Os seus desenhos, bem alicerçados na tradição romana, evoluíam então para fórmulas mais consentâneas com os novos gostos.

Giuseppe Cades, havia sido seu discípulo e dois anos antes, dois outros jovens italianos – Vincenzo Camuccini e Gaspare Landi - que se viriam a tornar referências no panorama artístico, haviam abandonado a Accademia di San Luca para prosseguirem com ele os estudos, podendo ainda ter-se cruzado com o português. Personalidade controversa, de trato irascível, culto, generoso e carismático, a sua vocação didáctica a todos atraía.

Na sua análise penetrante, Scavizzi observa que o papel de Corvi não foi o de um *caposcuola* mas o de um artista sensível às mudanças históricas, sempre pronto a adaptar-se às exigências do gosto e que ‘*o seu estilo, que no início representa o último suspiro do barroco, absorve sem grandes traumas o novo monumentalismo neoclássico e termina com aquele “realismo dramático” da nova pintura de história que depois se afirmará mais completamente com pintores como o seu discípulo Cades*’<sup>52</sup>.

O seu magistério e a sua personalidade artística tiveram forte impacto na formação de Sequeira. A escolha, talvez por indicação do embaixador D. João de Almeida, parece ter tido em conta a mestria de Corvi para o estudo do nu<sup>53</sup>. Reconhecido era o seu interesse abrangente pela produção de certos pintores quinhentistas e seiscentistas – Carracci, Reni, Guercino, Domenichino - e sobretudo pelos pintores nórdicos da luz e da noite como Honthorst - o *Gerardo della Note* que Sequeira anuncia numa carta estar a copiar - ou Elsheimer, sem excluir certos caravaggescos. A ele se deve, pois, a grande fonte de influência no interesse pelas pesquisas lumínicas que Sequeira prosseguirá ao longo de toda a vida, estendendo-se à sua produção gráfica, no que é um caso

---

<sup>52</sup> *op. cit.* p. 826

<sup>53</sup> Numa passagem de uma carta ao embaixador, datada de 26 de Setembro de 1790, escrevia Sequeira: ‘*tenho feito estudo junto com o Agricola do homem Nu com tintas por q. he o q. V. Ex<sup>a</sup> me Recomendou muito*’. E ainda em Maio de 1792 o Guarda-Jóias Pinto da Silva lhe recomendará: “*Espero que VM cuide munto em adiantar-se e que frequente mais a Escolla do Homem Nu, para se adiantar nas proporçoens dos Corpos, por que bem sabe que he huma das partes mais principais da pintura.*” (Ajuda, 8 Maio 1792, Pinto da Silva para Sequeira, in Teixeira de Carvalho, *op. cit.*, 1922, p. 132).

praticamente isolado na sua geração internacional. Também o seu encaminhamento decisivo para a pintura de história, género muito praticado por Corvi a partir de 1790, se deveu à influência deste mestre (de recordar que diversos discípulos seguiram o mesmo caminho como os já citados Cades, Camuccini e Landi). A ele deverá igualmente o interesse pela prática do retrato, género que em Roma assegurava o sustento de diversos pintores e onde as oficinas de excelência, por estes anos, eram as de Batoni, Kauffmann e Corvi.

Sequeira entusiasma-se com o mestre. Numa carta, escrita durante um período em que esteve doente refere que o que mais lhe custou por esses dias foi não poder deslocar-se às suas aulas<sup>54</sup>. Dois desenhos datados de 1790, executados já para ele, são dois estudos de um gesso de figura masculina (figs. 6-7.3). Numa das folhas, o mestre inscreveu um *‘Bravo signor Siqueira’* (fig. 7.3). Como vimos, Corvi era muito apreciado como autor de nus e os seus estudos eram avidamente procurados. Não admira que Sequeira, recém-chegado à aula, fosse estimulado a demonstrar as suas capacidades.

Deverá ter sido precisamente após a passagem para o novo mestre que Sequeira deu início ao seu famoso álbum de desenhos começado em Roma<sup>55</sup>. É certo que podem ter existido outros álbuns anteriores a este, uma vez que apenas começa em 1790. Porém, ao contrário de Vieira Portuense – e é interessante o confronto do conteúdo dos álbuns de ambos - Sequeira não é um espírito sistemático, disciplinado, que gostasse de manter um registo metódico do que ia vendo. Embora anote algumas pinturas que lhe merecem atenção – para além de uma ou outra escultura e vistas tiradas do natural - na maior parte das folhas encontramos apenas fragmentos, grupos isolados, figuras ou simplesmente cabeças, concentrando a sua atenção na atitude ou na expressão do rosto. Em diversas

---

<sup>54</sup> “... eu graças a Deos estou milhor hum pouco mas o q. me tem Custado mais he o naõ ter ido a Cademia do Corve estas Noites” (carta de Sequeira a D. João de Almeida, datada de 2 Fevereiro de 1791 in Luís X. da Costa, “Cartas do pintor Domingos António de Sequeira para Dom João de Almeida (...), *op. cit.*, 1939, p.370)

<sup>55</sup> Pertencente à colecção do MNAA, tendo dado entrada em 1913 proveniente das colecções reais – Palácio da Ajuda. Na folha 2, ao cimo encontramos a inscrição *‘Libro do anno 1790’*. Como a utilização destes cadernos de estudo era então uma prática corrente, recomendada pela maior parte dos mestres, esta inscrição conduz-nos a considerar a possibilidade que terem existido um ou mais cadernos anteriores, iniciados logo após a sua chegada a Roma. Para além de um segundo álbum guardado na biblioteca do Palácio de Vila Viçosa (e também proveniente das colecções reais), referente ao ano de 1806, são conhecidas diversas folhas actualmente avulsas mas que pela, homogeneidade do formato e dos desenhos nelas inscritos, parecem ter pertencido a outros álbuns, posteriormente desmantelados. A enorme apetência dos colecionadores por possuírem obras de Sequeira, após a sua morte, poderá ter favorecido esta prática.

páginas insere mais do que um detalhe, numa gestão muito pessoal do espaço da folha. Algumas destas figuras, parecem-nos encontrar-se na origem de outras que executará em futuros trabalhos<sup>56</sup>. Característica a destacar é, também, a grande heterogeneidade do traço com que regista estas composições, umas vezes esquemático, outras mais vagaroso no acabamento (figs 22-26.3). Diríamos que começa aqui a revelar a tendência que mais tarde lhe reconheceremos: a enorme capacidade de ir continuamente transformando a linguagem gráfica. Encontramo-lo, nestas circunstâncias, a trabalhar não apenas com materiais secos, principalmente lápis preto, a que por vezes junta o castanho ou a sanguínea, mas também com aguadas.

Não sabemos quanto tempo, exactamente, frequentou o estudo de Corvi, contudo, nos dois anos seguintes os seus progressos foram consideráveis do ponto de vista gráfico. É o que podemos ver nos desenhos preparatórios para a *Conversão de São Paulo*, pintura executada entre 1791 e 92<sup>57</sup> (figs. 27-35.3) de que se conhecem um bom número de folhas. Nelas vemos como estudou as figuras principais nas suas atitudes, a lápis negro, primeiro nuas e só depois vestidas.

O grande potencial das suas qualidades de desenhador encontra-se totalmente desenvolvido na série de desenhos preparatórios para o par de composições sobre a *Morte de Marco António* e *Morte de Cleópatra*, executadas entre 1791 e 1795 (figs. 36-41.3)<sup>58</sup>. Neles opta por um tema da história da antiguidade romana, em linha com os interesses da nova geração neoclássica. Porém, à *dignitas* e aos *exempla virtutis* deste tipo de temas<sup>59</sup> substitui o *pathos* da morte e a extrema emotividade das cenas descritas,

---

<sup>56</sup> É o caso da figura feminina de braços erguidos segurando folhagens (fig. 25.3) que parece ser uma remota fonte de inspiração para as dançarinas ou Tágides da Baixela Wellington, ou as diversas mulheres com crianças que serão um dos seus temas de predilecção ou, ainda, o tema da Caridade (fig. 26.3) de que fará uma versão pessoal em 1795, mesmo antes de regressar a Lisboa, e que deu origem à sua primeira gravura.

<sup>57</sup> Colecção Casa dos Patudos, Alpiarça. Além dos desenhos preparatórios existentes no MNAA (4) guardam-se na Biblioteca Nacional de Madrid dois estudos de composição, um dos quais próximo já do pensamento que adoptará.

<sup>58</sup> As duas pequenas composições a óleo que se encontram actualmente no MNAA (possivelmente estudos finais) são muito inferiores às capacidades como desenhador que Sequeira evidencia nos desenhos preparatórios. As duas composições foram executadas como presente para D. João de Almeida de Melo e Castro.

<sup>59</sup> A partir de 1755, o Conde Caylus iniciou a publicação de uma série de compilações de temas tirados da antiguidade clássica, destinados a servir de repertório aos artistas: *Nouveaux sujets de*

encontrando-se o par mais próximo da ambiência da famosa versão de *Andrómaca chorando a morte de Heitor* (1758-60), de Gavin Hamilton - popularizada pela gravura de Domenico Cunego (fig. 24.III) - que de outros temas com morte de heróis tratados por David, Benjamin West ou mesmo Angelika Kauffmann. Os quatro desenhos preparatórios conhecidos<sup>60</sup>, em especial as figuras femininas, de grande intensidade expressiva, estão entre os seus melhores desenhos, o que diz muito da rápida evolução por que vinha a passar. Para eles, como em outras ocasiões, terá tomado modelos para estudar as atitudes das figuras a partir do natural, situação normal em Roma mas a que certamente teve pouco acesso após o regresso a Portugal. Se, quanto à técnica com que as compôs, Sequeira é devedor dos recursos que havia desenvolvido com os mestres romanos, já quanto à expressão encontramos-lhe qualidades próprias. A doçura e sensualidade difusa que delas emanam anunciam uma nova sensibilidade que caracterizará doravante certos aspectos da sua obra.

### 3c. O embaixador D. Alexandre de Sousa Holstein, a reabertura da Academia Portuguesa de Roma e o papel de Giovanni Gherardo De Rossi

Em Novembro de 1790 chegava a Roma o novo embaixador D. Alexandre de Sousa Holstein (1751–1803), homem culto, empreendedor e muito bem relacionado. Ficará neste posto apenas 19 meses, até Junho de 1792<sup>61</sup>. Porém, este curto período foi decisivo uma vez que determinou reunir sob o seu tecto os jovens estudantes portugueses, reabrindo a Academia Portuguesa de Roma<sup>62</sup> que já existira até 1760.

---

*peinture et de sculpture* (1755), *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Énéide de Virgile* (1757) e *Histoire d'Hercule le Thébain* (1758). Estas e outras obras do género tiveram grande repercussão na Europa, alimentando o interesse dos públicos pela história da Antiguidade e fornecendo novas fontes figurativas e novos tópicos sobretudo com temas virtuosos e heróicos.

<sup>60</sup> Um dos quais agora revelado pela primeira vez (fig. 37.3), pertencente ao Museu de Huesca.

<sup>61</sup> Será nomeado uma segunda vez para o mesmo posto, chegando a Roma em Setembro de 1802 e aí morrendo precocemente em Dezembro do ano seguinte.

<sup>62</sup> Os pormenores da actividade desta Academia são mal conhecidos uma vez que trasladada a sua documentação para Lisboa, após o seu encerramento por volta de 1805, e segundo informação do Pe José de Castro, esta acabou por ser instalada na Biblioteca da Ajuda onde foi destruída por um incêndio em 20 de Março de 1860 (*in Portugal em Roma*, vol. II, 1939). As dúvidas começam na sua localização: a historiografia tradicional considera que nesta fase a Academia funcionou no Palácio Cimarra, na via Panisperna. Porém, no *Archivio Storico del*

Da leitura da sua correspondência parece inferir-se que Sequeira terá ficado com estatuto à parte, não se integrando na Academia Portuguesa. Depois da partida do embaixador D. João de Almeida, havia continuado a viver e a trabalhar no piso térreo da embaixada, no Corso, e aí permaneceu no período de D. Alexandre. Não pode, pois, deixar de ter contactado directamente com o que se ia passando. O processo é conhecido<sup>63</sup>: para tentar controlar o grupo de estudantes pensionados pela Casa Pia, o embaixador alugou um edificio e contratou um italiano, Giovanni Gherardo De Rossi (1754–1827) para director da instituição. O facto tem sido até hoje minorizado tal como a figura deste intelectual, visto até agora como um poeta menor (que o foi) mas que a historiografia italiana recente tem revalorizado<sup>64</sup>. Vejamos brevemente quem era De Rossi e a importância que pode ter tido para Sequeira.

Nascido em Roma, a 12 de Março de 1754, era filho de Giovanni Francesco Blengini e de Maddalena Gelpi. Estudou jurisprudência mas as suas inclinações para as Humanidades, fizeram-no seguir as lições de grego de G. C. Amaduzzi. Depois de formado iniciou as suas actividades como advogado. Porém, a morte do administrador dos bens da família, em 1774, obrigaram-no a dedicar-se por inteiro aos negócios familiares, revelando uma faceta até aí desconhecida para a qual demonstrou talento. Em breve, contudo, deixaria estas ocupações para se dedicar ao que mais gostava: a arte. Cultivou, como diletante, o desenho, a arquitectura e, sobretudo, a literatura. Fez parte da Arcádia, com o nome de Perinto Sceo.

Em 1778 casou com Clementina Ingami, da qual teve dois filhos: Teresa, que viria a casar com Enrico Caetani, duque de Sermoneta, e Giovanni Francesco, que casaria com Luísa Carlota de Bourbon. Estas ligações revelam-nos os meios sociais em que se movimentava. Após divergências familiares, abandonou os negócios da família em 1781 e associou-se com Angelo Stampa numa actividade bancária.

---

*Vicariato di Roma*, pude localizar uma planta de edificio do início do século XIX que a estabelece no Palazzo Magnani, próximo da Igreja de San Lorenzo in Lucina. O funcionamento desta nova fase da Academia Portuguesa de Roma é referido por diversos autores e embora com escassa informação de base, quase todos desvalorizam a sua actividade. Na verdade, uma história aprofundada desta instituição, dos professores e meios que envolveu, encontra-se ainda por fazer.

<sup>63</sup> Existe uma vasta bibliografia que aborda esta questão, porém, a informação é muito redundante. Veja-se essencialmente o P<sup>e</sup> José de Castro, *Portugal em Roma*, 1939, pp.119-180, que sintetiza bem o conhecimento existente sobre a instituição e os diferentes alunos que a frequentaram.

<sup>64</sup> Apoio-me nos estudos recentes de A. Rita, sintetizados no longo artigo “DE ROSSI, Giovanni Gherardo” in *Dizionario Biografico degli Italiani*, ed. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. 39, 1991, pp. 214-218.

Profundo conhecedor dos fenómenos artísticos (havia já começado a formar as suas próprias colecções) e amigo de muitos artistas da vanguarda romana, em 1784, juntamente com Onofrio Boni, começa a publicar o célebre *Giornale delle belle arti e dell'incisione antiquaria, musica e poesia*, embora a sua colaboração neste periódico permanecesse anónima. A experiência foi de tal forma bem sucedida que, no ano seguinte, sob incitamento do príncipe Abbondio Rezzonico, fundou, de novo com Boni, *Le Memorie per le belle arti*, um periódico mensal que continuava a ser publicado em 1788. De Rossi dedica-se à produção de artigos relativos à escultura e à pintura, enquanto Boni se encarregava dos artigos dedicados à arquitectura e à gravura. A iniciativa teve grande sucesso. Durante anos, nas páginas destes periódicos, defenderam-se e deram-se a conhecer os novos artistas e as novas ideias artísticas que tiveram, desta forma, ampla divulgação, ao menos entre a camada esclarecida da cidade.

Terminada a experiência jornalística, abre-se seguidamente um decénio fecundo para a actividade literária e erudita de De Rossi. Em 1788 publica a primeira edição das *Favole*, em verso, segundo o modelo de La Fontaine. A sua produção, nos anos que se seguiram seria vasta. Autor de 16 comédias e sábias críticas sobre teatro, era admirador de Goldoni. Escreve diversas obras sobre artistas do seu tempo<sup>65</sup>.

Em 1795 é editado em Parma o elegante volume dos *Scherzi poetici e pittorici*, que já haviam tido no ano precedente uma edição mais modesta em Roma. A obra é luxuosamente decorada em pequenos quadros gravados, de gosto neoclássico, por José Teixeira Barreto (1767-1810), um dos alunos da Academia Portuguesa.

Já depois da partida de Sequeira, em Setembro de 1798, durante a República romana, viria a ser nomeado ministro das Finanças, ocupando o cargo até 1800. Depois deste interregno político, voltaria a dedicar-se às belas artes e às antiguidades. Sócio da Accademia di San Luca, torna-se Conselheiro perpétuo da Accademia Archeologica. Distingue-se ainda, nestes anos finais, no papel de intermediário no comércio de arte que nos primeiros decénios do século teve forte expansão em Roma.

---

<sup>65</sup> As suas principais obras são: *Favole* (1788); *Scherzi poetici e pittorici* (1795); *Poesie* (1798). Obras ligadas com as belas-artes: *Lettera sopra un monumento scolpito da A. Canova*, Bassano 1792; *Lettera sopra tre bassorilievi modellati da A. Canova*, *ibid.* 1794; *Lettera sopra due quadri dipinti dal sig. G. Landi*, Roma 1795; *Descrizione di una pittura di A. Allegri detto il Correggio*, Parma 1796; *Vita di A. Cavallucci da Sermoneta*, Venezia 1796; *Lettera sopra una statua rappresentante Perseo, scolpita da A. Canova*, *ibid.* 1801; *Vita di Angélica Kauffmann*, Roma e Pisa, 1810.



Apaixonado e eclético cultor das artes, veio a ser membro correspondente do Institut de France (1812) e Director da Academia Real de Nápoles, com sede em Roma (1816). É este o homem que, em 1791, o embaixador Sousa Holstein coloca à frente da renovada Academia Portuguesa de Roma<sup>66</sup>. Neste cargo, além da coordenação pedagógica, De Rossi empenhou-se particularmente num trabalho de encorajamento dos jovens artistas, aos quais comissionou diversos trabalhos.

Virá a morrer também em Roma, a 27 de Março de 1827 já depois do regresso de Sequeira à cidade, e precisamente 10 anos antes dele, de doença súbita. Encontrei indícios de que continuou a relacionar-se com a comunidade portuguesa mesmo depois do encerramento da Academia Portuguesa e de novo com Sequeira, a partir de 1825, tendo sido uma das suas âncoras na nova fixação à cidade.

Regista a historiografia portuguesa que De Rossi fazia uma palestra semanal aos alunos da Casa Pia sobre temas de arte e que estes muito beneficiaram da sua biblioteca particular que colocou à disposição da instituição. Não sabemos se Sequeira assistiu a algumas dessas prelecções<sup>67</sup> mas é natural que se tenha aproveitado da sua vasta erudição e, sobretudo, das privilegiadas relações com o meio artístico romano de vanguarda e que, através dele, contactasse e absorvesse muitas das ideias dominantes entre a nova geração<sup>68</sup>. O certo é que para estes novos ‘pintores de figura’ agora formados, tornava-se indispensável um vasto conhecimento das fontes literárias, históricas e mitológicas, o que sabemos que Sequeira não trazia à partida. A sua escassa escolarização inicial nunca lhe terá permitido aprofundadas leituras e reflexões teóricas, porém, alguma coisa terá evoluído e o contacto com figuras como De Rossi terão sido determinantes<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> Encerrada por volta de 1805, encontra-se por fazer um estudo aprofundado e sério do que foi esta Academia na sua segunda fase que durou cerca de 14 anos e por onde passaram um bom número de portugueses (ver notícias em P<sup>e</sup>. José de Castro, *Portugal em Roma*, vol. II, 1939, pp. 119-180)

<sup>67</sup> Certamente que o facto de estar muito mais adiantado que o restante grupo de portugueses era um motivo de separação. E também os constantes projectos e encomendas que ia recebendo o impediriam. No entanto, é possível que algumas lições de De Rossi não lhe passassem completamente ao lado. Percebemos depois do regresso a Lisboa como a sua cultura geral evoluiu e se consolidou.

<sup>68</sup> A historiografia tem colocado a questão de saber se Sequeira estaria ou não integrado na actividade pedagógica da Academia Portuguesa. Mais adiantado nos estudos do que os alunos da Casa Pia, os ‘rapazes’ como lhe chama nas suas cartas, certamente não o terá estado de forma regular mas não pode ter deixado de ter contactado e participado do ambiente.

<sup>69</sup> Num artigo anónimo publicado em Londres em 1814, o articulista descreve Sequeira dizendo: “*Upon being introduced to Senhor Sequeira, I found him a well-informed and agreeable man, and well versed in the French and Italian languages.*” (*The Gentleman’s Magazine*, *op. cit.*, 1817)

Os seus conhecimentos e ideias parecem ir-se formando e consolidando, moldados, sobretudo, através de experiências e contactos. Longe de o encontrarmos isolado, como os seus biógrafos faziam crer, antes nos deparamos com indícios de que frequentava certos círculos da sociedade romana: como já atrás vimos, numa das cartas a D. João de Almeida<sup>70</sup> contava ter participado num jantar em casa do arquitecto Giovanni Antinori (1734-1792)<sup>71</sup>, juntamente com numerosos outros convivas. Este tipo de contactos devia contribuir para consolidar as suas ideias e convicções estéticas. E percebemos que as tinha e manifestava dentro das suas possibilidades: numa outra carta, datada de Dezembro de 1790, tem necessidade de se defender perante o anterior embaixador sobre o facto de lhe ser imputada a responsabilidade de ter contribuído para o afastamento do pintor Carlo Labrucci (1748-1817) como mestre dos pensionistas da Casa Pia<sup>72</sup>. Embora no clima de intriga e maledicência esteja implícito que refuta os factos de que é acusado, fica evidente que tem opiniões sobre o trabalho dos outros e não se inibe de as expressar.

Outra questão que se encontra por apurar é em que circunstâncias foi Sequeira discípulo de Antonio Cavallucci (Sermonetta, 21 Agosto 1752 – Roma, 18 Novembro 1795) que tem sido considerado pelos biógrafos como o seu principal mestre italiano, ou ao menos o preferido, com um papel mais importante que Corvi ou Lappicola. Nenhum refere, contudo, em que factos assenta tal convicção<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup> Luís X. da Costa, «Cartas do pintor Domingos António de Sequeira para Dom João de Almeida», *op. cit.*, 1939, p. 371

<sup>71</sup> Depois de ter vindo muito novo para Lisboa, onde trabalhou na Casa do Risco das Obras Públicas, nos anos que se seguiram ao grande terramoto, regressou a Roma onde trabalhou essencialmente ao serviço da família Doria-Pamphilj e do papado. Da sua vasta actividade é recordado por ter superintendido à erecção dos três obeliscos da cidade: o do Quirinal, o Salustiano na praça de Trinitá dei Monti e o de Montecitorio. As suas obras dos últimos anos inserem-se nas ideias do neoclassicismo que imperavam na cidade.

<sup>72</sup> “... quando viemos para Caza [do embaixador Sousa Holstein] quiz q. gantaze co elles. D. Gregório q. me não podia Sorver [?] a ver me a mêza prensipiou dizendo mal de mim Sem nenhum Rezam dizia q. eu era a cauza de Se terem tirado os Rapazes de Labruce e q. Labruce hera hum homo de m.to mercimento a Respeito dos otros pintores e q. eu dizia mal de todos e dezacreditava o tal Labruce e Sempre aconselhando o Snr D. Federico de não os tirar de lá e Como tinha vindo huma Carta do Abade Xavier q. Dizia q. o intendente dizia q. os dois q. eram de Labruce Se tirarem dele aSim dizia elle q. eu era a Causa desta mesma Couza (...)” (Roma, 22 Dezembro 1790, *op. cit.*, p. 368)

Pintor paisagista e retratista e talentoso desenhador, os seus trabalhos evocam a ‘historicidade’ dos sítios que pintava. Muito apreciado entre a comunidade inglesa da cidade, trabalhou para as cortes da Rússia e Polónia. Só em 1796 foi admitido como académico de mérito na Academia de São Lucas. Veio também a ser director da Academia de Perugia.

<sup>73</sup> Excepto numa passagem de uma carta que escreve de Lisboa à amiga Giudita Cometti, logo após o regresso, impressionado ao tomar conhecimento da morte do antigo professor.

Cavallucci era também professor da Accademia de San Luca, mas não parece ter tido nela posição de particular destaque já que só por duas vezes, em 1790 e 1793, recebeu o cargo de Perfeito (*Sindaco*) e o de director dos alunos estrangeiros (*Direttori de' Forastieri*) em 1792<sup>74</sup>. Quais as relações que se estabeleceram com Sequeira e de onde veio a ligação próxima? Qual a influência artística que teve junto do jovem pupilo português? Estas questões nunca foram devidamente esclarecidas.

A primeira alusão que encontramos na correspondência de Sequeira data de pouco após a chegada do embaixador Sousa Holstein: este tê-lo-ia mandado chamar para irem ver os trabalhos de Cavallucci<sup>75</sup>. Susan Roettgen, que se tem dedicado a estudar a sua obra, informa que, proposto pelo amigo De Rossi<sup>76</sup>, ele foi contratado como professor da Academia Portuguesa de Roma<sup>77</sup>, facto completamente desconhecido da historiografia portuguesa e que se encontra por confirmar.

Quem era este homem? Mais novo que Corvi, pertence à geração seguinte, formou-se primeiramente com Stefano Pozzi e, depois da morte deste (1768) com Gaetano Lapis. Ao descrevê-lo Susan Roettgen diz: “*As fontes descrevem-no como conciliador, reservado e sincero; era extremamente laborioso, mas não ambicioso e, por consequência, não suscitava inveja. Religiosíssimo e devoto, levava uma existência quase monástica. A sua adesão à linguagem neoclássica encontrou todos os limites comuns aos outros artistas romanos, derivados do carácter vinculativo das encomendas para o estado pontifício. A adocicada e efeminada expressão das figuras, típica das obras da maturidade, é sublinhada por um colorido liso e brilhante, rico de esfumaduras nos contornos, executado com uma mestria técnica que dá às superfícies o aspecto de esmalte.*” E sobre as suas referências estéticas: “*As suas características estilísticas estão muito próximas de Bernardino Nocchi, mas resente também a influência da pintura de*

---

<sup>74</sup> De três em três anos, ao ser aberto o concurso da Academia publicava-se um luxuoso volume contendo a lista de todos os premiados, os discursos e uma relação completa dos académicos de mérito e corpos dirigentes da Academia. Em 1792, Antonio Cavallucci surge inscrito com o cargo de *Direttori de' Forastieri*, juntamente com o pintor Antonio Concioli.

<sup>75</sup> “*V. Ex<sup>a</sup> Sabera que no outro dia estando eu travalhando me mandou xamar o Sñr D. Alixander e me dize q. queria ir ver as obras de Cavaluxe e ver a xertosa [Cartuxa] Com a Sua Senhora e me dize q. o acopanhase....*” (Carta de Sequeira para D. João de Almeida, Roma, 22 Dezembro 1790, *op. cit.*, 1939, p.368).

<sup>76</sup> Que no ano seguinte à sua morte, lhe escreveria a biografia: Gio Gherardo Rossi, *Vita di Antonio Cavallucci da Sermoneta pittore*, Veneza, 1796

<sup>77</sup> Susan Roettgen, artigo “Antonio Cavallucci” in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23, ed. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1979, pp.1-5

*Giuseppe Cades e de Angelica Kauffmann. Nas obras de juventude (Palazzo Caetani) encontram-se influências de Gaetano Lapis e de Pompeo Batoni, enquanto Mengs, citado como um dos modelos preferidos de C., não exerceu uma visível influência sobre a sua maneira mas teve, antes, influência sobre a sua formação cultural e intelectual.”*<sup>78</sup>

Nesta altura encontrava-se já bastante doente com a tuberculose de que viria a sucumbir logo após a partida de Sequeira. Por causa da doença fez várias deslocções prolongadas fora de Roma, nomeadamente duas viagens a Nápoles, depois de 1790, que teriam servido para tentar restabelecer a debilitada saúde. Também Sequeira partirá para Nápoles no verão de 1791 e de novo no ano seguinte, desta vez para uma longa temporada de quatro meses, invocando razões de saúde<sup>79</sup>. Não pode ter deixado de encontrar-se, naquela cidade, com Cavallucci que pintava um retrato do príncipe Francesco Carafa del Belvedere<sup>80</sup>. Ora precisamente no MNAA existe um desenho preparatório para este retrato, assinado por Sequeira<sup>81</sup> (figs. 42-43.3). Somos conduzidos à hipótese de que teria sido executado como cópia da pintura, porém, a situação é

---

<sup>78</sup> Susan Roettgen, *op. cit.*, pp. 1-5. Em 1787, Cavallucci visitara Veneza, Florença, Bolonha e Parma, ficando particularmente impressionado com a pintura veneziana e parmense. Creio que, a par de Pellegrini, foi certamente Cavallucci quem conduziu Sequeira na via da admiração pela pintura veneziana e pela *touche* ligeira com que elaborará, mais tarde, os seus estudos a óleo.

<sup>79</sup> “O referido Sequeira padeceu aqui Suas febres que hiaõ dando cuidado porque lhe acometiaõ a Cabeça e como o S.or Ministro Plenipot.rio viu, que elle não podia applicar este verão no mesmo dia. Q. partia para essa Corte lhe deu licença para hir a Nápoles restabelecer se, o que já fez, deixando me a fé incluza do Medico, que o curou (...)” (Roma, 4 Julho 1791, carta de Pereira Santiago para Pinto da Silva, Teixeira de Carvalho, *op. cit.*, 1922, p.116). A estadia desse ano em Nápoles não terá sido prolongada já que Sequeira, de novo em Roma, escreve a 3 de Agosto. De novo no ano seguinte regista grande mal estar com o incómodo calor romano e parte para Nápoles: “Devo participar a V. S.<sup>a</sup> de q. mi acho em Napolis aonde Creijo de estar quatro mezes em quanto passa a maior força do vram pois Se Continuava a estudar em Roma hera prucurar a Sípultura. Pois já Como V. S.<sup>a</sup> Sabe q. eu todos os vraos Sempre aduecia e Cada anno hia a mais e em particular o prezente pois xigou a declarar o mal q. he de Conveluçoens nervinas no olhos e as quntinuas dores de Cabeça q. padeço q. com o ar de Roma de Vram não posso apilicar quanto seja hua ora por dia assim como a consulta dos médicos q. fiz desediram q. este vram estudasse menos e pruvasse o ar de Napolis aonde me acho (...)” (Roma, [3 de Julho 1792], carta de Sequeira para Pinto da Silva, *op. cit.*, p. 133)

<sup>80</sup> A pintura encontra-se actualmente no Museo di Capodimonte, em Nápoles e era, até há alguns anos, atribuída a Angelika Kauffmann, devido ao aspecto delicado e expressão suave do retratado.

<sup>81</sup> M<sup>a</sup> Alice Beaumont recupera um registo antigo de inventário que o identificava como um retrato do marquês de Nisa (v. Beaumont, *op. cit.*, cat. 435, pp. 58, 103, 218). Considera o desenho de influência francesa. Adquirido pela Academia Real de Belas-Artes em 1876 no espólio de Romão Delgado Moreira.

estranha porquanto entre o desenho e a pintura existem bastantes variantes (diferente disposição dos objectos sobre a mesa, estilo rococó desta em vez do modelo mais linear usado na pintura, ausência do busto masculino, existência de reposteiro à esquerda em vez do apontamento de paisagem, ausência do fundo arquitectónico, etc.) circunstância que ficaria assim por explicar. A explicação poderá ser a de que Sequeira tenha visto a pintura a ser executada e que esta tenha sido modificada no decurso da realização<sup>82</sup>. A existência do desenho leva-nos mesmo a admitir que Sequeira tenha assistido Cavallucci na sua execução, já que Roettgen informa que “*Desde 1790 até à sua morte, Cavallucci desenvolve uma intensa actividade e consegue encomendas de grande prestígio, em grande parte assistido pelos seus dois discípulos Giovanni Micocca e Tommaso Sciacca*”.

Cavallucci era excelente desenhador, revelando possuir vastos recursos<sup>83</sup> (v. figs. 4-5.III). A sua personalidade apresenta-se neste domínio assaz mais complexa do que como pintor, reflectindo experiências muito ramificadas: linhas de contorno ondulante; uma típica doçura expressiva das figuras por vezes com recurso a um carácter excessivamente patético; grandiosa profundidade espacial; um sentido teatral da mímica.

Como pode ter ele influenciado Sequeira? Ou, a questão que nos devemos colocar: que tipo de ascendente teve sobre ele? Já vimos que nas cartas para os diversos intervenientes, Sequeira refere sempre a existência de ‘professores’ no plural<sup>84</sup>. E que numa das cartas menciona Cavallucci e Bénigne Gagneraux. Na verdade, penso que mostrava as suas composições – esboços e manchas, como o próprio diz - a diversos professores da Academia para obter as suas opiniões e aprovação. Era importante transmitir essa validação para Lisboa, uma vez que existe a preocupação de sancionar a forma como estava a evoluir. Não significa tudo isto, pois, que tivesse necessariamente frequentado as aulas de Cavallucci.

---

<sup>82</sup> Só a realização de estudos radiográficos à pintura poderá vir a permitir um esclarecimento deste assunto.

<sup>83</sup> Sobre a faceta da obra gráfica de Cavallucci consultar o artigo de Giancarlo Sestieri, «Cavallucci Disegnatore» in *Disegno e disegni: Per Luigi Grassi*, Rimini, 1998, pp. 478-489. A sua obra gráfica encontra-se actualmente bastante dispersa, com dois núcleos mais importantes no Uffizi, de Florença e no Kupferstichkabinett, de Berlim.

<sup>84</sup> Várias passagens: ‘... tendo eu com tanto gosto feito o aboseto de S. Paulo, do qual estou contente por q. graças a Deos tem tido aprovaçon dos Porfecoires, por q. entre tantos pencamentos q. fiz esculheiram o melhor...’ (carta de 13 de Abril de 1791) ‘a disposição deste quadro tem merecido o aplauso dos Professores...’ (carta de 3 de Agosto de 1791, op. cit., p.118), entre outras.

Outro nome que surge na órbita de De Rossi é o de Antonio Canova (1757-1822). Num pequeno opúsculo datado de 1792 que escreveu sobre uma das obras do escultor<sup>85</sup>, De Rossi diz que o convidou para professor da Academia Portuguesa. Por outro lado, é sabido que, nestes mesmos anos, foi mestre do escultor João José de Aguiar. Quando em 1788 Sequeira chegou a Roma, o escultor tinha 31 anos e estava em rápida ascensão. O monumento funerário do Papa Clemente XIV que realizara em 1783-87, bem assim como o de Clemente XIII que nestes anos de 1787 a 1792 ocupam todos os seus esforços, contribuíram para o catapultar para a fama e é facto conhecido que o seu atelier era muito frequentado por artistas italianos e estrangeiros, sobretudo jovens, que gostava de apoiar, pelo que é admissível que Sequeira algumas o tenha visitado.

Canova dedicava-se igualmente à pintura e ao desenho como disciplinas autónomas, mantendo pesquisas independentes da sua produção escultórica. Disseminada por inúmeros álbuns e folhas avulsas, encontramos uma vasta obra gráfica onde faz uma reinterpretação livre da antiguidade romana, abordando temas de uma insuspeitada expressão sentimental que para muitos autores é já sintoma de uma sensibilidade romântica. O grande mestre da escultura neoclássica, em quem a pureza plástica nunca conduz a uma frieza expressiva, dava este conselho aos jovens cultores da arte: “*Procura prima di tutto divenire nell’arte tua valente, cioè: sappi disegno, anatomia e dignità: senti la grazia: intendi e gusta la bellezza: commoviti del tuo affetto: possiedi in somma tutte le parti dell’arte in modo eminente, ed avrai trovata la breve starda che ti avvuto.*”<sup>86</sup>

Não sabemos se Sequeira entrou, efectivamente, em contacto directo com essa faceta menos pública da sua obra, encontramos, porém, estreitos paralelismos entre certos trabalhos gráficos de ambos. Por outro lado, a particular inclinação que Sequeira irá revelar pela escultura, e que abordaremos mais adiante, terá advindo precisamente do grande prestígio que ela então gozava em Roma.

---

<sup>85</sup> G. G. De Rossi, *Lettera sopra un monumento scolpito da A. Canova*, Bassano 1795. Sobre as suas obras escreveu, aliás, diversos outros opúsculos mostrando-se muito próximo do escultor: *Lettera sul deposito di Clemente XIII, nella Basilica Vaticana*, Bassano, 1792; *Lettera sopra tre bassirilievi recentemente modellati da Antonio Canova*, Bassano, 1794; *Lettera sopra due bassirilievi recentemente modellati dall’illustre scultore Sig. Antonio Canova*, Bassano, 1795; *Lettera sopra un monumento recentemente modellato dall’illustre scultore sig. Antonio Canova*, Roma, 1795; *Lettera di un amatore delle arti sopra una statua rappresentante Perseo scolpita in marmo di Carrara da Antonio Canova*, Pisa, 1801.

<sup>86</sup> *Pensieri di Antonio Canova sulle Belle Arti*, dir. Maulio Brusatin, Milão, ed. Abscondita, 2005 (pensamento VI).

Após a partida de D. Alexandre deu-se a aproximação de Sequeira à família Cometti. A historiografia, desde Sousa Holstein, tem posto em evidência as relações de amizade com esta família italiana<sup>87</sup> sem que, até hoje houvesse qualquer pista sobre quem eram e as razões desta ligação. Também um artigo no *Jornal de Belas Artes*, em 1843, mencionava, entre as obras pintadas em Roma nesta altura, a execução d’“o tecto de uma casa de jantar na quinta Cometti, que representa o carro d’Apollo e em roda a fabula de Narciso em retábulos lateraes”<sup>88</sup>. O assunto dos laços com esta família manteve-se sempre com contornos mal definidos. Sousa Holstein conta que quando esteve em Roma, na década de 1850, ainda se relacionou com um filho destes, Monsenhor Cometti, já então idoso, mas que havia conhecido o pintor português durante a infância. Referia-se a Giovanni Francesco Cometti-Rossi (1788-1865), arcebispo de Nicomedia em 1844 e, num opúsculo editado após a sua morte, encontrei algumas notícias sobre a família. Os pais, que foram amigos de Sequeira, eram Giovanni Orazio Cometti casado com Giuditta De Rossi<sup>89</sup>. Em casa desta família, no nº56 da via Panisperna – ainda hoje existente e localizada pouco abaixo do Palácio Cimarra, morada do embaixador D. Alexandre Holstein - viveu durante os últimos anos da sua estadia em Roma.

O episódio é tão só revelador de como se encontrava bem inserido no meio artístico romano. Não admira que tivesse ponderado fazer aí carreira, não fossem as saudades familiares, que refere em carta, a instabilidade crescente da cidade que em breve seria invadida pelas tropas napoleónicas e a crescente insegurança dos cidadãos estrangeiros.

---

<sup>87</sup> Surgindo inclusivamente uma vaga história nunca esclarecida de um relacionamento com uma senhora dessa família com quem teria pretendido casar-se (história posta a circular por Sousa Holstein a partir de testemunhos e informações que recolheu em Roma cerca de 20 anos depois da morte de Sequeira). É também conhecida uma carta à sua ‘*comadre Giudita*’, datada de logo após o regresso a Lisboa, e que, pelo tom, parece confirmar a intimidade que manteve com eles.

<sup>88</sup> Leal, J. M. da Silva, «Biographia – Domingos Antonio de Sequeira» in *Jornal das Bellas Artes*, vol. I, nºII, 1843, pp.28-32.

<sup>89</sup> Francesco Fabi Montani, *Nelle solenni esequie di Gio. Francesco Cometti Rossi arcivescovo di Nicomedia celebrate in Santa Galla*, Tipografia Forense, Roma, 1865. A notícia da sua ascendência encontra-se na nota 2, da pág. 8. Eis alguns dados que consegui apurar sobre esta família, sempre mencionada pelos biógrafos do pintor, mas sobre a qual praticamente nada se sabia até agora: dois irmãos, Giacomo e Francesco, originários da zona de Como, vieram para Roma no início do século XVIII, estabelecendo-se como pintores muralistas. Caídos nas boas graças do Papa Bento XIV este encomendou-lhes alguns trabalhos, como o restauro da fachada da igreja e mosteiro dos Santos Marcelino e Pedro. De Francesco Cometti e de sua mulher Annunziata, romana de nascimento, nasceu Giovanni Orazio, o amigo de Sequeira. Diz o biógrafo do arcebispo que aquele, continuando o honrado mester da família, aumentou as riquezas paternas. E aqui temos a notícia importante: Giovanni Orazio Cometti era ele próprio, também, pintor muralista.

Entre todos os contactos que seguramente manteve, o que teve oportunidade de ver nas galerias públicas e privadas que frequentou, o que logrou aproveitar nas estadias em Nápoles nos quentes verões de 1791 e 1792 e sobretudo, o muito que trabalhou, desenrolam-se os cinco anos de aprendizagem de Sequeira na cidade pontificia. Certo é que esteve sob apertado controle dos tutores e pessoal da embaixada, de cuja autoridade e vigilância não podia afastar-se e que o impediam de qualquer veleidade de indagação individual fora do exclusivo âmbito dos professores da Accademia. E se nas décadas intermédias do século ela representara a vanguarda das pesquisas e ideias artísticas, certos autores referem que nas últimas duas décadas ela vinha perdendo fôlego, ocorrendo todas as mais relevantes novidades fora do seu âmbito.

Por agora, contudo, muito absorveu. Á sua formação romana deveu para sempre a modelação da personalidade artística, a consistência das suas ferramentas operativas, bem como a percepção da importância social do artista, mais valorizada do que era então em Portugal. Cedo teria, nos anos imediatos, a oportunidade de testemunhar as profundas convulsões que traziam aos contemporâneos a convicção de estarem a viver o advento de um novo tempo para o qual era necessária uma nova arte.

Longamente se tem escrito sobre as rivalidades que teriam existido entre Sequeira e Vieira Portuense, porém, orgulhoso das suas capacidades, é ao prestígio de Vieira Lusitano que se pretende igualar aspirando, no início de 93, a ser admitido como professor na Academia romana e ao apetecível cargo de pintor régio<sup>90</sup>.

### 3.d. A admissão como Académico e a actividade como professor (1793-1795)

O processo de admissão de Sequeira à Accademia de San Luca decorreu de forma célere e incomum, tendo em conta os habituais procedimentos da instituição<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> Numa das suas cartas encontra-se já claramente traçado o seu propósito: “(...) *tenho procurado de destengrimi. Fazendo o mesmo q. fez o nosso Antigo Vieira. E mais. Com esta obra q. faço para o Príncipe Nosso Senhor mercendo aprovaçam dos Porfesores. Todos me querem dar a honra de ademetirem me. Porfesor. Sendo tudo isto Consolaçam para V. S.<sup>a</sup> pois me aLembra que eram estes os Seus desejos. Agora espero q. V. S.<sup>a</sup> me acabe de fazer me feliz. Sendo a minha felisidade o Ser Pintor do gabinete de S. Mag.e Como era o Nosso Vieira. (...)*” (carta de 26 de Fevereiro de 1793, dirigida por Sequeira a Pinto da Silva, Teixeira de Carvalho, *ibidem*, 1922, p. 141)

<sup>91</sup> A iniciativa da indicação dos nomes a admitir partia, usualmente, do corpo académico, geralmente do próprio *Príncipe* e visava habitualmente artistas consagrados e consensuais (recorde-se, por exemplo, que o próprio Canova só será admitido em Janeiro de 1803, aos 42



Como obra de recepção apresenta uma *Degolação de São João Baptista*, para a qual são conhecidos diversos desenhos preparatórios (figs. 44-48.3) e onde joga toda a sua aprendizagem. Focando-se no tema, adopta uma representação onde a presença das duas figuras, supliciado e carrasco, preenchem o campo da composição. Ensaia diversas posições, acabando por colocar o segundo de costas e ocultando-lhe o rosto, dispositivo que permitiu focar a atenção na figura do santo, assim aumentando o dramatismo da cena. Ensaia o gesto do verdugo ao agarrar João Baptista pelos cabelos - tópico singular da composição - e a doçura expressiva do rosto deste. Treinado para dar protagonismo à figura humana, pretende, desta forma, colocar em evidência os seus recursos.

Após a admissão na Academia continuará a responder a encomendas de Lisboa, iniciando-se na actividade de professor. Quase nada sabemos sobre esta circunstância, a não ser aquilo que o próprio conta em carta datada de Março de 1795, poucos meses antes do regresso ao país<sup>92</sup>. Estas experiências dão-lhe afinal ensejo de afinar o método de ensino académico que aplicará mais tarde nas diversas situações em que esteve envolvido.

Durante o ano de 1793 e no de 1794 executou ou prosseguiu algumas das mais importantes composições realizadas durante a sua estadia em Roma, entre as quais a *Pregação de São João Baptista* (Palácio Ducal de Vila Viçosa), a *Alegoria à Instituição da Casa Pia* (MNAA) e *O Milagre de Ourique* (Castelo d'Eu, França) Terá realizado, também, algumas decorações em tectos. De toda esta produção ficou um vasto conjunto

---

anos, imerso no anátema de jacobinismo). No arquivo da instituição conserva-se uma carta de Sequeira, datada de Agosto de 1793 e dirigida a Tomaso Conca onde pede para ser admitido como Académico (Arquivo Histórico da Accademia de San Luca, doc. 60, vol. 182, transcrito por Vergílio Correia...) evocando haver sido premiado no concurso de 1789. Pelo seu teor parece haver sido inspirada por alguém, talvez ligado à embaixada. Acabará por ser eleito na sessão de 6 de Outubro desse mesmo ano. Encontrei agora uma referência no já mencionado diário de Vincenzo Pacetti (v. Anexos, doc. nº7) onde refere que Sequeira foi visitá-lo no dia 31 de Julho para pedir-lhe o voto favorável na eleição para académico e uma outra nota, no dia 10 de Outubro, onde menciona de novo a sua visita para agradecer-lhe o apoio na eleição. Não sabemos se utilizou o mesmo procedimento junto de outros académicos mas o episódio é revelador do seu empenho em obter a ambicionada nomeação.

<sup>92</sup> “...o quanto estimey a noticia que me dá, e igualmente me assegura Luiz Alvares da Cunha de VM se achar Exaltado a académico e Mestre da Academia de Sam Lucas (...)” (Carvalho, op. cit., 1922, p.155) ou ainda a seguinte notícia: “No mesmo tempo lhe faso saber q. tenho adiantado diversos desipulos os quais alguns tem tido prémios em Campidolho [não se sabe quem foram] e Sou porcurado de muitos outros para virem ao meu estudo Continuamente estas Liçons q. estou dando aos etalianos. poso adiantar os meus nassionais.” (ibidem, p.172)

de desenhos preparatórios mas encontramos, igualmente, alguma produção autónoma.

Para a *Pregação de São João Baptista* apenas é conhecido um estudo (fig. 50.3) do conjunto da composição, revelador de maior segurança. Tendo apontado primeiramente a lápis o pensamento global com alguns toques rápidos - a disposição em círculo de um pequeno grupo de homens e mulheres envolvendo o santo e o gesto de exortação deste - introduz posteriormente a tintas castanha e branca outros elementos como a referência a elementos da paisagem ou a sumária modelação volumétrica das formas. De forma desvelta estuda duas alternativas para a posição de um dos braços do santo. E se muitos detalhes serão posteriormente alterados ou ajustados, como a substituição do cavaleiro à direita ou o aspecto final de algumas figuras, a solução está já encontrada. Interessante é registar como navega nas águas de um compromisso entre a senda da tradição setecentista italiana, assumida no desenho, e as novas tendências historicistas (influenciadas por Cades) ao introduzir na pintura, fora de contexto, um desajustado cavaleiro de emplumada armadura.

Se os trabalhos com aguadas revelam boa destreza, observamos em outros exemplos como permanece errante nas linguagens adoptadas. Num conjunto de folhas destes últimos anos encontramos uma variedade de situações (figs. 51-58.3) onde vai adequando a linguagem ao tema representado, consoante se trate de temas da antiguidade romana ou bíblicos. Estes últimos são no geral bastante estilizados. A lápis ou a tinta, esta abstractização das fórmulas adoptadas para os temas bíblicos deu origem a pequenos trabalhos que evidenciam a assimilação da tradição da representação italiana (figs. 55-58.3). Utiliza por vezes aguadas de sanguínea através das quais obtêm interessantes efeitos, como na magnífica folha de *Judite cortando a cabeça de Holofernes* (fig. 58.3), porventura aquela onde melhor expressa a elegância neomaneirista que então, frequentemente, adopta. Em linha com a evolução do gosto, a utilização da sanguínea, ainda presente neste final de século, passará no início de oitocentos a ser puramente residual.

Curiosamente os últimos desenhos que se lhe conhecem, realizados em território italiano antes de embarcar - um estudo para a pintura *S. João Baptista Menino* (fig. 18.1) e uma *Caridade* (figs. 60-61.3), tema sobre o qual abrirá a primeira gravura - fazem a ponte entre essa tradição italiano e o modo doce que adoptará após o regresso. Enquanto uma *Cabeça de Homem com barbas* (fig. 62.3), actualmente pertencente ao Museo Glauco Lombardi, de Parma e também de 1795, é uma fantasia executada à pena, a tinta castanha e traço caprichoso, numa tipologia que também retomará algumas vezes

mais tarde.

Logo em Janeiro de 1794, começa a revelar vontade de partir. Se numa carta a Pinto da Silva expõe a ideia, dizendo que fora aconselhado por D. João de Almeida a regressar *para poder formar huma escola portugueza em Lisboa*, nessa mesma carta relata a oferta do embaixador de o acolher em Londres para uma temporada. Projecta fazer a viagem por terra, *de forma a poder ir obecervando obras e muitos outros Autores como idifisios e muitas Couzas analguas a m<sup>a</sup> porfiçam*, no caminho para Inglaterra onde poderia estabelecer-se por algum tempo e *fazer um bom Capital*<sup>93</sup>. Fará efectivamente uma longa volta por Florença, Bolonha e Parma<sup>94</sup> mas a viagem a Inglaterra é-lhe vedada pelo velho tutor ainda pertencente a uma geração incapaz de considerar a relevância de qualquer outra escola de pintura para além da italiana.

Os sete anos de permanência em Roma revelaram-se de profundas consequências. Consciente das suas aptidões para o Desenho, cedo terá compreendido como em Itália a disciplina era seriamente encarada, tanto como eficaz meio de materialização do pensamento como de ferramenta operativa das diferentes artes do desenho. E se nestas últimas décadas de Setecentos vinha-se afirmando uma consideração pública pela qualidade virtuosística dos desenhadores que executavam composições rápidas e improvisadas em que muitos se tornaram excelsos, não pode ter deixado de registar a relevância social desta nova tendência<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> “O d<sup>o</sup> Sñr D. João de Almeida me ofreçe de pasar por hum poço de tempo em Londres em Sua Caza e me diz q. alli em poco tempo posso fazer hum bom Capital para dalli hir a Lisboa.” (Teixeira de Carvalho, *ibidem*, 1922, p.160). Sequeira relaciona a sua ‘profissão’ (não diz a sua arte, nem o ofício) com um meio de ganhar dinheiro, assunto que sempre foi importante para ele. É nisso já um homem dos novos tempos, consciente do valor material do seu trabalho e esforço.

<sup>94</sup> Além de Roma, o próprio conta em carta de 2 de Agosto de 1795 que foi nomeado académico em outras cidades italianas, aquando do tour final que empreendeu antes do regresso ao país: “(...) *alem de ser Porfesor em Roma q. ali não ha otro portugez. tenho a Consulaçam de o Ser eu alem de Ser Porfesor e Cademico em Roma [sic] o Sou na grande academia a florensia em Bologna e em Parma nas Sidades aonde floresem mais as belas Artes e isto o vera de todos os meus deplomaz*” (carta de Sequeira para o Guarda-jóias Pinto da Silva, datada de 3 Janeiro de 1794 in Teixeira de Carvalho, *ibidem*, 1922, p. 179)

<sup>95</sup> “(...) *em todas estas sidades tenho recebido as maiores atencons e tenho sido recebido de maneira q. me via confuso. em particular em Parma. S. Alteza Real o Sñr D. António de q.m eu recebi tantas atencons q. nem lhas posso espilicar mais tam Somente lhe digo q. depois de dizer me q. tinha muito gosto em conheseer me quiz dois Riscos meus os quais lhos fiz no mesmo momento, e me mostro de ser muito contente e para prova disto me quiz dar hũ dos Seus dezenhos dando mo para q. eu tivesse mimorio de q. tinha pasado por Parma (...) alem das espersons da Real Prisesa tive hum aplaso geral de todos os porfesores em Parma de piquenas couzas q. ali fiz.*” (*ibidem*, pp. 179-180).

## Capítulo 4

### O regresso a Portugal (1795 - 1801)

O regresso de Sequeira a Portugal, em Outubro de 1795, que ele projectou ser apenas temporário acreditando ter condições para desenvolver a sua actividade profissional em Itália, acabou por se estender numa permanência de 28 anos. Durante esse longo período (até 1823) não tornará a sair do país, nem a manter contacto directo com os desenvolvimentos artísticos da cena internacional. No entanto, durante estas quase três décadas, a historiografia não deixa de registar com uma nota de admiração, a evolução que se verificou no interior da sua produção. Nada sabemos, de concreto, sobre como lhe chegavam as novidades mas o certo é que se mantêm alinhado em relação à produção artística do seu tempo quando não antecipa mesmo, em alguns anos, certas fórmulas estéticas.

Treinado para pintor de História, género considerado maior na hierarquia promovida pela Academia<sup>1</sup>, abordará ao longo da sua actividade todos os subgéneros desta categoria: dos temas religiosos, aos mitológicos, da história da antiguidade à história medieval, da alegoria à figura de costumes. Neles coloca em jogo as capacidades que longamente treinou, amadurecendo características próprias, moldadas tanto na sua personalidade como na apropriação dos conhecimentos e meios adquiridos, embora filtradas por uma busca de caminhos que ainda não são claros. Revela-se, contudo, que o treino recebido poderá ter ido mais longe e, sobretudo, os seus interesses parecem não ter-se fixado exclusivamente na pintura, estendendo-se, de certa forma, à escultura<sup>2</sup>.

Entre 1796 e 1799, a sua produção assevera-se ter sido escassa, como lhe fora prognosticado pelo guarda-jóias Pinto da Silva<sup>3</sup>. A sociedade portuguesa continuava a interessar-se pouco pela aquisição de obras de arte e é interessante que a única encomenda

---

<sup>1</sup> A hierarquização dos géneros no interior da pintura foi um conceito lançado por André Félibien na segunda metade de Seiscentos, num contexto de emergência da Academia Francesa. Félibien, V. André et alii, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668

<sup>2</sup> Um dos seus primeiros biógrafos, J. M. da Silva Leal, numa notícia saída em 1843, escassos seis anos depois da sua morte, diz dele “*Mas Sequeira não foi só grande pintor e famoso desenhador, e retratista, também modelava com perfeição, e teve exquisito gosto para a architectura e esculptura*” (J. M. da Silva Leal, “Biographia. Domingos-Antonio-de-Sequeira” in *Jornal de Bellas Artes*, nº1, vol.I, 1843, p.32). A palavra ‘exquisito’ deve, sem dúvida, ser aqui interpretada no sentido de ‘apurado’, ‘requintado’. A verdade é que não há notícia de qualquer obra de architectura por ele produzida.

<sup>3</sup> O vaticínio revela-se nesta passagem de uma das cartas: *Também devo dizer a VM que aqui em Lx.<sup>a</sup> terá muito pouco que fazer; porque não ha Pessoas com gosto de Pinturas, e por isso todos os Pintores que aqui se achaõ, não fazem se não couzas de pouco merecimento, como saõ*

de vulto que teve nestes anos tenha sido a de um estrangeiro – William Beckford (1760-1844)<sup>4</sup> – para o qual executou pelo menos quatro pinturas<sup>5</sup>.

Num anúncio publicado na *Gazeta de Lisboa* de 22 de Novembro de 1796 anunciava que expunha em sua casa, então situada ao Pátio das Vacas, em Belém, um *Baco e Ariadne*, por um período de 25 dias, a quem o quisesse ir ver<sup>6</sup>. Com esta exposição pública procurava replicar uma prática corrente por toda a Europa mas por cá ainda desconhecida. Levada para Inglaterra, a pintura nunca mais foi vista entre nós e só conhecemos a sua composição através de diversos desenhos preparatórios que se conservaram (figs. 1-4.4)<sup>7</sup>.

---

*algumas Pinturas de Paredes, e também Tetos de Cazas pelo gosto de Pilman, que creyo VM ainda aqui conheceo; e alem disto só se fazem alguns poucos retratos para o que não Sey se VM tem génio* (carta do guarda-jóias Pinto da Silva a Sequeira em Roma, datada de 9 de Abril de 1795, tentando demovê-lo de regressar a Portugal, in Teixeira de Carvalho, *op. cit.*, 1922, p.168)

<sup>4</sup> William Beckford esteve em Portugal três vezes, respectivamente em 1787, 1794-95 e 1798-99. Sobre este riquíssimo e extravagante aristocrata, herdeiro de uma fortuna feita com o açúcar da Índia e que foi, talvez a maior da sua geração, e que foi também escritor, consulte-se a obra de Maria Laura Bettencourt Pires, *William Beckford e Portugal: uma visão diferente do homem e do escritor*, Lisboa, 1987 e igualmente os catálogos *William Beckford & Portugal: a viagem de uma paixão*, Lisboa, 1987 e *William Beckford, 1760-1844: an eye for the magnificent*, N. York-Londres, 2001, para se obter um enquadramento sobre a sua actuação como amador de arte e coleccionador.

<sup>5</sup> As pinturas realizadas para Lord Beckford foram *Baco e Ariadne*, *Santo António com o Menino* e uma *Fuga para o Egipto*, estas duas últimas gravadas por Gregório Francisco de Queiroz. Terão todas sido vendidas pela sua filha, duquesa de Hamilton, após a sua morte, desconhecendo-se actualmente o paradeiro. Consultadas as listas de inventário dos bens de Beckford, elaboradas em Setembro de 1844 (Biblioteca Bodliana, Oxford) surgem-nos ainda as pinturas de Sequeira mencionadas como *Baco e Ariadne*, uma *Sagrada Família servida por Anjos* e um *Santo António*, como encontrando-se então colocadas, respectivamente, na Sala de jantar e na Sala de Desenho da Duquesa, na sua residência de Bath, em Lansdown Crescent, 20. O último destes quadros foi vendido juntamente com o conteúdo da casa, em 1848 (lote 96). A consulta deste espólio havia já sido assinalada por M<sup>a</sup> Laura B. Pires na obra referida na nota 3, a partir de cuja notícia me desloquei a Oxford. Recentemente pude ainda localizar, da autoria de Sequeira, um retrato de Maria Anna Walstein Wurtemberg, Marquesa de Santa-Cruz (1763-1808) (óleo, 24,8x19,9cm) que manteve um relacionamento amoroso com Beckford. O retrato encontra-se actualmente na colecção do Castelo de Brodick, na Escócia. Este retrato era, até há pouco tempo, atribuído a Elisabeth Vigée-LeBrun (1755-1842). Porém, uma recente intervenção de restauro revelou a assinatura de Sequeira. Existe ainda um desenho, guardado na Biblioteca Bodleian, em Oxford, juntamente com a correspondência e espólio documental de Beckford que Sequeira lhe enviou de Paris, em 1826.

<sup>6</sup> De assinalar é o facto de Beckford não se encontrar em Portugal em 1796, uma vez que partira no ano anterior antes da chegada de Sequeira, somente regressando para uma terceira visita em 1798-99, única altura em que conheceu pessoalmente o pintor. Esta encomenda ter-lhe-á chegado, pois, através de amigos comuns, certamente os Marialva.

<sup>7</sup> O *modello* final viria a ser adquirido por Wenceslau Cifka, tendo integrado o álbum que reuniu, actualmente no MNAA. São ainda conhecidos três outros estudos parciais, dois na Biblioteca Nacional de Madrid e outro no MNAA.

Numa das folhas, onde estuda o jovem Baco e o companheiro, inscreveu num dos cantos ‘*Do Natural*’, numa referência ao facto de ter utilizado modelos vivos para ensaiar as posições dos dois personagens masculinos. É, entre nós, creio, a primeira composição de que temos a certeza documentada da utilização de modelos nus para estudo, em situação não académica. Resta-nos a dúvida se terá utilizado jovens modelos masculinos da sua família ou se em Lisboa conseguiriam, nesta altura, encontrar-se modelos para contratar, fora do âmbito académico. A passagem da fase de estudo com modelo para a composição final desenhada, permite-nos compreender como substitui um naturalismo inicial por rostos e poses afectadas, de expressões ingénuas e adocicadas, num gosto que adopta nesta fase inicial. É curioso observar como a figura do Baco apoiado no tirso, coberto de folhagens de parreira, encontra-se bastante próxima da do S. João Baptista, com seu bastão em forma de cruz com flâmula, que havia utilizado poucos anos antes na *Pregação de São João Baptista* de 1793<sup>8</sup> (fig. 49.3). Tal revela, afinal, a plena absorção de um repertório convencional de posições e gestos que continuou a utilizar nos primeiros tempos de actividade e que mostram como o interesse por um estudo naturalista das figuras permanecia ainda solidamente subordinado e ancorado à tradição académica. Do seu interesse pelo estudo e fixação dos gestos e expressões ficaram-nos inúmeros exemplos, em folhas que se tem procurado aproximar de composições em que trabalhou por estes anos e que mais não serão, finalmente, que repertórios de cariz académico (figs. 5-13.4).

Para a figura feminina, pelo contrário, não há indícios de que tenha utilizado modelo. Esta questão é fundamental para compreendermos como se processava, então, o estudo do nu feminino. Sintomática é, neste contexto, uma folha com diversos esquisos (figs. 14-14v.4)<sup>9</sup> onde estuda um nu masculino em primeiro plano cuja pose é, depois, replicada acima, numa escala mais pequena, em versão feminina. Esta folha parece indicar que utilizou modelos masculinos, posteriormente transformados em figuras femininas.

Cobiçada pelo eternamente jovem deus Dionísio/Baco e abandonada pelo desleal Teseu na ilha de Naxos, a bela Ariadne veio a ser encontrada e desposada por este. O tema foi frequentemente, ao longo dos tempos, pretexto para cenas de grande sensualidade quando não mesmo de erotismo explícito, abordado de Ticiano a

---

<sup>8</sup> Colecção Palácio Ducal de Vila Viçosa.

<sup>9</sup> Vendido em Londres, na leiloeira Philips, a 6 de Julho de 2000 (lote 58).

e fortes aproximações à versão que Angelika Kauffmann havia pintado dois anos antes em Roma<sup>10</sup> e que não pode deixar de ter visto, encontrando-se muito próximo na atitude e descrição dos personagens e na inserção topográfica da cena (fig. 1.IV). A versão de Sequeira (como a de Kauffmann) poderá facilmente ser considerada pudica ou com entoação feminina, quando comparada com o tratamento habitual dado ao tema na tradição da pintura europeia, pondo em foco o desgosto e fragilidade da princesa perante os avanços do deus. Esta característica de grande contenção e sensibilidade na forma como aborda os temas, vamos encontrá-la presente ao longo de toda a sua obra. Além de serem escassos os nus femininos que encontramos, nunca faz concessões a um tratamento mais sensual dos temas. É antes a sensibilidade e graciosidade que sempre procura. Neste sentido, há uma aproximação à obra de certas pintoras contemporâneas como Vigée-Lebrun ou Kauffmann, com o trabalho das quais encontramos certas afinidades<sup>11</sup>.

Para além deste caso, produzido para ser pintado, apenas conhecemos mais algumas folhas sem qualquer relação com a produção pictórica. É o caso de uma magnífica folha com um *Amor e Psiqué*<sup>12</sup> (fig. 15.4) da fase inicial, executada a traço de tinta castanha num grafismo leve, caprichoso e rápido que o vemos empregar diversas vezes nos anos que se seguiram ao regresso a Portugal. Na mesma linha encontramos um *David e Golias* (fig.16.4), uma *Mulher com criança* (fig. 17.4) - que oferece ao guarda-jóias Pinto da Silva - uma alegoria em honra do aniversário de uma jovem e ignorada D. Pilar, datada de 1798 (fig. 18.4) ou outra com *Mercúrio e a Pintura* (fig. 19.4), todas executadas logo após o regresso a Portugal.

Algumas composições livres que fizeram parte do álbum Arroios, têm igualmente como mote temas retirados da mitologia, como um *Apolo e Daphné* (fig. 20.4) ou a *Queda de Ícaro* (fig. 21.4) tratadas apenas a linha de contorno, de forma rápida, que nos revelam o seu lado mais espontâneo e não elaborado.

Encontramos ainda uma folha com um *Nesso e Djanira* (fig. 22.4) apenas executado a linha de contorno, brevemente sombreado a pincel e aguada, com reminiscências da

---

<sup>10</sup> Kauffmann abordou diversas vezes passagens da história da bela Ariadne, da sua lamentação por ter sido abandonada, ao aparecimento de Baco. Esta última cena em, pelo menos duas versões, a primeira datada de 1764 e a segunda em 1794 que Sequeira deverá ter visto antes de sair de Roma e que se encontra actualmente na Berwick Collection.

<sup>11</sup> Não por acaso, como vimos, o seu retrato da Marquesa de Santa-Cruz que se encontra actualmente na Escócia era, até há pouco, atribuído a Elizabeth-Louise Vigée-Lebrun.

<sup>12</sup> Colecção MNAA, proveniente do Palácio das Necessidades, tendo pertencido às colecções reais.

impressionante composição de Guido Reni sobre o tema. Ou, finalmente, uma assustada *Andrómeda acorrentada* (fig. 23.4)<sup>13</sup>, exposta no rochedo à mercê do monstro, folha sintomaticamente datada de 1809, ano em que Sequeira passou nove meses preso no Limoeiro enquanto decorria o julgamento por suspeitas de colaboracionismo com os franceses e que pode bem ter uma interpretação auto-alusiva.

Outra bela folha com um tema mitológico, uma *Morte de Hércules* (fig. 24.4) agonizando na pira, sendo depois conduzido em triunfo ao Olimpo, mais não é, afinal, que cópia de uma gravura desenhada e aberta por Bernard Picart e publicada em Amsterdão em 1733, com diversas reimpressões posteriores. O desenho foi realizado, segundo uma inscrição antiga, em S. Jerónimo de Real, nos arredores de Braga, em casa do seu amigo Pedro José da Silva, numa das deslocações ao Porto, por volta de 1806 ou 1807<sup>14</sup>. A cena da apoteose de Hércules recorda-nos outra Apoteose com que, poucos anos depois, homenageará Lord Wellington.

Sobre outro trabalho em que esteve envolvido por estes anos temos conhecimento através de uma notícia de jornal e por um leve esquisso. Em Junho de 1798, a *Gazeta de Lisboa* aludia à inauguração do Teatro de São João no Porto, com pano de boca pintado ‘*pelo célebre Domingos Sequeira, actualmente empregado no serviço de S. M.*’<sup>15</sup>. Uma folha da colecção do MNAA foi identificada por M<sup>a</sup> Alice Beaumont<sup>16</sup> como sendo um

---

<sup>13</sup> Ambos na colecção do MNAA, o primeiro proveniente da *raccolta* organizada por Wenceslau Cifka e o segundo proveniente do Palácio das Necessidades e das colecções reais.

<sup>14</sup> Encontra-se actualmente no Museu Municipal de Viana do Castelo que possui um pequeno mas interessante grupo de folhas do artista, originalmente pertencentes ao negociante Pedro José da Silva e mais tarde ao médico Luís Augusto de Oliveira (1851-1927), através do filho do qual entraram no museu.

<sup>15</sup> LISBOA 1º de Junho | *Da Cidade do Porto avisao que a 13 do mez passado, em applauso dos annos do Príncipe N. S., se abrira alli o novo Theatro, denominado de S. João, com hum Elogio em Musica, dedicado a S. A. R., e huma Comedia intitulada a Vivandeira; admirando naquella occasião a magnificência do Theatro, e a sua brilhante illuminação (...) Ornava o Theatro hum panno pintado pelo célebre Domingos Sequeira, actualmente empregado no serviço de S. M., o qual conciliou muito a attenção dos entendedores, não menos que os demais ornamentos, pinturas, e decorações, pela novidade e bom gosto que nellas se admiravão; louvando muito aquelle Povo o bello risco do edificio, ideado e posto em execução pelo famoso Architecto Romano Vicente Mazzoneschi, conhecido em toda a Europa pelas obras por elle executadas assim em Roma, como em outras partes de Itália, e em Hespanha.*” (embora a notícia, saída no Suplemento à *Gazeta de Lisboa*, nºXXII, 1 Junho de 1798 tenha sido mencionada anteriormente por diversos autores, transcrevo-a aqui na íntegra).

<sup>16</sup> No MNAA, proveniente da antiga colecção de Joaquim de Vasconcelos. Um artigo não assinado na revista *Serões* diz que este pano de boca foi substituído em 1821 por outro, pintado pelo artista espanhol João Rodrigues (*Revista Serões: revista mensal illustrada*, Julho-Dez. 1908, p. 26).



pensamento para este pano cénico (fig. 25.4). Trata-se de um esquisso sumário, não completo e ignora-se se em versão definitiva. A composição, ténue e pouco perceptível, mostra uma série de figuras em primeiro plano, contra um fundo de arquitectura à direita, entre as quais podem distinguir-se o Tempo e a personificação feminina de uma cidade. Com temática mitológica (ou alegórica), o seu estado pouco definido não permite perceber a composição na íntegra. Resta enfatizar a informação contida na notícia, de que Sequeira se encontrava, já nesta altura, a trabalhar ao serviço da Rainha, no que se podem incluir os trabalhos realizados em Mafra que abordaremos no capítulo seguinte. Além desta notícia coeva, nenhuma outra pista encontramos nos seus primeiros biógrafos<sup>17</sup>. Esta informação parece dar crédito à ideia de que o retiro em Laveiras se deveu a um momentâneo desalento emocional. A ser assim, a nomeação em 1802 como *Primeiro Pintor da Corte* terá sido apenas a oficialização de uma relação efectiva que já havia começado antes.

Raros são, porém, os temas mitológicos no interior da sua obra. Não que estes tivessem passado de moda. Muito pelo contrário, há agora uma vulgarização e uma preocupação em torná-los acessíveis ao maior número de pessoas. Relembre-se, neste contexto, o êxito internacional de obras como *Lettres à Emilie sur la mythologie*, de

---

<sup>17</sup> Uma pintura recentemente referenciada no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, cruzada com uma breve referência de um dos seus primeiros biógrafos, levou-nos à identificação de uma obra perdida, levada com a Corte para o Brasil. Trata-se de *A visão do monge a D. Afonso Henriques* (referida no artigo de J. M. da Silva Leal, op. cit., p.31, como tendo sido enviada de Roma e oferecida à rainha D. Maria I). O aspecto abonecado das figuras remete-a, efectivamente, para o inicial período romano. Trata-se de um episódio ocorrido na véspera da batalha de Ourique, quando todos os companheiros de Afonso temiam a peleja que se antevia contra os cinco reis mouros, pela desproporção do número de combatentes. O futuro rei, acabado de acordar de um sonho, foi visitado por um eremita da região que lhe anunciou, em nome de Deus, que no dia seguinte venceria os mouros e, antes disso, como prova da vontade divina, Cristo lhe apareceria no céu, um pouco antes da madrugada, pregado na cruz. Segundo Lindley Cintra, que estudou o assunto, o episódio apareceu pela primeira vez contado na *Crónica dos Reis de Portugal* de 1419 e é sintomático de uma nova forma de apresentar o primeiro monarca, a partir do século XV, como um rei piedoso. (Cintra, L. F. Lindley, 'A lenda de Afonso I, Rei de Portugal (Origens e evolução)', *Revista ICALP*, vols. 16 e 17, Junho-Setembro 1989, p.8). Nas cartas escritas de Roma, Sequeira refere precisamente em 1793, que estava a pintar uma composição sobre *O Milagre de Ourique* para oferecer à Rainha. A localização em 1998 por J-A. França, no Museu Louis-Philippe, em Eu, de uma enorme tela com o tema do milagre – na realidade o aparecimento de Cristo na cruz na madrugada da batalha – fez com que considerasse ter sido a pintura aludida na carta de Roma. Na verdade, esta agora localizada no Rio de Janeiro, apresenta características muito menos evoluídas tanto técnica como estilisticamente, pelo que se geram dúvidas sobre qual terá sido produzida primeiro.

Dumoustier (ed. 1786-98), onde se apresentam os temas de forma fácil e acessível para instrução da juventude, exemplo seguido por outros autores nas décadas seguintes. Este tipo de temática continuava, pois, a ter aceitação, clientela e uma vasta produção gráfica, especialmente na ilustração de obras literárias. Desenhadores como John Flaxmann, para apenas mencionar o caso mais paradigmático, fazem dela, ainda, o centro vital da sua criação. Quanto a Sequeira, os assuntos mitológicos revelam-se, finalmente, pouco da sua preferência e raramente os abordou. Preso à lição do que viu e aprendeu, não deixa de revelar um enorme distanciamento emotivo deste tipo de temas.

Do relacionamento com a família do Conde de Linhares, principalmente com a mulher, D. Gabriella Asinari de Sousa Coutinho, resulta uma parte significativa da sua produção gráfica deste período. Um conjunto de 51 desenhos que ficaram conhecidos como *Álbum Arroios*<sup>18</sup> executados, segundo a tradição familiar nos serões que o artista passava com a família e onde encontramos algumas folhas datadas de 1796 a 1802 (recordemos que os Condes de Linhares partiram para o Brasil com o resto da Corte em 1807). Trata-se, pois, de uma *raccolta* feita ao longo de diversos anos que nos revela como, guardados e valorizados, os desenhos adquirem agora uma nova importância no contexto dos meios cultos. E como, desde cedo, Sequeira teve os seus fervorosos admiradores que guardavam qualquer folha saída da sua mão, embora algumas delas mais não sejam do que meros exercícios de destreza e experimentação (figs. 26 e 27.4).

Numa das folhas encontramos uma curiosa inscrição: ‘*inv. por o Exmo Snr D. Rodrigo de Souza Coutinho e del[ineado] por Siqueira*’ (fig. 28.4)<sup>19</sup>. A importância desta inscrição, pelo que exprime, merece que nos detenhamos um pouco. O desenho participava agora nos serões familiares e o virtuosismo de Sequeira levava a que os presentes lhe fornecessem motes para as composições que desenhava com grande

---

<sup>18</sup> Estudados e revelados em público pela primeira vez, por Francisco Cordeiro Blanco em 1947, encontram-se ainda hoje na posse dos descendentes, já não, porém, em forma de álbum uma vez que os desenhos encontram-se agora emoldurados individualmente.

<sup>19</sup> Também num desenho da Biblioteca Nacional de Madrid, surge em inscrição que o tema foi desenhado por Sequeira mas inventado por um dos seus discípulos: *Seqr<sup>a</sup> f. – Rato ja matreiro inv.* (refere-se a Joaquim Gregório Rato, que foi depois um dos pintores que trabalhou na decoração do Palácio da Ajuda) (fig. 33.4). Além da fórmula *Sequeira f.* que valoriza a sua qualidade de executante, muito utilizada pela generalidade dos artistas no seguimento da tradição corporativa, em outros desenhos assina *Sequeira inv e del* (inventou e delineou) com que valoriza a concepção e logo a dimensão intelectual.

facilidade de improviso<sup>20</sup>. Na mesma linha, recorde-se a prática, tão em voga durante o período romântico, das senhoras de sociedade terem álbuns onde iam recolhendo desenhos e poemas dos artistas das suas relações<sup>21</sup>. Nestes novos hábitos sociais encontramos implícito um novo papel conferido ao desenho como meio rápido e acessível de materializar um pensamento, uma ideia ou como, definia Platão, essa forma de “sonho de origem humana elaborado para quem está desperto”<sup>22</sup>. Ao ser libertado da função até aí dominante de estudo preparatório passa a ganhar estatuto como meio criativo independente. Não é, pois de estranhar que, a par das mais diferentes tipologias de desenhos dependentes surja agora uma nova prática corrente de desenhos autónomos, com estatuto idêntico ao de qualquer outro trabalho artístico. Internacionalmente, os historiadores que abordam este período são unânimes em reconhecer que em nenhuma época se desenhava tanto como entre 1750 e 1850. Nesta actividade, tomam agora parte não somente os artistas como inúmeros diletantes, homens e mulheres que aprendem e praticam em cada vez maior número, já que desenhar passou a estar na moda como um dote do espírito, a par de actividades como a poesia (a que é equiparado no imaginário da época) ou a música.

A análise desta produção de cariz intimista e privada do álbum Arroios revela características bastante interessantes. São desenhos, quase todos executados à pena, a tinta castanha ou a grafite, de recursos simples e execução ‘na hora’. Muitos são feitos apenas a traço de contorno ou sumariamente sombreados, com temáticas gentis que vão desde cenas domésticas a figurações de crianças e mulheres, tendo sido interpretados como retratos de familiares do conde de Linhares (figs. 29-35.4). Mas também encontramos outros mais elaborados, sombreados com pacientes sistemas de tracejado

---

<sup>20</sup> Como escreve Silva Leal em artigo de 1843 (*op. cit.*): ‘*Os serões em casa de seus amigos passava-os imaginando traças e delineando figuras, que eram outros tantos primores d’arte que desde logo se entesouravam como preciosidades. São muitas as pessoas que possuem d’estas jóias disseminadas ou caídas da coroa artística de Sequeira*’.

<sup>21</sup> Encontrei referências, a pelo menos dois destes álbuns onde Sequeira deixou alguma produção: o da Duquesa de Palmela, contado nas memórias de D. Trazimundo e a existência de dois desenhos seus no álbum que pertenceu a Tereza Barzelotti, filha do pintor florentino Pietro Benvenuti (1769-1844) e amigo de Sequeira. Estes dois desenhos serão referidos mais à frente, no último capítulo, juntamente com a produção final italiana.

<sup>22</sup> Na definição que faz de pintura, recordada por Carlos Montes no seu capítulo sobre «Descripción y construcción del universo» in *Las Lecciones del Dibujo*, coord. Juan José Gómez Molina, Madrid, 1995, p. 484. Esta nova forma de encarar o desenho conduziu a que em certos textos da historiografia oitocentista se sublinhasse a ‘veia poética’ de Sequeira e a sua facilidade de improviso.

(figs. 36-39.4). Entre as folhas encontram-se alguns apontamentos de paisagens imaginárias (figs. 40-42.4), tema sobre o qual nunca revelou qualquer interesse e que está praticamente ausente da sua produção<sup>23</sup>.

A produção do antigo álbum Arroios evidencia também uma aproximação a D. Gabriela de Sousa Coutinho, pintora amadora formada em Itália. Parte das folhas revelam uma produção relacionada com o mundo privado da mulher e das crianças, tratado com muita sensibilidade, num ambiente que prenuncia o romantismo em formação. Estes temas, que virão a ser importantes no contexto da sua obra, iniciam-se por esta altura. Entre as folhas encontramos também doze que contêm diversos exercícios de desenho (figs. 45-46.4), desde simples experimentações de tracejados, a estudos de olhos, perfis, cabeleiras ou mesmo um exercício de proporções anatómicas, o que configura a possibilidade de que poderá ter dado aulas de desenho a ela ou aos filhos.

A produção dos primeiros anos após o seu regresso a Portugal tem sido analisada, e a meu ver bem, como uma continuação do que havia feito e absorvido durante a sua estada em Roma. De facto, até à produção que manteve durante o seu internato na Cartuxa de Laveiras são os modelos italianos seiscentistas e setecentistas que aparecem invocados tanto na pintura como nos desenhos preparatórios, os quais tenta actualizar através de um historicismo em uso na pintura de temática religiosa italiana contemporânea (Cades, Cavallucci, etc.).

#### 4.a. O período de estadia em Laveiras. A produção de temas religiosos entre 1790 e 1820

Cerca de quatro anos após ter regressado a Lisboa, instala-se a crise de desencorajamento que o fez ingressar na vida monástica, vindo a entrar para a Cartuxa de Laveiras, da Ordem de S. Bruno. Este período de afastamento da vida activa parece, no entanto, ter sido bastante mais breve do que até agora se tem admitido<sup>24</sup>. Num breve

---

<sup>23</sup> Num artigo de Diogo de Macedo refere-se uma pintura com temática de paisagem que não consegui localizar mas que poderá ser um caso isolado na produção sequeiriana (Macedo, Diogo 'Domingos Sequeira paisagista', in revista *Ocidente*, vol. XXIX, nº100, Agosto 1946, pp.264-265). Na sua obra gráfica, para além dos estudos executados enquanto estudante, em Itália, existentes no álbum actualmente no MNAA, apenas conheço duas outras folhas, uma igualmente pertencente à colecção deste museu, e outra na colecção do Museu dos Biscainhos (figs. 43-44.4), todas elas reveladoras da forte influência deixada entre nós pelo paisagismo de Pillement.

<sup>24</sup> Na linha do que tinha sido apontado pela historiografia anterior, na cronologia inserida no catálogo da exposição de 1997, indica-se um período de cerca de 3 anos referindo-se que '*Depois*

artigo inserido no *The Gentleman's Magazine*, em 1814 diz-se que ‘*ele começou o seu noviciado, conformando-se por mais de doze meses com a austera disciplina*’ da Ordem onde os noviciados eram de dois anos<sup>25</sup>. Na verdade, dois bilhetes escritos pela sua mão, guardados na Torre do Tombo<sup>26</sup> e datados respectivamente de Belém, 6 de Abril e 20 de Setembro de 1799 (v. Anexos, doc. nº 8) e referentes a encomendas de tecidos para vestuário, são pistas que fazem avançar a data do ingresso em Laveiras algures para o ano seguinte ao que sempre se supôs, não tendo completado o período de dois anos do noviciado<sup>27</sup>. Quanto às razões que o motivaram<sup>28</sup>, podem ser encontradas nas inscrições de uma das pinturas da série que executa durante o seu internato, mais precisamente no

---

*deste trabalho [execução do pano de boca para o Teatro de S. João no 1º semestre de 1798], neste mesmo ano ou no seguinte em data ainda não rigorosamente determinada, Sequeira recolhe-se ao Convento da Cartuxa de Laveiras (Caxias).’, onde ficará até ao final de 1801 ou início do ano seguinte. (JASC, ‘Uma cronologia’ in Sequeira, um português na mudança dos tempos, catálogo da exp. no MNAA, 1997, p.109). O desaparecimento dos registos cartoriais da Cartuxa, após a extinção das ordens religiosas, tornou impossível a confirmação documental do assunto, discutindo-se até hoje a duração da sua permanência.*

<sup>25</sup> *He accordingly entered upon his noviciate, and conformed for more than twelve months to the austere discipline enjoined by the statutes of this Order to its novices, who undergo a probation of two years continuance. (p.222) in The Gentleman's Magazine, Londres, volume LXXXIV, Janeiro-Junho de 1814, pp.222-223.*

O artigo em inglês, em forma de carta, é assinado por um enigmático O., encontra-se datado de 1 de Março e é dirigido ao editor, Sylvanus Urban. Curiosamente começa por dizer que nenhuma nação era tão injustiçada nos livros de viajantes, em especial no que concerne à arte, ciência e literatura, muitas vezes consideradas totalmente inexistentes. A notícia sobre o ‘pintor de corte’ Domingos Sequeira pretende ilustrar a ideia de que existiam então ‘*alguns homens que prestam atenção às actividades literárias e científicas; e existe um homem, cujos trabalhos de arte reclamam uma muito alta distinção*’. O artigo, que o classifica como artista de gosto, génio e indústria, é o primeiro a dar notícia sobre o pintor nos meios internacionais, circunstância, entre nós, sem par na época. As preciosas informações que contém (embora com algumas imprecisões, como o facto de mencionar que havia residido 10 anos em Itália) foram recolhidas ao vivo e em directo, junto do próprio artista que o autor da carta visitou no seu atelier (então à zona da Buenos Aires, à Lapa) na época em que se entregava à tarefa da execução da Baixela Wellington.

<sup>26</sup> ANTT, Feitos Findos, Documentação diversa, Maço 10, nº10 e 15.

<sup>27</sup> Agradeço à dra. Celina Bastos a informação de que durante o ano de 1800, Sequeira requisita um passaporte para viajar por algumas províncias do país na companhia do Irmão António do Sacramento, monge do Desagravo (ANTT, MNE, L.365, Passaportes, 1800, fl.113). Esta importante informação vem complementar a noção que já tinha de que Sequeira só entrou para a vida monástica no decorrer do ano de 1800, possivelmente na segunda metade e que aí se manteve durante todo o ano seguinte, saindo nos primeiros meses de 1802.

<sup>28</sup> Não existe nenhuma evidência que comprove seja verdadeira a história do desgosto provocado pela morte da amada italiana (uma sobrinha dos Cometti), contada por Sousa Holstein, embora tal circunstância, a ter-se verificado, pudesse ter contribuído para o estado de desânimo.

‘S. Bruno no deserto da Cartuxa’<sup>29</sup>. Homem passional, Sequeira tem uma visão religiosa da vida. Como crente, encara a religião e a vida monástica como um refúgio do mundo. Mas não é, na verdade, um contemplativo – como o artigo o descreve - antes um activo. Daí que não tenha abandonado a paleta e os pincéis e tanto tenha produzido durante os meses de internato<sup>30</sup>.

Situada nas proximidades da quinta dos Marialvas e da quinta real de Caxias, a Cartuxa encontrava-se no raio de acção do seu círculo de amizades e relações. Não sabemos se durante o internato recebeu a visita de amigos mas certamente a vizinhança levou a que não se fizesse esquecer, atribuindo o autor do já citado artigo inglês o resgate à vida monástica a uma intervenção do próprio príncipe regente<sup>31</sup>. Na verdade, não é de menosprezar o valor que ele representava dado o investimento que a rainha havia feito no seu aperfeiçoamento. Esse facto, juntamente com as aspirações que os poderes públicos tinham para ele<sup>32</sup>, levam a compreender que o resgate tenha sido tratado ao mais alto nível, certamente cimentado com a aliciante concessão do honroso cargo de primeiro pintor da corte e demais benesses.

A opinião comum de que se dedicou maioritariamente à temática religiosa nas duas estadias romanas e no período de Laveiras é confirmada através de uma simples contagem do número de obras produzidas nestas três épocas distintas. No entanto,

---

<sup>29</sup> Colecção do Museu N. de Soares dos Reis. Inscricção no livro ostentado pelo santo: “*Eu me alonguei / fugindo, e fiquei / na solidão, por/que eu vi a Cida/de toda cheia de / iniquidade, e / de contradição (Livro dos Salmos Sal LIV. VE10)*”. E ainda outra existente na faixa, em torno do globo, sob o pé da figura: “*Eu me tenho privado de todas as cou/zas, reputando-as como esterco pa/ra ganhar a Jesu Christo - S Paulo aos Fill. S.M. V8*”. O artigo atrás mencionado refere igualmente na nota 20 este assunto da seguinte forma: “*Senhor Domingos is a man of ardent mind, and possesses a fervent spirit of piety, together with a strong bias towards abstract contemplation, which bent of disposition induced him to resolve upon exiling himself from the world, and making his profession, as a rigid votary of San Bruno*”, o que nos dá uma interessante caracterização da sua personalidade, consentânea com outros testemunhos directos existentes.

<sup>30</sup> Além das cinco grandes telas relacionadas com a vida de S. Bruno, há notícias de que terá também executado um retrato do superior da Ordem, actualmente com paradeiro desconhecido mas cujo desenho preparatório deverá ser o que se conserva no MNAA (invº1383 Des). Também para as restantes telas se conservam diversos desenhos preparatórios.

<sup>31</sup> *To the credit of the Prince Regent as a patron of the fine Arts, he was unwilling that a painter of such high talents as Sequeira should be lost to His country; and therefore persuaded him to quit the convent, and appointed him painter to the Court, with a competent salary. (The Gentlemen’s Magazine, p.222)*

<sup>32</sup> Recordemos que o rápido adiantamento das obras do novo palácio da Ajuda requeriam começar a preparar os projectos de decoração dos interiores e que no ano anterior Vieira Portuense havia chegado a Lisboa, vindo do Porto, para esse efeito.

embora ao longo de toda a sua produção regresse episodicamente a estes temas, eles estão longe de ser majoritários no conjunto da sua obra. É, porém, a temática religiosa a que melhor permite compreender a mudança registada no seu trabalho gráfico e como evolui entre a fase inicial da actividade e os derradeiros anos de produção.

Nos primeiros anos após o regresso a Lisboa encontramos-lo ainda ligado à lição dos mestres e ao método aprendido na academia romana. A eles retorna a cada novo trabalho, sem ter encontrado uma verdadeira autonomia artística. À maneira italiana, o género dividia-se então em duas fórmulas distintas: os temas de narrativa bíblica ou ligados à vida dos santos haviam evoluído para um tratamento ‘histórico’ integrando-se, por consequência, nos novos esquemas neoclássicos; enquanto os temas espirituais ou místicos – que genericamente podemos definir como aqueles que não ocorrem no plano físico ou terrestre, por assim dizer - mantêm-se mais em consonância com os esquemas barrocos consagrados. Quando fazemos uma detecção pela produção internacional da época, apercebemo-nos que a maioria, mesmo os mais conceituados artistas do período, segue idêntica via.

Acha-se comumente defendida em certa historiografia, a ideia de que a partir das últimas décadas de setecentos a pintura religiosa encontrava-se moribunda quer por não ter sabido renovar-se, quer por estar sujeita ao gosto conservador dos comanditários. Na verdade, encontramos dois tempos distintos: um primeiro, surgido no seguimento da Revolução Francesa mas que havia começado antes, em que não só houve perseguição à Igreja como imperou uma visão laica e racional, defendida pelos homens das Luzes. Durante alguns anos, o interesse do público afastou-se por completo dos temas religiosos, preferindo a generalidade dos artistas tratar assuntos ligados com as grandes virtudes cívicas e morais, retirados da antiguidade romana. Mesmo em territórios da cristandade - a braços com a prisão e deportação do Papa em Fevereiro de 1798, a proclamação da República Romana (1798-1799) e as lutas do novo Papa Pio VII contra Napoleão, só aplacadas após o Congresso de Viena (1814) - as atenções artísticas são agora absorvidas por outros temas.

Num segundo tempo, a partir de 1802, com a publicação da célebre obra de Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme* que conheceu grande voga na Europa ao longo de todo o século XIX,<sup>33</sup> irá registar-se uma viragem de rumo. Nela, o autor

---

<sup>33</sup> Publicada pela primeira vez em Portugal em 1817 (com tradução de Benvenuto António Caetano Campos): François Auguste de Chateaubriand, *O Génio do Christianismo ou Bellezas*

enaltecia a sabedoria e beleza da religião cristã, interessando-se em particular pelos seus contributos artísticos, comparando-os com os das antigas civilizações pagãs<sup>34</sup>. A sua influência foi determinante na história das ideias, particularmente em França, tendo-se espalhado aos outros países. Escrita num estilo clássico embora emanando já de uma sensibilidade pré-romântica, nela se exaltam novas fontes de inspiração como a arte gótica ou as grandes epopeias medievais, a par de uma meditação sobre a beleza das ruínas, tudo temas que anunciam alguns dos tópicos em que se sedimentaria o gosto romântico. Na senda desta obra e de outros movimentos espiritualistas, dá-se um retorno na arte ao interesse pelos temas da religião. O movimento mais organizado que por estes anos a eles se dedicou foi o grupo dos Nazarenos, ainda activo mas já próximo de se desfazer quando Sequeira regressou a Roma em 1825, os quais revisitaram as lições do primeiro Renascimento, pretendendo uma nova limpidez para as composições. O regresso à espiritualidade ocorre através de uma nova sensibilidade e de uma exaltação das vivências individuais. Algo a que Sequeira também será sensível no final da década de 1820 e no início da seguinte.

Qual a relação de Sequeira com este tipo de temáticas? A questão é que ele tem uma profunda visão religiosa da vida. Estes temas não são, pois, para ele convencionais mas existenciais. Vimos como no período inicial da aprendizagem romana uma boa parte da sua produção desenrolara-se em torno de assuntos desta natureza, conservando-se um abundante número de folhas com estudos preparatórios. Neles utiliza maioritariamente esquemas e linguagens inspirados na arte italiana - como no paradigmático caso da ‘*Degolação de S. João Baptista*’ apresentada como peça de recepção à *Accademia de S. Lucas* (fig. 44.3) - embora personalize as composições, tornando a narrativa sintética e directa. Quando atentamos nos diferentes estudos desenhados para as composições executadas nos primeiros anos, encontramos muitas das questões que o preocupavam e,

---

*da Religião Christã*, tomos I-III, Lisboa, Imp. de J. B. Morando, 1817. Ao longo do século XIX, foram feitas outras edições com diferentes traduções, nomeadamente da autoria de António Feliciano de Castilho (1854) e Camilo Castelo Branco (1860).

<sup>34</sup> Esta obra literária, como atrás vimos, teve uma influência determinante na história das ideias, particularmente em França, tendo-se espalhado aos outros países. Escrita num estilo clássico embora emanando já de uma sensibilidade pré-romântica, nela se exaltam novas fontes de inspiração como a arte gótica ou as grandes epopeias medievais, a par de uma meditação sobre a beleza das ruínas, tudo temas que anunciam alguns dos tópicos em que se sedimentaria o gosto romântico.



basicamente, o resultado da absorção da aprendizagem romana, quer devido ao método académico, quer pela idiosincrasia do meio artístico italiano. Interessa-lhe captar a essência da acção, sempre com as figuras humanas no centro da atenção, modelando bem as formas. Através do posicionamento dos corpos, da valorização dos gestos, da expressão das figuras, descreve as acções. Por regra, os fundos não são mais do que meros apontamentos em que quase não investe de forma a fazer sobressair as figuras, tanto nos estudos desenhados como nas obras finais pintadas. Ensaia os protagonistas colocando-os ora à direita ora à esquerda, procede à torção dos corpos ou apenas do tronco, de forma a revelar mais ou menos as figuras. Nas cenas de grupo, à maneira neoclássica, introduz quase sempre uma figura de costas ou em ângulo, numa das extremidades do primeiro plano da composição para reforçar a sensação de profundidade. De forma a tornar as composições mais dinâmicas, descentra o motivo principal, obrigando o olhar do espectador a fazer um percurso de reconhecimento através dos principais pontos de interesse da composição. Ensaia separadamente os gestos das mãos que, tal como os rostos, são os elementos mais expressivos.

Deste primeiro período romano e após o regresso a Lisboa, diversos são os desenhos que se conservam em que não encontramos transposição para a pintura, o que parece revelar, desde o início da sua produção, a existência de uma considerável produção gráfica autónoma, também neste género.

Quanto às técnicas utilizadas, aos valores plásticos e à expressividade dos seus trabalhos, a versatilidade chega a ser desconcertante. Utiliza médiums muito variados que vão do carvão ao lápis negro, da hematite ao alvaiade, o esfuminho, as tintas aplicadas à pena ou a pincel, sem que haja, aparentemente, uma preferência por qualquer um deles. Também a folha de suporte pode ser utilizada simples, com preparação de camada de tinta espessa ou simples aguada para escurecer o tom do papel. Frequentemente a execução denota ser rápida mas precisa, ora delimitando os contornos exteriores, ora procurando a expressão das formas. Aplica seguidamente linhas em tracejado oblíquo, que são já o suporte para as massas e sombras que podem ser acrescentadas a aguadas ou obtidas por esbatimento, em que se mostra exímio. Nos primeiros tempos emprega também, com alguma frequência, a sanguínea ou a grafite para compor pequenas figuras de santos ou outras, onde vem ao de cima o que havia visto da produção italiana seiscentista e setecentista, em figurações de uma expressão desejadamente ingénua (figs. 47-54.4).

Como em muita produção da época, alguns dos seus Cristos têm um ar estilizado, adocicado, próprio para um gosto fácil e popular<sup>35</sup>. Em outros, porém, de composição mais erudita, como o magnífico *Batismo de Cristo* (fig. 70.4), o modelo é erudito. Sabe assim adaptar-se ao gosto de quem se destina o trabalho que produz. Por saber que existem diversos tipos de expressão, utiliza-as todas, procurando ir ao encontro do que lhe é, em cada caso, pedido ou do que se propõe.

No seu primeiro livro sobre arte portuguesa, Raczyński asseverara que algumas das obras que tinha podido observar, não provinham da sua mão. Referia-se muito concretamente à *Moeda de César*, pintura da fase romana e ao monumental *Calvário* (fig. 88.4), desenho que então pertencia às coleções reais<sup>36</sup>. Atribuía a primeira ao pincel de Batoni e o segundo a um discípulo de Rembrandt. Esta posição – que no segundo livro haveria de corrigir – vem sublinhar precisamente a enorme capacidade que tem de pedir emprestado a outros a sua expressão.

Por volta de 1798, pinta um *Santo António* e um *Repouso na Fuga para o Egipto* para o extravagante William Beckford. Embora se tenha perdido o rasto das pinturas conhecem-se as gravuras tiradas a partir delas<sup>37</sup> e diversos desenhos preparatórios (fig. 54.4 e 83-85.4) que revelam a utilização de uma expressão ingénua na primeira (Beckford ter-se-ia manifestado devoto de Santo António) e uma composição dentro dos modelos italianizantes para a segunda. Nos dois desenhos preparatórios conhecidos (figs. 83-84.4),

---

<sup>35</sup> No artigo ‘Jésus-Christ’ do Dicionário de Watelet, de 1792, criticava-se precisamente o gosto do tempo de representar Cristos recorrendo a figuras pouco dignas: “*Il est peut d’amateurs des arts qui ne se soient plaints de la face gothique & peu noble que les artistes semblent être convenus d’adopter pour la figure du Christ. Dans la plupart des ouvrages où il est représenté, sa tête a moins de caractère que toutes celles du tableau, & l’homme Dieu, l’humanité divine n’a pas la beauté commune entre les hommes. Les Grecs ont donné une beauté divine à tous les objets de leur culte; & les artistes chrétiens n’ont pas su donner même une beauté humaine à leur Dieu! Que signifie cette face maigre & allongée que termine d’une manière ignoble une barbe mal fournie? (...) Convient-il aux artistes de parler du beau idéal, & de ne pas même donner au Dieu fait homme une beauté vulgaire?*” (artigo de M. Levesque in *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, Paris, tomo I, 1792, pp. 96-97)

<sup>36</sup> O primeiro numa coleção particular e o segundo, uma peça de grandes dimensões, executado à maneira de pintura, pertence actualmente ao MNAA.

<sup>37</sup> A primeira foi gravada por Manuel Marques de Aguiar e a segunda por Gregório Francisco de Queiroz. Em vez de *Repouso na Fuga para o Egipto* esta última surge intitulada como *Nossa Sr<sup>a</sup> do Desterro*. A explicação deve ser encontrada nos acontecimentos, bem conhecidos, que deram origem à vinda de Beckford, na sua primeira estadia, estigmatizado e ostracizado pela sociedade inglesa devido a escândalo de costumes.

procura arrumar as figuras no interior da composição. O conjunto estrutura-se a partir do gesto decidido, de braço estendido, com que S. José aponta a direcção em que o grupo deve seguir. Tal como tinha aprendido, continua a ensaiar diferentes soluções até encontrar a mais satisfatória.

Uma das actividades a que se dedicou de forma mais constante ao longo destes primeiros anos, após o regresso de Itália, foi a produção de desenhos para gravuras de temática religiosa. Com grande saída comercial, procurava, na generalidade, responder ao gosto popular através de composições ingénuas, embora da sua produção constem, também, outras mais eruditas. Do seu longo relacionamento em parceria com o gravador Gregório Francisco de Queiroz - o melhor desta geração - e com outros, resultou uma vasta produção<sup>38</sup>. Já a sua própria actividade nesta área<sup>39</sup> não foi significativa, a não ser depois de 1824 quando começa a interessar-se pela litografia, como adiante veremos.

Entre os diversos temas, encontramos dois exemplos de que se conhecem simultaneamente o desenho preparatório e a gravura final, muito próximos cronologicamente: uma *Natividade* (fig. 75.4) e uma *Ascensão de Cristo* (fig. 76.4), pequenas pagelas de sabor popular com orações no verso, executadas em adocicadas composições assumidamente ingénuas<sup>40</sup>. Também neste exemplo constatamos que estava em absoluto consciente da existência de diversos níveis de linguagem (eruditas/populares), procurando sempre utilizar a mais adequada a cada situação.

Para outra composição que desconhecemos se foi preparada para gravar ou pintar - uma *Aparição da Virgem com o Menino a uma rainha* - são conhecidos dois desenhos (figs. 79-80.4). No primeiro, mais esquematizado, executado a linha de contorno sem

---

<sup>38</sup> “*David, Rei de Israel*”, “*Natividade*”, “*Ascensão*”, “*Deixai vir a mim as crianças*”, ou “*A morte de S. Luís Gonzaga*” gravadas por Gregório Francisco de Queiroz, respectivamente em 1796, 1797 e 1799; “*A Serva Maria do Lado*”, gravada pelo seu discípulo Romão Eloy, por volta de 1800 ou uma “*Virgem com o Menino*” gravada por ele próprio por volta de 1802, ou nos dois Cristos na Cruz, um “*Senhor Jesus dos Prodígios*”, gravado por Bartolozzi e um “*Senhor Bom Jesus do Monte*”, gravado por Queiroz em 1818.

<sup>39</sup> Em 1795, aquando da passagem por Génova, no regresso a Lisboa, tinha gravado uma alegoria à *Caridade*, dedicada a Francisco Quintela, para a qual se conhecem pelo menos dois desenhos preparatórios, um conservado no MNAA e outro no Museu Glauco Lombardi, de Parma. Nos últimos anos, em Roma, gravará ainda o célebre *Ugolino com os filhos na prisão*, de que se conhecem diversos desenhos preparatórios.

<sup>40</sup> Nesta linha encontram-se igualmente os três ex-votos que pinta, dois por ocasião dos partos da mulher e outro para o seu amigo Pedro José da Silva. Para este último é conhecido um desenho preparatório a linha de contorno que nada se assemelha, como expressão, à versão final pintada.

qualquer sombreado, aponta todos os elementos da composição, enquanto no segundo – uma magnífica folha que aparenta ter sido executada posteriormente - estuda detalhadamente a figura da rainha, no seu requintado traje. A este método de preparar os trabalhos, abordando primeiro o conjunto e somente depois, pormenorizadamente, cada figura ou conjunto de figuras, recorre com frequência.

Uma folha revelada há alguns anos<sup>41</sup> com um *Calvário*, datável de c. 1800 (fig. 86.4), poderá ser igualmente estudo para uma gravura não conhecida. A clara arrumação das figuras e o recorte nítido das formas, contornadas a traço de tinta da china e sombreadas com uma ligeira aguada da mesma, fazem desta folha um bom exemplo de como participava, paralelamente, por então, das ideias e práticas do desenho neoclássico. Delas encontramos outro bom exemplo nos desenhos preparatórios para a gravura alusiva à fundadora do Mosteiro do Desagravo do Santíssimo Sacramento do Louriçal, Madre Maria do Lado, encomendada pelos titulares locais e igualmente executada por volta de 1800 (figs. 77-78.4), de que conhecemos um primeiro esboço a lápis negro e um magnífico desenho de apresentação<sup>42</sup>, a contorno de formas, posteriormente preenchidas a aguada de tinta castanha. Na parte superior desta composição, numa massa de nuvens repleta de querubins, encontramos pela primeira vez, a sugestão das vaporosidades etéreas que apurará nos anos seguintes e que irá permanecer como um dos atributos da sua obra. Desta forma, dava sinais de pretender romper o estreito espartilho da disciplina neoclássica, com a qual, de resto, nunca se conformou inteiramente.

Da produção do período de Laveiras, resultaram as cinco bem conhecidas telas, preparadas a partir de um conjunto de desenhos que interessa abordar. Nelas utiliza referentes pictóricos diferentes, situação já reconhecida no mencionado artigo de 1817 na *The Gentlemen's Magazine*, em opinião mais tarde validada por toda a historiografia, embora com algumas variantes. O cronista descreve deste modo as pinturas que observou na ante-sala do refeitório monástico:

*'The first picture represents San Bruno prostate in the act of prayer by night, and exhibits a lively imitation of the manner of Gherardo de La Notte. (...)';*

*'In the second, is seen San Bruno standing with a crucifix in His hand (...) The*

---

<sup>41</sup> Vendido em leilão em Dezembro de 2000.

<sup>42</sup> Agradeço reconhecidamente ao meu colega Dr. Anísio Franco que a localizou recentemente numa colecção privada, bem assim como diversos outros desenhos de que me foi dando conta ao longo da elaboração desta pesquisa.

*extremities of this figure are handled with the touch of a Guido, and the drapery, as well as all the adjuncts of the Picture, are correctly finished. ';*

*'The fourth painting exhibits a portrait of Saint Onofrius receiving the viaticum from the hand of an Angel, and is well executed, much in the manner of Domenichino Zampieri.'*

*'The fifth represents Saint Anthony and Saint Paul, the Hermit, and is a good transcript of the style of Caravaggio.'*

Estas aproximações do etilo de cada um dos painéis à maneira de diversos pintores do passado tiveram eco em toda a historiografia posterior, de Raczynski a Sousa Holstein, de Lucena a Beaumont ou José-Augusto França, com algumas pequenas nuances na interpretação do pintor-referente. Porém, se assim é para as pinturas, vejamos o que acontece quanto aos desenhos preparatórios realizados para esta série: são conhecidos um total de dez<sup>43</sup> (fig. 89a-92d.4), todos com estudos para um ou outro pormenor das diferentes composições. Se as pinturas são executadas 'à maneira' de diversos pintores do passado aos quais foi buscar referentes estéticos, já os estudos preparatórios apresentam unidade entre si. Todos executados a carvão ou grafite, com realces pontuais a giz branco, neles ensaia certos detalhes das figuras ou o posicionamento de objectos. Baseando-se na linha de contorno cinge as formas e estrutura os volumes, procurando definir o essencial. Através de processos concisos mas eficazes estuda a distribuição das luzes e sombras, realçando os pontos fulcrais que tinha em mente para cada um dos temas e a nitidez de recorte que planeou para cada cena. Ora esta posição é a de quem assimilou a lição do neoclassicismo sendo, portanto, na transposição para a pintura que decide aproximar-se da maneira de certos mestres do passado, consciente de que as 'roupagens' da pintura podem ser variadas, cobrindo a estrutura delineada. À delicadeza e precisão dos desenhos substitui-se a afectação e os modismos que emprega na pintura. Existe, pois, um Sequeira que desenha e outro que pinta. O primeiro está seguro da linguagem e procedimentos que emprega, em toda a liberdade individual que lhe confere a intimidade de um trabalho reservado. O segundo, preocupa-se sobretudo em agradar aos destinatários da sua pintura e pretende fazê-lo evocando modelos da grande pintura italiana que pensa serem os mais bem aceites pela sua comunidade monástica.

A terceira composição da série, onde descreve o episódio que, segundo a hagiografia de São Bruno deu origem à sua adesão tardia à austera vida contemplativa e à fundação

---

<sup>43</sup> Nove no MN de Arte Antiga e um no MN de Soares dos Reis.

da Ordem dos Cartuxos<sup>44</sup>, é a única que é tratada como um tema histórico. O episódio ocorrido no final do século XI (o monge alemão, nascido em Colónia, viveu entre c.1035 e 1101) era demasiado longínquo e Sequeira, sem referentes sobre tão remota época, veste as personagens à maneira de seiscentos. A expressividade extrema de alguns rostos é ensaiada no único estudo preparatório que nos ficou para esta composição, num desenho de características bem diferentes do restante conjunto.

Nos anos que se seguiram à saída de Laveiras a sua produção religiosa diminuiu consideravelmente sem, contudo, desaparecer totalmente. Alguns temas mudam de cambiante como acontece nas *Virgens com Menino*, tão abundantes na sua produção e que evoluem para representações de mulheres com filhos pequenos (figs. 93-96.4). Ou os homens com turbante, utilizados nas cenas bíblicas e retirados da tradição seiscentista e setecentista italiana que continuarão a surgir frequentemente como tema autónomo.

Já numa *Virgem com o Menino e dois Santos* (fig. 69.4) realizado antes ou logo após a saída de Laveiras<sup>45</sup>, começam a definir-se as características da sua personalidade de desenhador que desenvolverá nos anos subsequentes: o estilo doce adoptado na representação das figuras, que encontramos nos primeiros anos após o regresso de Itália, alia-se nesta folha ao interesse que começa a revelar pelos acentuados contrastes de luz, através da introdução de um dinâmico fundo a aguadas de castanho, povoado de figuras protectoras (anjos?). Tal como numa outra folha com um *Baptismo de Cristo* (fig. 70.4) que tem sido datada do período final de produção<sup>46</sup> mas onde encontramos a forte marca identitária italianizante na concepção das figuras, remetendo-nos antes para o período do despertar do seu interesse pelos efeitos lumínicos, recriados pela aplicação de aguadas de maneira mais solta. Em todo o caso é notório como se começa a afastar dos preceitos do desenho neoclássico, aderindo a uma maior emotividade das formas de representação.

---

<sup>44</sup> Durante o enterro de um homem que morrera em falso cheiro de santidade, o demónio manifesta-se, certamente para reclamar a alma do pecador, assustando todos os presentes que fogem espavoridos.

<sup>45</sup> Pela forma como se encontra assinado devemos colocar esta folha na produção posterior a 1802, hipoteticamente realizado em torno de 1805.

<sup>46</sup> Ver catálogo da exposição *Sequeira (1768-1837), um Português na Mudança dos Tempos*, MNAA, 1997, nº cat. 211, p. 258.

## Capítulo 5

### De pintor de Câmara e Corte a 1808

Nomeado primeiro pintor da Câmara em Julho de 1802, a sua actividade passará a depender da Corte, é certo, embora não recusando as encomendas de particulares que lhe vão chegando. Prevalece por estes anos uma abundante produção de temas de história que pinta para o novo palácio da Ajuda. E se a maioria das composições, levadas para o Brasil em 1807, permanece com localização desconhecida, é através dos desenhos preparatórios que temos conhecimento dos temas que pintou. Neles continua a aplicar o método aprendido na academia, mantendo-se o seu trabalho dentro do modo operativo que vinha desenvolvendo. A sua produção regista, contudo, nesta altura, um amadurecimento e um maior fôlego para os quais devemos encontrar a clarificação.

A chave para o facto poderá encontrar-se no novo enquadramento que passou a ter com a chegada de novos elementos à cena artística nacional (se considerarmos que até aí se vinha apenas confrontando com os *velhos* Pedro Alexandrino ou Cyrilo): refiro-me a Vieira Portuense, Bartolozzi e Pellegrini, todos chegados por esta altura. A presença dos três só pode ter sido estimulante.

Quanto a Vieira Portuense, Raczynski recolheu a informação de que a relação entre os dois, nos breves três anos que decorreram até à sua morte, teve episódios de grande rivalidade<sup>1</sup>. Ocupavam agora o mesmo cargo, tinham uma aprendizagem comum em Roma que o Portuense havia, entretanto complementado com experiências em outros centros artísticos. Tinham, acima de tudo, personalidades muito diferentes. Em que pode ter influenciado Sequeira? Trouxe, pelo menos novidades e uma interessante colecção de gravuras com alguns exemplares de trabalhos de artistas contemporâneos<sup>2</sup>. E quanto ao desenho? Nos seus álbuns de aprendizagem revela-se muito metódico mas sempre um pouco seco<sup>3</sup>. Os seus recursos como desenhador eram bem mais limitados e nunca parece ter abandonado a linearidade neoclássica. Nesse sentido, não poderá ter exercido qualquer influência sobre Sequeira e a sua importância exerceu-se, sobretudo,

---

<sup>1</sup> A informação de Raczynski parece ter tido origem nas memórias da família Anadia.

<sup>2</sup> Actualmente pertencente à Universidade do Porto.

<sup>3</sup> Sobre o método de trabalho de Vieira Portuense veja-se o meu artigo: Markl, Alexandra Reis Gomes, “Os Talentos são Hábitos ou sobre a ciência do artista esclarecido” in catálogo da exposição *Francisco Vieira, o Portuense (1765-1805)*, Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 2001, pp.73-93.

enquanto fonte de notícias sobre o que se fazia no exterior, principalmente na Alemanha e Inglaterra.

Também o velho Francesco Bartolozzi (1727-1815), chamado por D. Rodrigo de Sousa Coutinho, por esta mesma altura, para vir dirigir a Aula de Gravura da Imprensa Régia, não pode ter deixado de ter importância. Desde 1797, ainda em Londres, que vinha gravando trabalhos de Sequeira como os retratos do Intendente Pina Manique ou de Luís de Sousa Coutinho, visconde de Balsemão, ambos datados desse mesmo ano. Depois da chegada, gravará pelo menos mais duas composições: um retrato de Manuel de Figueiredo, em 1804 e a *Descida da Cruz*, no ano seguinte. Porém, a relação de trabalho muito próxima estabelecida, que seria também de amizade, entre Sequeira e Gregório Francisco de Queiroz (e certamente a idade muito avançada de Bartolozzi), fê-lo sempre preferir o gravador português para as suas parcerias. Bom desenhador, a obra gráfica de Bartolozzi, cujos referentes temos de encontrar entre a primeira vaga neoclássica italiana é, contudo, restrita no modo e nos temas e não creio que o pudesse influenciar. Resta uma certa graciosidade no tratamento das temáticas amáveis, de raiz setecentista, de que foi um dos maiores responsáveis mas que Sequeira já conhecia de Roma e que, sem dúvida o influenciou.

Já o caso de Domenico Pellegrini (1759-1840) apresenta-se de modo diferente: nove anos mais velho que Sequeira, havia sido seu contemporâneo em Roma, de onde certamente já se conheciam; era, por outro lado, bem mais novo que Bartolozzi e seu amigo desde Londres, onde ambos residiram por largos anos, foi por ele chamado a Portugal, tendo chegado em 1803. Natural da região veneziana, a sua pintura muito cromática, reflecte a sua origem. Nos escassos sete anos que viveu entre nós, manteve uma intensa actividade como retratista da aristocracia nacional, dividindo a clientela com Sequeira. As relações de amizade, entre ambos, parecem ter sido estreitas tendo ficado a atestá-lo, o retrato que Pellegrini lhe fez. A sua obra gráfica que, entretanto se dispersou, não é bem conhecida nem se encontra estudada. Em que pode ter influenciado Sequeira? Além de uma abertura da paleta a cores mais luminosas, fundamental terá sido a valorização da técnica das *macchias* que Sequeira já havia aprendido a fazer (e adiante veremos) mas que passa a utilizar como um processo de estudo habitual. Sintomaticamente, desta mesma época datam os primeiros desenhos com recurso à mancha em vez de linha de contorno que lhe encontramos.

De todos eles, o estímulo maior terá sido, afinal, a própria presença e a breve animação do panorama artístico da capital. Mas Vieira morre logo em 1805, Pellegrini



teve que abandonar o país em 1810 por suspeitas de comprometimentos políticos durante o período das invasões francesas e Bartolozzi, muito idoso, acabaria por falecer em 1815. Sem dúvida, o mais importante destes breves mas produtivos anos foi que teve com quem se medir, obrigado a confrontar-se com um grupo que vinha com referências estéticas idênticas às suas.

O que mudou então na óptica do desenho? A partir de 1802 é encarregue de organizar e dirigir, juntamente com o Portuense, uma fugaz aula de pintura na obra da Ajuda. No ano seguinte é nomeado professor de desenho e pintura das princesas e em 1806, director da aula de desenho da Academia do Porto, substituindo Vieira. Manter-se-á nestas últimas funções até 1821, muito embora pouco as tenha exercido efectivamente<sup>4</sup>, sendo substituído por alguns lentes que apenas coordenava à distância. Pouco é conhecido sobre o seu pensamento ou práticas pedagógicas. O envolvimento nestas experiências académicas deveria ter conduzido a obra gráfica a evoluir dentro de um sistema substantivamente académico. Contudo, é precisamente o contrário que se verifica e a este período corresponde, simultaneamente, o início da maturidade artística e o assumir de uma maior liberdade.

Por estes anos vemos surgir uma tipologia de desenhos autónomos realizados com a técnica da mecha queimada (ou papel queimado)<sup>5</sup> que depois desenvolverá para um material desconhecido que se comporta como um lápis gordo. São conhecidas mais de três dezenas de folhas onde desenvolve uma figuração rica e variada. Em algumas folhas não datadas vemos manchas com que faz surgir figuras, por vezes detidas num estádio mal definido (fig. 1.5). As únicas datadas referem-se aos anos de 1804, 1806 e 1810 (figs. 2-4.5) e podem servir-nos de âncora para integrar este género de trabalhos na sua produção. Nelas desenvolve o típico desenho virtuosístico em que se sente confortável e que agradaria a um público de amigos e admiradores cada vez mais numeroso. Estas folhas não têm uma temática própria, antes o vemos desenvolver temas comuns aos que regista com outros médiuns nos seus desenhos autónomos, como anciãos, mulheres com meninos de colo, grupos de meninos com pombas ou de figuras abraçadas (figs. 5-17.5).

---

<sup>4</sup> A este propósito veja-se a notícia colhida por Luís Xavier da Costa, *A morte de Camões. Quadro do pintor Domingos António de Sequeira*, Lisboa, 1922, pp.145-147

<sup>5</sup> No arrolamento da colecção do visconde de Santarém falecido em Janeiro de 1818 e a que se procedeu para efeitos de almoeda, encontram-se referências a várias dezenas de desenhos de Sequeira. Muitos são precisamente descritos como sendo executados a papel queimado (v. Anexos, doc. nº 11).

Nada sabemos de concreto como procedia tecnicamente para realizar estes trabalhos mas ainda no final do século XIX, um manual francês de desenho mostrava uma técnica análoga de desenhos feitos com cordel queimado (fig. 18.5) advertindo para os seus perigos<sup>6</sup>. Em dois ou três desenhos (fig. 7-8.5) adicionou elementos a lápis ou carvão e em um deles parece ter utilizado o pincel, diluindo alguns traços em aguada (fig. 8.5). Noutros desenhos, em vez de material queimado, utiliza uma substância gorda castanha possivelmente aplicada em lápis<sup>7</sup> (figs. 10-14.5), aparentemente mais fácil de trabalhar com que obtém alguns resultados de mais fina qualidade. Esta tipologia radica finalmente num filão que trata largamente com diversas técnicas e materiais e que podemos agrupar sob a designação de *Caprichos* (fig. 1-26.5): obras de imaginação e fantasia em voga na arte europeia desde os séculos anteriores e que Sequeira compõe fazendo apelo à graciosidade das figuras e motivos mas sempre com inimitável mestria. Permitiram, afinal, afastar-se das tendências do desenho de inspiração linear e clássico dominantes no seu tempo ainda que recorrendo a uma imaginária pouco original. A vasta produção gráfica independente, sem outra finalidade que o encanto produzido pelos trabalhos, é bem reveladora do novo estatuto que imprimiu ao desenho.

A produção de temas históricos por Sequeira foi restrita no tempo, confinando-se a algumas experiências durante a primeira estadia em Roma e, depois do regresso, nas encomendas para a casa real, estendendo-se a uma ou outra que, por emulação de aristocráticos clientes, lhe havia de surgir. Nunca foram, sobretudo, temas por ele desejados e os assuntos ou mote ter-lhe-ão, em todos os casos, sido fornecidos por terceiros. Começou, influenciado pelo ambiente de apologia do passado clássico que se vivia em Roma, por abordar um ou dois temas da Antiguidade para passar, mais tarde, a tratar episódios da história nacional, em ciclos idealizados para decorar o novo palácio

---

<sup>6</sup> Armand Cassagne, *Guide pratique pour les différents genres de dessin*, Paris, 1886, p. 22. Aí se diz sob o título '*Les ficelles*' (Os cordéis): '*Les ficelles sont de petits moyens que nous devons indiquer, mais que nous ne recommandons à personne, parce qu'ils sont le plus souvent anti-artistiques et presque toujours employés par des dessinateurs traitant trop peu sérieusement leurs œuvres et ne produisant, en conséquence, que des dessins médiocres ou mauvais.*'

<sup>7</sup> Poderemos ser levados a pensar tratar-se de lápis litográfico, contudo sabemos que a primeira prensa litográfica e respectivos lápis só foram enviados a Sequeira, a partir de Paris, em Abril de 1822 (algumas destas folhas têm marca de água com data de 1805, o que nada obsta, uma vez que podem ter sido utilizadas muitos anos depois). Levanta-se, pois, a dúvida se já experimentara antes este tipo de lápis ou se se trata de outro material. Refira-se que também Goya o empregou bastante nos seus desenhos dos últimos anos.

da Ajuda, num projecto global ainda hoje mal conhecido na sua raiz e motivação. Mais do que a produção pictórica conhecida ou a que tendo desaparecido e permanecendo por localizar sabemos que pintou<sup>8</sup>, encontramos na sua obra gráfica numerosos exemplares de composições autónomas que se desconhece em que circunstâncias ou para que finalidades foram pensadas e preparadas. Como em muitos outros casos, também neste domínio a sua obra gráfica ultrapassa em muito o âmbito do que pintou e é memória do que se perdeu mas, sobretudo, pelo que nos revela de mais uma faceta da sua produção.

A introdução dos assuntos históricos, particularmente os que versavam temas da antiguidade clássica, haviam sido aconselhados por teóricos<sup>9</sup> como uma forma de regeneração da arte e da sociedade (através da arte), desencadeando uma vaga de entusiasmo pelo passado que se propagou com diversas intensidades consoante os círculos. O interesse não era, porém, entendido como imitação ou qualquer forma de retorno mas como um fornecimento de modelos susceptíveis de trazer respostas às interrogações do presente. Nesse sentido, aconselhavam-se os temas heróicos e virtuosos (virtudes cívicas) passíveis de demonstrem a capacidade humana de enfrentar a vida nas situações críticas. Para encontrar tais episódios retornou-se à leitura dos clássicos e às crónicas do passado das nações - num tempo que é também o do início da História entendida de uma forma moderna - à procura de uma infinidade de novos assuntos.

A crescente atenção prestada à antiguidade fará, como recorda Robert Rosenblum<sup>10</sup>, com que a arte neoclássica reflecta inevitavelmente uma erudição baseada numa acurada reconstrução do crescente repertório da arte e da literatura clássicas. As Academias, por toda a Europa, introduzem estes temas nos seus concursos a partir de meados de setecentos, formando uma nova geração especialmente preparada para fornecer ao público telas de grande efeito compositivo e expressivo. Verdade que muitas vezes eram os eruditos e literatos – fora do círculo das belas artes – a fornecerem os assuntos a pintores e escultores, porém, o seu tratamento exigia agora a estes uma muito maior preparação.

---

<sup>8</sup> São cerca de uma dúzia as composições históricas de que conhecemos a versão final, os estudos preparatórios a óleo ou de que apenas temos notícia.

<sup>9</sup> Introduzido por J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst (Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e escultura)*, 1755, conheceu ao longo de setecentos uma abundantíssima produção teórica.

<sup>10</sup> Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton University Press, 1967, p.62.

Desenvolvendo-se sob a tutela da inspiração literária, a pintura de temática histórica estava destinada a reflectir as ideias filosóficas mas também uma certa tendência sentimental e moralizadora dominante, aliás, de origem inglesa<sup>11</sup>. E se em Itália foram os germânicos Winkelmann e Mengs a introduzir o gosto pela antiguidade greco-romana, foi necessário esperar pelas décadas de 1770-80 e à geração de David, para se assistir ao arranque pujante destas temáticas, sobretudo pela mão dos franceses, germânicos e britânicos a operar em Roma (além do próprio David e dos seus numerosos discípulos, encontramos Anton von Maron, A. Kauffmann, Gavin Hamilton ou Pompeo Batoni, para apenas mencionar os casos mais relevantes). Com Angelika Kauffmann outro aspecto essencial para a compreensão deste período vai entrar na ordem dia: a graça e sensibilidade que emprestou às suas composições e figuras teve enorme repercussão, mesmo entre certos colegas masculinos, o mais notável dos quais foi o escultor Antonio Canova. A graciosidade das suas representações gerou uma corrente que se diferenciou de outra, mais seca e viril, liderada por David.

Por outro lado, tanto em Inglaterra (com a chegada de pintores como Benjamin West ou Philip James de Loutherbourg) como em França (Berthélemy, Brenet, Durameau, Vincent, Jollain, Le Barbier e Beaufort, entre outros) os temas de história nacional, nomeadamente os episódios medievais, vão começar lentamente a surgir, a partir da década de 1770, em que começam a ser expostos nos *Salons*, formando uma corrente que em breve engrossará até desaguar no estilo ‘troubadour’ de inícios de oitocentos. Também na vizinha Espanha os temas de história nacional vão aparecer, embora de forma mais restrita, no âmbito dos concursos da Real Academia de San Fernando, logo desde a sua instituição em 1753 (nesse primeiro ano o tópico foi *A Eleição de Don Pelayo para Rei de Espanha*) e de forma continuada até ao início de oitocentos<sup>12</sup>. Curioso é registar que o tema a concurso no ano de 1793 (por coincidência aquele em que Sequeira é admitido na Academia de Roma) foi *Juan I em Aljubarrota*, ganho por Luis Planes (1742-1821) com uma composição onde as figuras medievais aparecem trajando calções

---

<sup>11</sup> Sobre este assunto veja-se a influência inglesa sobre a produção francesa de boa parte do século XVIII, que Locquin recenseia, a partir das obras de Hutchinson (1694-1747), in Jean Locquin, *La Peinture d'Histoire en France...*, op. cit., p.158.

<sup>12</sup> Azcárate Luxan, Isabel et al., *Historia y Alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, ed. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994.

curtos tufados e golas de renda de canudos, como foi uso no século XVI. Precisamente o mesmo anacronismo que Sequeira utilizará repetidamente nas suas composições medievais sobre a primeira dinastia.

Poucas vezes o encontramos a tratar temas da Antiguidade. Na pintura a sua abordagem parece ter-se limitado às duas telas dedicadas aos temas de *A Morte de António* e *Morte de Cleópatra* que já vimos em anterior capítulo. Os desenhos com estudos para ambas (ver figs. 37-41.3) – nomeadamente a figura jacente de Cleópatra – estão entre os melhores que realizou, condensando toda a aprendizagem da lição neoclássica, a que adicionou a exploração de um *pathos* apropriado à cena. À sua preparação parece ter dedicado bastante tempo e recursos ficando, contudo, as pinturas aquém do que em desenho desejou. As figuras foram estudadas recorrendo a modelos tanto masculinos como femininos - que se podiam encontrar correntemente em Itália mas não em Portugal - nelas desenvolvendo todo o virtuosismo que o caracteriza e que a passagem pela aprendizagem romana tinha apurado.

A morte, é então um tema exaustivamente abordado, momento ideal para a representação das emoções extremas que lhe são associadas. E se a sua ocorrência em momentos e circunstâncias colectivamente sensíveis, permitia contar histórias de virtuosismo cívico, chamando a atenção para valores como honra, lealdade, abnegação, altruísmo, resiliência moral, etc., a forma de ‘teatralizar’ esses episódios conduzia a uma exploração da expressividade, em muitos casos contrária a essa contenção moral. Tal é o caso de Sequeira pela importância que concede à corporalização das emoções (mais que rostos de expressão, teatraliza a encenação corporal das suas figuras). E se, quanto à técnica com que as compôs, é devedor dos recursos que havia desenvolvido com os mestres romanos, já quanto à expressão encontramos-lhe qualidades próprias. A doçura e sensualidade difusa que delas emanam anunciam uma sensibilidade que caracterizará certos aspectos da sua obra.

Ainda da estadia em Roma é uma composição com tema não identificado – rodeadas por numeroso grupo de figuras, duas mulheres oferecem urnas a um general romano (fig. 27.5) – executada primeiramente a lápis e seguidamente sombreada com aguadas de tinta castanha que emprega já com grande mestria. Pela disposição das figuras, alinhadas no primeiro plano, e pelo seu alongamento, recorda as cenas históricas de Angelika Kauffmann. Em duas outras folhas trata um tema da Ilíada - *Íris ordena a Príamo que vá resgatar o corpo de Heitor* (figs. 28-29.5) – no que parece ser um estudo para tecto ou

sobreporta, em encomenda que não sabemos se chegou a ser executada. Naquela que deverá ser a versão final, emprega a aguarela, material que raramente o vemos utilizar. As figuras apresentam-se igualmente alongadas e privilegia uma solução compositiva mais dinâmica, como acontece numa magnífica *Morte de Ajax* (?) (fig. 30.5). Em todos estes exemplos fica claro que se os temas que aborda são clássicos, o seu tratamento não o é.

Desconhece-se igualmente com que finalidade realiza, nos últimos anos da década de 1790, uma série de outras composições sobre temas da *Iliada* (fig. 31-34.5), tratadas à maneira de ilustrações. Agilmente estudadas a lápis, foram, posteriormente, passadas para novas folhas a tinta castanha, num grafismo elegante, e sombreadas a aguadas. Estes temas haviam-se popularizado a partir da obra do conde de Caylus, *Tableaux tirés de l'Iliade et de l'Odyssée d'Homère et de l'Énéide de Virgile*, surgida em 1757 que exerceu grande influência sobre os artistas das gerações seguintes. Sequeira, contudo, poucas mais vezes a eles recorreu, fosse por não sentir motivação ou por não encontrar para eles grande interesse entre o público nacional.

Ainda em Roma começou a abordar temas da história nacional por incumbência da Corte, situação que se prolongou, após o regresso, com novas encomendas, primeiro para Mafra, depois para a Ajuda. A originalidade deste género foi, entre nós, haver-se gerado no círculo palaciano (replicado depois por outras famílias da aristocracia) como enaltecimento da gesta dos primeiros reis, numa altura em que a nação era posta em causa pela situação de guerra à escala europeia.

Já na década de 1790, nos últimos anos de vida de Giuseppe Cades, foi-lhe comissionada a execução de uma pala para o altar da igreja de Santo António dos Portugueses, em Roma sob o tema *A Rainha Santa Isabel de Portugal reconciliando seu marido, D. Dinis, com o filho futuro Afonso V*. A tela nunca haveria de ser pintada por si, já que morreria precocemente em 1799 mas, sintomaticamente, por Luigi Agrícola, o colega e amigo de Sequeira na *Accademia*, a partir dos desenhos preparatórios deixados por Cades (figs. 1.V). Também a este e ao seu *Conde Gualtieri de Antuérpia reconhecido pelos netos* (tema baseado numa novela do *Decameron*) que pinta até 1787 (fig. 2.V), no tecto de uma das câmaras do primeiro piso da Villa Borghese, se deve aquele que é considerado um dos trabalhos inaugurais com temática inspirada pela história medieval (embora, neste caso, de raiz literária).

É verdade que quando buscamos termos de comparação nas outras situações europeias, registamos ao menos em Inglaterra, França e na vizinha Espanha, situações

que vão no mesmo sentido. Em todas se verifica um maior interesse do público sobre os temas de história, situação que em Portugal foi, certamente, animada pela produção de estudos editados sob a égide da joanina Academia Real de História numa produção que fez despertar em certos círculos uma maior consciência pelos feitos passados.

A questão encontra-se longe de estar estudada mas na transição do século XVIII para o seguinte parece existir grande sintonia entre o gosto desenvolvido pela pintura de história nos dois países ibéricos vizinhos (os casos espanhóis desenvolvem-se no âmbito dos concursos promovidos pela Real Academia de Belas-Artes de San Fernando, pela mão de pintores como José Rufo, Cosme Acuña, António Carnicero ou Luís Planes).

Os primeiros temas em torno da gesta de Afonso Henriques e da Batalha de Ourique surgem ainda em Roma<sup>13</sup>. Porém, para esses não são conhecidos quaisquer estudos preparatórios. A mais antiga representação de episódios medievais parece ser um pequeno desenho da antiga colecção Carderera<sup>14</sup>, onde encena uma batalha no exterior de um castelo (fig. 35.5), sem que se saiba a que se destinava.

Curiosa e atípica da sua produção gráfica é a série de batalhas da Restauração, que prepara para serem pintadas na Sala do Trono, de Mafra. Trata-se de um conjunto de 10 cenas (8 batalhas e 2 composições com figuras femininas transportando escudos heráldicos reais) (figs. 36-38.5) destinadas às pinturas bicromáticas imitando baixos-relevos. A simplificação dos desenhos executados a traço e sombreados com aguadas a castanho e cinza, que os torna distintos de toda a restante produção, resulta da necessidade de produzir formas amplas e pouco detalhadas, capazes de, depois de pintadas, imitarem um baixo relevo talhado na pedra. Com este procedimento, de novo, o vemos transfigurar a sua habitual linguagem gráfica, adaptando-se aos objectivos pretendidos.

Entre a segunda metade de 1802 e o final de 1807, por alturas da partida da Corte

---

<sup>13</sup> Como já vimos, além do grandioso *Milagre de Ourique*, localizado por J-A França, na década de 1980, no Castelo d'Eu, emergiu recentemente das reservas do Museu de Belas-Artes do Rio de Janeiro, uma tela que pude identificar como o tema *A visão do monge a D. Afonso Henriques* (fig. 39.5), referido por J. M. da Silva Leal num artigo de 1843 publicado no *Jornal das Bellas-Artes* como uma das composições levadas para o Brasil em 1807 e que, segundo o citado autor, teria sido executado em Roma e oferecido a D. Maria I. Estranhamente, neste mesmo artigo, se dá notícia da existência à época, de dois quadros no paço de Belém, sendo um precisamente a *Aparição de Cristo a D. Afonso Henriques (O Milagre de Ourique)* e o *São João Baptista pregando às turbas*, actualmente no Palácio de Vila Viçosa.

<sup>14</sup> Actualmente pertencente ao Museu de Huesca.

para o Brasil, terá produzido ou ao menos preparado sete ou oito composições sobre temas variados da história nacional<sup>15</sup>, quase todos episódios medievais. O método de trabalho utilizado pode ser reconstituído pela confrontação dos desenhos preparatórios e *modellos* a óleo conhecidos<sup>16</sup>.

Nos lendários episódios em torno do *Nascimento e Baptismo de D. Afonso Henriques* (figs. 40-41.5) recorre a uma teatralização das cenas, nos gestos e atitudes dos participantes. Uma das questões que as suas obras históricas colocam é a do anacronismo dos trajes, armaduras e adereços, principalmente nos temas medievais. Os seus personagens vestem-se com trajes do Renascimento tardio, com calções tufados acima do joelho, golas de canudo, botas altas e chapéus de plumas, inapropriados ao tempo histórico que representam. Desconhecimento ou deliberada opção? Jean Locquin, na sua obra clássica<sup>17</sup>, dá-nos conta, a este propósito, de uma polémica surgida no meio intelectual francês da segunda metade de setecentos entre dois partidos: por um lado os que, como o conde de Caylus, defendiam o afastamento da veracidade histórica para

---

<sup>15</sup> São conhecidas as seguintes composições: *Lenda do Nascimento de D. Afonso Henriques*; *Lenda do Baptismo de D. Afonso Henriques*; *Egas Moniz diante do Rei de Leão*; *Martim de Freitas entregando as chaves do Castelo de Coimbra a D. Afonso III*; *D. Afonso V armando o filho cavaleiro diante do cadáver do marquês de Marialva na Mesquita de Tânger*; *Batalha de D. Afonso V e o Desembarque de Afonso de Albuquerque*.

Sabemos por um breve artigo escrito logo em 1839, dois anos depois da sua morte que ‘*Uma grande parte dos que pintou para o Estado foram conduzidos para o Rio de Janeiro, donde não voltaram*’ e da existência em meados do século XIX de duas telas no Rio de Janeiro: uma ‘*consulta do conde D. Henrique sobre a gravidez da infanta sua esposa e um Baptismo de D. Afonso Henriques*’ (informações transmitidas por Sousa Holstein, *op cit.*, 1874, III parte, pp.151-152, citando informações do Barão de S. Ângelo, cônsul do Brasil em Portugal que descreve as pinturas). Estas descrições correspondem aos desenhos existentes no MNAA que serão, pois, os *modellos* para as pinturas.

<sup>16</sup> Procurei, precisamente, reconstituir os métodos de trabalho prosseguido em quatro composições através da análise de desenhos preparatórios e *modellos* a óleo no meu artigo “Da técnica como processo de criação na obra de Sequeira” inserido no catálogo da exposição *Sequeira (1768-1837). Um português na mudança dos tempos*, Lisboa, MNAA, 1997, pp. 90-100. Em cada um dos casos analisados – *Lenda do Baptismo de D. Afonso Henriques* (1803-06), *A Sopa de Arroios* (1810), *Retrato da Família do Visconde de Santarém* (c. 1813) e *A Ascensão* (1829-32) – o método adaptou-se às circunstâncias específicas de cada trabalho, como fosse o tempo disponível, a necessidade de modificar ideias por, aparentemente, as primeiras terem sido recusadas ou a complexidade do tema devido ao elevado número de figuras e motivos. A sua abordagem – possível, no caso de Sequeira, devido ao grande número de estudos preparatórios conhecidos – é fundamental para compreender o processo ideativo das obras e as estratégias de colocação em prática, estrutura nuclear de todo o acto criativo.

<sup>17</sup> Jean Locquin, *La Peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785. Étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Paris, 1912, pp.169-171.



evitar o ridículo provocado pela estranheza da moda e costumes medievais<sup>18</sup>. Neste sentido, também Diderot considerava as reconstituições ‘ridículas e góticas’ dizendo mal avisado o artista que as utilizasse nas suas composições. É este o partido que mais adeptos recolhe entre os escritores e críticos que comentam a produção histórica apresentada nos diversos *Salons* da época. Do lado oposto, quase isolado, surge Dupont de Nemours que aconselha os artistas a reproduzirem com meticolosa exactidão as modas e costumes da Idade Média<sup>19</sup>. Para o gosto de um público entendido resultava clara a distinção entre o que era admitido em cena no teatro italiano mas era ainda então considerado rude quando trazido para as composições pintadas. A aproximação ao teatro torna-se, pois, legítima neste contexto, já que entre as artes plásticas e as artes da cena existiam fortes relações de influência, produtivas, diga-se, para ambos os lados. Como recorda Maria Teresa Caracciolo<sup>20</sup>, foi a clara e decidida opção do Conde d’Angivillier, o todo-poderoso *Directeur des Bâtiments du Roi*, quem em França, nas importantes encomendas para a Casa Real, conduziu os artistas a uma cuidadosa reconstituição das cenas históricas que muito tinham de arqueologia uma vez que levaram à exumação e reconstituição fidedigna dos ambientes do passado, num processo que abriu a porta tanto à seriedade de reconstituições de David como daqueles que abordavam os temas medievais, numa posição que a partir das primeiras décadas de Oitocentos se torna maioritária.

Encontramos Sequeira bem adaptado ao método praticado na academia: regista primeiramente diversos pensamentos para escolher o mais interessante e equilibrado<sup>21</sup>; estuda depois, separadamente cada figura (figs. 42-43.5) nas suas atitudes e movimentos, expressões fisionómicas, pormenores de gestos, soluções de panejamentos (figs. 44-45.5). Na necessidade de melhor se documentar, pede autorização para estudar armas e armaduras antigas pertencentes aos depósitos reais de armaria<sup>22</sup> - como de resto na

---

<sup>18</sup> *Recueil d’antiquités* (1764), VI, pp.217-225.

<sup>19</sup> *Lettres sur les Salons de 1773, 1777 et 1779*, compilação de textos publicada em 1908, pp. 14, 86.

<sup>20</sup> Maria Teresa Caracciolo, *Giuseppe Cades et la Rome de son Temps*, 1992, p. 119.

<sup>21</sup> Embora apenas seja conhecida uma folha contendo sete pensamentos iniciais para a composição *Egas Moniz perante o rei de Leão*, certamente terão existido folhas análogas para as restantes composições.

<sup>22</sup> Documentação publicada por Henrique de Campos Ferreira Lima, *O pintor Sequeira no Arquivo Histórico Militar*, Lisboa, 1930.

mesma altura o faz Vieira Portuense - estudando os gestos com que se manuseiam diferentes armas (figs 46-51.5). No conjunto das mais de seis dezenas de folhas conhecidas que contêm estudos preparatórios para as pinturas históricas encontramos uma grande unidade tanto na linguagem gráfica adoptada como no facto de em todas empregar a grafite ou o carvão e o giz branco. Os papéis utilizados, de boa qualidade, são frequentemente coloridos - não devemos esquecer que os papéis importados, mais caros, são reveladores das excelentes condições materiais que teve para desenvolver o projecto – permitindo fazer sobressair as notações de claro escuro.

O cânone adoptado para as figuras nos *modellos* finais - troncos e membros alongados, cabeças pequenas – não se encontra ainda presente nos estudos iniciais, mais naturalistas.

Os *modellos* finais, desenhados a tinta preta ou castanha e sombreados a aguadas, eram adoptados como folhas de apresentação. Num dos casos conhecidos – *Egas Moniz apresentando-se diante do rei de Leão* (figs. 52-55.5) – esse mesmo *modello* ficou inacabado (fig. 53.5) fornecendo valiosas pistas para a análise de procedimentos, permitindo observar como eram executados: a folha de papel, mais espessa que o habitual, recebeu um preparo de aguada castanha. Numa primeira inserção existem vestígios de desenho muito leve a lápis, posteriormente recoberto por traço de tinta preta apenas em contorno de formas. Este começava por ser aplicado num sistema de tracejado curto (fig. 53A.5) antes de passar a linha contínua. Finalmente é aplicada uma segunda camada de aguadas para dar o ‘tom’ local e sombras. São visíveis duas pequenas emendas a guache branco. Em outros casos em que as folhas de *modello* se apresentam acabadas, as linhas de contorno foram totalmente ‘engolidas’ pelas aguadas deixando de ser visíveis.

No seu conjunto, estes desenhos revelam-se como uma produção coerente de características bem definidas no interior da sua obra. Neles, mais que em nenhuns outros, colocou em jogo todo o conhecimento de um método aprendido a que se dedicou com seriedade e profissionalismo. E se não ocupa um lugar mais relevante nas origens da pintura histórica portuguesa é porque a maioria da sua obra neste domínio, levada para o Brasil em 1807, é actualmente desconhecida. Quanto à correlativa produção gráfica, embora acertada no método e qualidade – produzindo folhas de elevada qualidade estética, como os estudos de cabeças para o episódio de Egas Moniz (figs. 54-55.5) - podemos considerar que não é representativa da essência da sua personalidade gráfica.

De 1809<sup>23</sup> data a última obra de tema histórico que então produziu: uma magnífica aguarela com o tema do *Desembarque de Afonso de Albuquerque na Índia* (fig. 57.5) realizada, ao que parece para o marquês de Marialva<sup>24</sup>. Trata-se de uma grande composição perfeitamente acabada e que não poderá ser encarada como um *modello* preparatório para a tela deixada por terminar<sup>25</sup> mas um extraordinário desenho autónomo e acabado: sobre um palanque elevado, coberto de ricos e coloridos tecidos e tapeçarias, entre barcos e charamelas, uma multidão dos locais acolhe Afonso de Albuquerque, enquanto em baixo desembarcam os companheiros de viagem.

A primeira notícia que dela temos (onde todas as outras foram beber) é transmitida por Raczynski que inteiramente acertou no julgamento feito, ao considerar que as figuras demasiado longas e a ambiência geral criada fazem dela uma reconstituição próxima das aguarelas inglesas que em breve estariam na moda num género que depois recebeu a designação francesa de *troubadour*<sup>26</sup>.

O esquema compositivo grandioso, a enorme quantidade de figuras postas em cena, a adequação da reconstituição histórica, a variedade e riqueza de detalhes e o tom colorido e quente adoptado, fazem com que esta seja a mais notável das composições históricas que empreendeu, reveladora de como os seus projectos se estavam a tornar

---

<sup>23</sup> A análise da inscrição não foi conclusiva havendo dúvidas na interpretação do algarismo final como um '9' ou um '3'. A posição geral é a de que terá sido produzida em 1809, o que está de acordo com as características do trabalho.

<sup>24</sup> Informação transmitida por Raczynski (1846, p. 387). Sabemos que mais tarde pertenceu à colecção do barão de Forrester tendo passado, após a sua morte, para propriedade de D. Antónia Ferreira, a *Ferreirinha*. Xavier da Costa relaciona a execução desta aguarela com o período da prisão de Sequeira, coloca duas hipóteses, a de ter sido feita em agradecimento ao Marialva pela protecção concedida durante a prisão ou a de ter sido mesmo feita ainda na cadeia (*in A Morte de Camões*, 1922, pp. 86-88).

<sup>25</sup> Na colecção do MNAA. Na verdade, a composição começava apenas a ser apontada na tela nas suas camadas iniciais quando foi abandonada. É possível que estivesse em início de execução quando se deu a partida da Corte para o Brasil e, por esse motivo, não tenha sido terminada. Fica a valer como um bom elemento de análise da sua técnica de preparação das pinturas mas tal tema não nos pode interessar neste contexto.

<sup>26</sup> Comenta Raczynski em 46: "*Les figures du premier plan ont de 11 à 14 centimètres. Il y a dans ce dessin belle composition, excellente ordonnance, bon goût, charme, coloris agréable et harmonieux, effet général satisfaisant. C'est une chose excellente. Cependant le dessin n'en est pas irréprochable; les figures sont beaucoup trop longues, et c'est plutôt un objet de mode (of fancy) qu'une œuvre grave, historique et d'un style pur. On dirait que cela sort d'une water colour de Londres des dernières années.* » E retoma o comentário na obra do ano seguinte: "*le dessin qui se trouve chez M. Forrester est conçu et traité avec goût, avec esprit, et dans le genre des bonnes aquarelles anglaises de notre époque.*» (1847, p. 264)

ambiciosos. A data precoce de 1809 faz dele, finalmente, um inspirado precursor europeu de um historicismo precioso e anedótico<sup>27</sup> que se desenvolveria nas décadas seguintes.

#### 5.a. As viagens e os desenhos dos álbuns (1807-1808)

Em 1807 e 1808 realiza duas viagens ao norte e centro do país<sup>28</sup> que ficaram registadas nos seus álbuns<sup>29</sup>. No primeiro desses anos fez uma longa viagem a partir do Porto, onde era então director da aula de desenho da Academia de Marinha e Comércio, num périplo que passou por Braga, Guimarães, Ponte da Barca, Monção, Soajo, Viana do Castelo, Barcelos, Ovar e regressando de novo ao Porto<sup>30</sup>. Não sabemos quais foram as motivações para essa viagem, porém, na primeira parte do álbum desse ano faz um surpreendente levantamento dos trajes regionais das terras por onde passa<sup>31</sup> (figs. 58.5),

---

<sup>27</sup> É considerado que a obra inaugural do género *troubadour* foi *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux*, da autoria de Fleury François Richard, apresentada no Salon de 1802. Será, no entanto, necessário esperar pelas décadas de 1820 e 1830 para o género se encontrar no seu apogeu.

<sup>28</sup> Há ainda notícia de que no início do ano de 1800, imediatamente antes de ingressar na vida monástica, pediu passaporte para efectuar uma digressão por algumas das províncias do reino, na companhia do Irmão António do Sacramento, monge do Desagravo. Não sabemos por onde então andou nem quais os objectivos desta viagem. Ignora-se, igualmente, se também dessa vez fez registos do que viu. Agradeço reconhecidamente esta informação à Dra. Celina Bastos, recolhida em ANTT, MNE, Livro 365 – Passaportes – 1800, fl. 113.

<sup>29</sup> O álbum relativo à viagem de 1807 encontra-se na biblioteca do Paço de Vila Viçosa tendo pertencido à antiga colecção de D. Manuel II, juntamente com algumas folhas soltas e apontamentos escritos durante a jornada. Durante a viagem do ano seguinte, utilizou as folhas finais do caderno de estudos que havia usado em Itália. A crise económica associada ao estado de guerra generalizada que se vivia na Europa explicam talvez porque reutilizou um caderno antigo. Este álbum, actualmente no MNAA, é igualmente proveniente das colecções reais (Palácio da Ajuda, 1913, arrolamento dos bens da família real) sem que se saiba em que circunstâncias ficaram na sua posse. Enquanto o de Vila Viçosa é completamente desconhecido da historiografia portuguesa, não sendo mencionado em nenhuma bibliografia, o do MNAA é bem conhecido, largamente estudado e referido.

O álbum do MNAA (1790-1810) mede 21,4 x 27,7, contendo 61 folhas e 82 desenhos, enquanto o de Vila Viçosa (1807) mede 21,1x15,2cm e tem um total de 88 fólios, com 90 desenhos.

<sup>30</sup> Três folhas desta temática, não pertencentes ao álbum e existentes no MNAA, que a seguir veremos, referem-se a trajes da Ribeira de Soaz (Vieira do Minho/Póvoa de Lanhoso), Barroso (Montalegre/Boticas) e Chaves, pelo que a sua digressão terá sido mais ampla, incluindo Trás-os-Montes.

<sup>31</sup> Num total de 37 desenhos.

enquanto na segunda, a mais extensa, regista diversas antiguidades – castelos, paços, pelourinhos, alfaias litúrgicas, túmulos, inscrições lapidares<sup>32</sup> – que lhe despertam o interesse ao longo do percurso e que são, na maioria dos casos, os mais antigos registos gráficos existentes do género.

Homens e mulheres, crianças e velhos são representados nos seus trajes quotidianos, transportando um ou outro utensílio relacionado com a sua actividade. Os desenhos, executados a grafite, são genericamente lineares com alguns apontamentos de volume. Não se trata de esquiços rápidos - que aparecem em algumas folhas soltas existentes também na biblioteca do paço de Vila Viçosa (fig. 59.5) – mas de desenhos passados a limpo, sendo alguns mais detalhados e outros mais sintéticos. A maioria das folhas com representações de trajes, possuem indicações sumárias de cores para óbvia memória futura. Já nas folhas relativas a vistas de monumentos e conjuntos edificados (fig. 60.5) utiliza, por vezes, uma leve aguada a castanho com que recobre o desenho subjacente a grafite. Menos conhecido que o congénere álbum de Lisboa onde registou a viagem de 1808 por Alcobaça, Leiria e Batalha, na companhia de Forbin, desenhando vistas de povoações, edifícios e artefactos artísticos<sup>33</sup>, este primeiro caderno revela-se da maior importância. O conjunto de trajes nele representados encontra-se relacionado com três folhas soltas provenientes do espólio familiar (figs. 61-62.5) onde desenhou idênticas figuras, num formato um pouco aumentado<sup>34</sup>. As três folhas autónomas estão datadas (1807) e assinadas por Sequeira mas também por um Vila Nova Portugal com inscrições que dizem ‘*Vila Nova Portugal dir.*’ e ‘*Vila Nova Portugal inventou*’<sup>35</sup>. Sendo a expressão

---

<sup>32</sup> Um grupo de 51 folhas onde, por vezes, insere mais do que um registo em cada página. Para se ter ideia da importância deste levantamento, alguns dos desenhos, segundo as suas próprias inscrições, correspondem a: vista de Viana do Castelo, barra de Caminha, forte de Vila Nova de Cerveira, Tui vista da fortaleza de Valença; rio Minho visto da fortaleza de Monção; casa em Ponte de Lima (várias); Guimarães – defronte de Nossa Sr<sup>a</sup> da Oliveira; Palácio dos Condes de Barcelos (várias); cadeia de Barcelos; Vista de Barcelos; castelo que esta no centro de cidade de Braga vindo dos romanos; câmara de Guimarães; muralha e baluarte da vila de Guimarães; paço de Guimarães; Há ainda diversos desenhos de objectos de ourivesaria, túmulos, a pia onde foi baptizado D. Afonso Henriques, o loudel de D. João I (a que chama pelote e que também foi desenhado por Vieira Portuense num dos seus álbuns).

<sup>33</sup> Pretende a tradição que nesta jornada foram referenciadas algumas das obras de arte que haveriam de ser pilhadas pelos franceses no decurso das invasões.

<sup>34</sup> Cada uma das folhas, igualmente executadas a grafite, mede cerca de 30x20cm.

<sup>35</sup> M<sup>a</sup> Alice Beaumont identificou esta personagem como Tomás Vila Nova Portugal (1755-1839) que era magistrado, encontrando-se colocado na comarca do Porto por volta de 1800. Em 1807 foi nomeado Desembargador do Paço e, alguns anos mais tarde, seria ministro de D. João VI. Não existem, contudo, provas de que se trate efectivamente desta figura e não de um familiar.

‘dir.’ certamente a forma abreviada para ‘dirigiu’, ela coloca a responsabilidade da ideação e condução do empreendimento, de que se desconhece os contornos, por alguém que não o próprio artista. Embora não exista qualquer prova documental, tratar-se-iam, muito possivelmente, de projectos para uma série de gravuras sobre trajes e costumes populares portugueses que Sequeira tencionaria fazer ou dar a fazer. A chegada dos franceses em breve e a complicada situação do país, certamente, desviaram a sua atenção do assunto não sendo nunca retomado<sup>36</sup>.

O interesse deste tipo de registos está no seu pioneirismo. Ao contrário da vizinha Espanha, a temática dos costumes e tipos populares esteve sempre ausente tanto da nossa pintura como da produção literária de épocas anteriores, surgindo apenas no início do século XIX por via do interesse manifestado pelos estrangeiros. Entre as elites europeias, as viagens vulgarizaram-se a partir da segunda metade de setecentos, como forma de ilustração e consequência de um novo espírito de curiosidade. Enquanto nas estantes das suas bibliotecas multiplicavam-se as obras dedicadas ao tema e que tinham nos títulos expressões como ‘viagem pitoresca’, ‘viagem pictórica’, ‘viagem imaginária’ ou ‘viagem filosófica’<sup>37</sup>. As descrições literárias sobre usos e costumes das diversas regiões, começadas a surgir no século anterior, são agora acompanhadas por uma cada vez maior importância conferida à imagem. Por toda a Europa são editados álbuns de costumes populares, dando resposta à curiosidade crescente sobre os povos europeus naquilo que cada um tinha de particular e original<sup>38</sup>. O fenómeno integrou-se num movimento mais amplo de reconhecimento da identidade das nações que viria a conduzir ao despertar das nacionalidades.

---

36 Tomás Vila Nova Portugal embarcou com a Corte para o Brasil só regressando muitos anos depois.

37 Na minha intervenção sobre ‘As Viagens filosóficas e o espírito do Iluminismo’, no colóquio sobre *Arte & Viagens*, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012, pp.145-154, recordei a lista dos títulos da livraria do Marquês de Marialva, leiloadada em Paris em 1824, após a sua morte: *Voyage philosophique et pittoresque sur les rives du Rhin*, par Forster, Paris, an III, 2 vols.; Pierre Nicolas Chantreau; *Voyage philosophique, politique et littéraire, fait en Russie pendant les années de 1788 et 1789*, 2 vols, Hambourg, 1799; La Coste, *Voyage Philosophique D’Angleterre, fait en 1783 et 1784*, 2 vols., 1786; *Voyage aux Indes Orientales et à la Chine*, par Sonnerat, 2 vols, Paris, 1782; *Voyage pittoresque de Naples et Sicile*, par Saint-Non, 5 vols, Paris, 1781-86; Francesco Fontani, *Viaggio pittorico della Toscana*, Florença, 1821.

38 Entre nós também encontramos alguns desses álbuns, o mais antigo dos quais parece ser *Coleção de Estampas Intitulada Ruas de Lisboa. Contem figuras iluminadas que representam os diversos trajes, e maneiras mais constantes das gentes que servem, e habitão a Cidade*, inventadas por INC e gravadas por MG, Lisboa, 1809; Mais tarde surgiriam *Costumes Portuguezes ou*

Neste contexto deverão ser entendidos os desenhos de trajes do álbum de Vila Viçosa e as ampliações posteriormente feitas, embora não se conheçam os contornos do projecto. Este levantamento gráfico integra-se, contudo, num *corpus* mais vasto de cenas de costumes populares representadas por Sequeira. Ainda que sejam conhecidas duas pinturas com figurações de mulheres jovens, de capote e lenço, que lhe andam atribuídas<sup>39</sup>, esta produção é sobretudo gráfica. Em diversas folhas soltas encontramos pequenos apontamentos avulsos: um camponês sentado entre cestos (também datado de 1807) (fig. 63.5), um porqueiro, um rapaz descalço (fig. 64.5), uma liteira transportada por dois animais e acompanhada de muleteiro ou um homem de tricórnio (figs. - 65.5). Registos tomados do natural, interessante é verificar como foi, afinal, um dos primeiros artistas portugueses a dar importância às cenas de costumes e às vivências populares - com excepção quase isolada para o auto-didacta Morgado de Setúbal - no despertar de um género que entre nós foi tardio.

Tanto no álbum de 1807 como no de 1808 segue a prática comum em Itália dos artistas e amadores registarem nos seus cadernos as inúmeras antiguidades clássicas existentes em museus e galerias particulares. Neste caso, porém, interessam-lhe os artefactos do período medieval. No primeiro, encontramos entre numerosos outros, diversos objectos de ourivesaria, como o cálice e a cruz de S. Geraldo, os túmulos de D. Teresa e D. Henrique, a pia onde foi baptizado D. Afonso Henriques ou o loudel de D. João I (a que chama *pelote*). Enquanto no segundo regista os túmulos de Pedro e Inês, os objectos doados à Batalha por D. João I ou o célebre retábulo flamengo que então existia neste mosteiro, atribuído a Van der Weyden. Qual seria, assim, o propósito destas viagens e destes registos? A vasta série de desenhos executados em Guimarães e Barcelos, em locais e sobre objectos ligados com a figura de Afonso Henriques e dos reis das primeiras dinastias, conduz-nos à hipótese de que esta tivesse sido para ele uma viagem de estudo,

---

*Collecção dos Trajos, Uzos, e Costumes mais Notáveis, e característicos dos habitantes de Lisboa e Províncias de Portugal*, Lisboa, 1932 (litografias de JPA); e *Continuação da Collecção dos Trajos, uzos e costumes mais notáveis* (nova série, ed. 1835), ambos com reedições nos anos seguintes. Da autoria de estrangeiros encontramos: William Combe, *A History of Madeira With a Series of Twenty-Seven Coloured Engravings, Illustrative of the Costumes, Manners and Occupations of the Inhabitants of That Island*, R. Akermann, 1821; William Morgan Kinsey, *Portugal Illustrated: in a series of letters, embellished with a map, plates of coins, etc.*, Londres, 1828; ou, já mais tardiamente, o *Musée Cosmopolite – Espagne et Portugal. Suite de planches de costume de differents nations modernes*, Paris, 1850

39 Ambas pertencentes a colecções particulares.

procurando documentar-se sobre tudo o que pudesse interessar ao seu mister de pintor de história. A confirmar-se essa necessidade documentalista de recriar a realidade medieval a partir de fragmentos do passado, estaremos perante uma posição nova entre nós embora de há muito praticada internacionalmente, ao menos pelos pintores neoclássicos que reconstituíram as ambiências da Antiguidade clássica.

No final de 1807, entre a primeira e a segunda viagem de Sequeira, chegam a Lisboa as forças francesas comandadas pelo ‘enviado diplomático’ Andoche Junot. Percebe-se assim que a atitude de Sequeira não foi deliberadamente mostrar aos franceses os tesouros que poderiam roubar (como já foi dito) mas o de realizar *viagens pitorescas e antiquárias*, no espírito então em voga na Europa, a que alguns oficiais franceses, na segunda ocasião, se juntaram.

A mais interessante obra de elaboração sobre um tema, simultaneamente contemporâneo e social, é a grande composição conhecida como ‘*A Sopa de Arroios*’ (fig. 66.5). A história da obra é sobejamente conhecida<sup>40</sup>: saído um ano antes do cárcere, onde permanecera vários meses detido até ao julgamento, e casado entretanto, foi residir para as proximidades do Largo de Santa Bárbara. Aí testemunhou quotidianamente, no Outono de 1810, o drama das populações dos arredores da capital que, fugidos à frente de guerra, vieram procurar refúgio no interior da cidade, tendo chegado quase desprovidos de haveres, sem sítio para se abrigarem ou de como se alimentar. Uma comissão de abastados homens de negócio angariou fundos para, durante meses, se efectuar uma distribuição de alimentos diária em vários pontos da cidade. Um desses locais era o Largo de Arroios, situado nas proximidades de uma das portas urbanas, precisamente por onde se fazia a entrada e saída das tropas luso-britânicas para se juntarem às linhas da frente (e próximo de onde então habitava). Dele próprio terá partido a ideia de empreender a composição, começando por registar ao longo de 12 folhas do velho álbum de 1790 as cenas que ia presenciando, em centenas de pequenos *croquis* onde regista metodicamente figuras isoladas ou organizadas em pequenos grupos, anotadas a partir do seu posto de observação numa das janelas do primeiro piso de um dos palácios fronteiros ao largo<sup>41</sup> (figs 67b.5). Em algumas outras folhas conhecidas

---

40 Para uma descrição mais exaustiva do processo de execução veja-se o meu já citado artigo ‘Da técnica como processo de criação’, MNAA, 1997, pp. 94-97.

41 Na composição é visível uma minúscula figura a uma das janelas e na folha 59 do álbum auto-representou-se a desenhar, de pé, entre os reposteiros de uma janela junto a duas crianças. Ficamos a dúvida se as observações foram feitas a partir do palácio do Conde de Linhares (então a residir no Brasil com a Corte) ou no adjacente pertencente ao Senhor de Pancas.



concebe o enquadramento do local que foi sujeito a distorção do ângulo das ruas com o intuito de tornar o conjunto mais rico, amplo e equilibrado. Esse estudo directo foi posteriormente transposto para a grande composição final, executada a tinta preta com pena e pincel, realizada em atelier e não directamente do vivo.

Apesar da riqueza de pormenores obtida com a técnica da observação directa de que nos ficaram páginas notáveis, não estamos, de forma alguma, perante o registo de um acontecimento ocorrido num momento preciso mas ante um somatório de anotações, metodicamente recolhidas como um banco de dados e de uma “realidade” posteriormente refeita. Trata-se, na verdade, da primeira grande cena de um acontecimento contemporâneo existente na arte portuguesa. A composição foi posteriormente gravada mas nunca transposta para pintura. Apesar da dimensão naturalista, introduz ainda uma fugaz dimensão simbólica à protecção aos desalojados de guerra e à esclarecida acção da Coroa, na figura de uma mulher alada rodeada de pequenos génios e de uma mão que no céu, à direita, segura um ceptro encimado por um olho (que estarão ausentes na versão gravada). São estes pormenores que revelam, afinal, o enquadramento do seu pensamento e as referências estéticas que possuía e a que se agarrava.

Se as pesquisas gráficas que então empreende o transportam para territórios cada vez mais afastados da tradição do desenho académico constatamos, no início desta década de 1810, que enveredou por uma decidida autonomia de linguagens denunciadora da plena maturidade artística. Essa evolução encontrará nos anos seguintes bons motivos para se consolidar.

## Capítulo 6

### Da saída da prisão à Revolução de 1820 (1809-1820)

Os anos que se seguiram à prisão terão sido difíceis para Sequeira<sup>1</sup>. Afastado das obras da Ajuda, manteve-se, no entanto, como professor da Aula do Porto. A longa permanência da família real e da corte no Brasil esvaziou-lhe o prestígio do cargo de Primeiro Pintor, ao mesmo tempo que lhe retirava boa parte das encomendas. Nos anos imediatos foram novamente os amigos bem colocados que lhe valeram. Deles chegaram algumas encomendas importantes e a sua sobrevivência económica: entre outras, as diversas alegorias ao regresso do príncipe regente, respectivamente em 1810 e 1811; a pintura *A Construção do Templo* (alusiva ao Bom Jesus do Monte, Braga), encomendada pelo seu amigo Pedro José da Silva, em 1811; as duas grandes representações alegóricas de *Lisboa protegendo os seus habitantes* e *O Génio da Nação*, de 1812, encomendadas pelo barão de Quintela (de que existem diversos estudos preparatórios), bem assim como o célebre retrato a óleo do filho mais novo, datado de 1813. Porém, a encomenda central deste período, que lhe tomou grande parte das energias entre 1813 e 1816, foi a concepção e condução dos trabalhos da baixela destinada a oferecer a Lord Wellington; dedicou-se ainda a diversos retratos, entre os quais o grande conjunto da família do visconde de Santarém, executado cerca de 1813. Já dois outros projectos parecem ter saído da sua própria iniciativa: a *Sopa de Arroios*, a grande composição de género desenhada em 1810 e gravada em 1813 e a grande *Vista de Lisboa*, preparada a partir de 1818.

Nos últimos anos tem vindo a enraizar-se a ideia de um Sequeira «vira-casacas», tão depressa pró-francês, como logo de seguida comemorando com alegorias as vitórias das forças luso-britânicas. A ideia surgiu pela primeira vez no ensaio “*Domingos Sequeira na Política do seu tempo*”, editado em 1959, foi retomada em 1969, por José-Augusto

---

<sup>1</sup> Casado, entretanto, já tardiamente no final do ano de 1809 (tinha então 41 anos), os acontecimentos da vida pessoal desenrolam-se rapidamente: o nascimento da primeira filha em Fevereiro de 1812 e do segundo filho, dois anos mais tarde, em Fevereiro de 1814 que teve como consequência a morte da mulher. Nunca mais casará, ficando com duas crianças para criar. O filho mais novo viverá, porém, apenas dois anos, morrendo em 1816. Xavier da Costa que fez a história da família e o levantamento dos registos de nascimento e óbito dos familiares, errou a leitura da data do óbito do filho Domingos, tendo reproduzido 1817 quando na realidade é 1816; in Luís Xavier da Costa, *Onde nasceu o pintor Sequeira, quem foram os seus pais e onde moraram. Quadros genealógicos referentes ao artista*, Lisboa, 1927, anexo II – ‘Descendência de Domingos António de Sequeira’ (v. Anexo, doc. nº 5).

França<sup>2</sup> e tem feito carreira, passando a colar-se a Sequeira esse anátema<sup>3</sup>. Na verdade, e recorrendo à sua obra, encontramos implícito que as suas posições foram desde cedo de simpatia pela revolução francesa. A atestar, encontramos um desenho aguarelado a tinta da China que deverá ter sido feito algum tempo depois do seu regresso: *Alegoria à ocupação de Roma pelas tropas francesas*<sup>4</sup> (fig. 1.3). Em Fevereiro de 1798, a cidade papal foi invadida, saqueada e ocupada pelas tropas revolucionárias francesas, que proclamaram a República Romana (1798-1799). Neste desenho, a deusa Minerva, símbolo da guerra, apoia-se num escudo com as armas papais. Um dos *putti* que a rodeiam ergue, com ar festivo, um barrete frígio numa das varas desprendidas do *fascio littorio*, simbolizando a queda do poder e a desunião, de onde se elevam vencedores os valores da revolução francesa. A interpretação das horrendas figuras que saem das entranhas da terra levanta alguma hesitação. Tanto podem representar a aterrorizada população romana como as forças que se opunham ao avanço dos franceses. Certo é que esta elegante composição, executada numa linguagem própria do academicismo romano, transporta em si algumas soluções que iremos encontrar noutras alegorias posteriores parecendo revelar a simpatia com que Sequeira encarava a auto-proclamada libertação das nações europeias conduzida pela revolucionária França.

Mas a situação política da época era assaz complexa e o clima latente de guerra em breve se generalizou. Neste contexto a fabricação de imagens teve um papel determinante com o conseqüente reflexo numa maior exigência da produção gráfica, na adaptação ao gosto dos novos públicos. Principalmente através da circulação de gravuras que teve grande incremento por toda a Europa. A grande novidade foi o surgimento de operosas oficinas inglesas que se especializaram na produção de populares caricaturas,

---

<sup>2</sup> França, J-A, “Domingos António de Sequeira, 1968”, *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, nº 52, Lisboa, Fevereiro 1969

<sup>3</sup> Não pretendendo entrar nesta questão algo delicada, gostaria apenas de lembrar que o estatuto dos artistas na época - principalmente em Portugal - não pode, nem ao de leve, ser comparado com o estatuto que adquiriram cinquenta anos mais tarde, na segunda metade do século XIX. Então, sem sítios para expor, como em Paris ou em Londres, a sua posição e sobretudo o seu ganha-pão estavam inteiramente dependentes dos encomendantes, régios, aristocráticos, dos poderes públicos ou, pela primeira vez, de alguma burguesia que havia começado a surgir desde o surto da industrialização pombalina. Todos funcionavam como protectores, alguns capazes de conseguirem uma mercê, um cargo ou uma qualquer benesse junto do príncipe. Desde o início que Sequeira tem um apelo pela noção de liberdade individual, pela liberdade do artista. Mas, como muitos outros, viu-se enredado nas malhas dos acontecimentos políticos, apanhado entre as suas convicções e as circunstâncias da realidade.

<sup>4</sup> MNAA, inv<sup>o</sup> 2246 Des

coloridas manualmente, saídas da verve humorística de autores como George Cruikshank ou Gillray, que conjugavam qualidade artística com um arguto olhar satírico sobre os intervenientes políticos da época, travando um importante combate no que isso significou na formação e robustecimento de uma opinião pública, numa época de posições políticas extremadas. Noutros países europeus, como a França, esta tendência foi igualmente importante embora sem que tenha atingido igual importância e qualidade.

Neste período histórico efervescente também a alegoria voltou a ser procurada para evocar de maneira grandiosa os acontecimentos que iam ocorrendo no palco internacional. Mas razão tem Chastel quando, neste contexto, relembra as palavras de Friedrich Melchior Grimm, escritas em 1792, de que o tempo não era favorável às musas.<sup>5</sup> Efectivamente grande parte das alegorias produzidas nesta época concedem mais importância ao conteúdo do que à forma, em composições por vezes caóticas, outras com acentuado gosto pela expressão dramática e teatralizada.

Muito utilizada nos séculos anteriores, a alegoria fora posta em causa no século XVIII, passando por um período de descrédito. Para o declínio do seu interesse foram fundamentais as reflexões do abade Du Bos, que encontraram eco ao longo de todo o século<sup>6</sup>. Segundo este autor, devem atribuir-se-lhe três características fundamentais: em primeiro lugar, funciona como um envolvimento do sentido; em segundo lugar é um engenhoso trabalho do espírito, a que também chama jogo; finalmente, considera a alegoria incompreensível e, por esta razão, mais que qualquer uma, condenável.

Na raiz da crítica de Du Bos encontra-se a dificuldade de compreensão deste tipo de representações: decifrar a alegoria é «*procurar o sentido dos pensamentos de um pintor que o envolve sempre*» (p. 692). O nosso coração, pouco sensível a esse jogo, olha as personagens alegóricas «*como símbolos e enigmas que são emanações do espírito*» (p. 74). O defeito mais chocante da alegoria será assim, segundo Du Bos, o defeito da conveniência, que o leva a condenar as composições mistas, onde aparecem figuras reais e figuras alegóricas misturadas. Mas também considera a alegoria inverosímil, um artifício de construção, em que a articulação com o verosímil se perde. Neste sentido, segundo ele, a alegoria torna-se incompreensível.

---

<sup>5</sup> André Chastel, *L'Art Français. Le temps de l'éloquence 1775-1825*, ed. Flammarion, Paris, 2000, p. 100

<sup>6</sup> Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1ª ed., Paris, 1719, em particular no capítulo 24, «Des actions allégoriques et des personnages allégoriques par rapport à la peinture». Nesta matéria seguiu-se o artigo de Stéphane Lojkine, «De la figure à l'image: l'allégorie dans les *Salons* de Diderot», in *Allégorie*, Edward Nye (ed.), *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 2003:07, Voltaire foundation, Oxford, pp. 343-370.

Embora Winckelmann tivesse recordado que a alegoria é a forma mais elevada da pintura de história, será Diderot quem, anos mais tarde, nos comentários que foi fazendo às obras expostas em diversos *Salons*, embora aparentemente retomando os ataques de Du Bos, acabará por a recuperar, colocando-a ao serviço de uma prática generalizada do pensamento pela imagem. Desta forma, em 1761, comentando *A Alegoria à Paz de Aix-la-Chapelle de 1748*, da autoria de Jacques Dumont le Romain, retoma a crítica formulada por Du Bos, das composições mistas, dizendo que os seres reais perdem a sua verdade quando postos ao lado de seres alegóricos. Não deixa, no entanto, de fazer uma crítica intransigente à tendência da alegoria para ser retórica.

Para a salvar, Diderot abandona o princípio horaciano da *ut pictura poesis* em que o sistema se baseara até aí. Na transformação ideológica que leva a cabo, destaca a alegoria do seu suporte visual para a tornar exercício interior do pensamento, da ideia através da imagem. Exige-lhe grandeza e sentido do sublime, um novo primado da ideia sobre a execução. Que a imaginação do artista seja utilizada para penetrar os temas em profundidade. Através de uma maneira forte, simples e clara, requer pensar a pintura. Mas igualmente que esta tenha grande impacto imediato, não verbal. Este pensamento por imagens, cultivado por Diderot no contacto com os pintores tornar-se-á o pensamento dos diálogos filosóficos<sup>7</sup>. O grande pintor deste género, da geração de Sequeira, é Prud'hon mas a simplicidade das suas evocações alegóricas reveste a forma de uma verdadeira pintura de ideias, concebida com base na emoção.

Tempo de eloquência, de retórica e propaganda, que acompanharam o eclodir de novos comportamentos e valores, os artistas participaram nele entusiasticamente, adaptando o vocabulário das formas e a poética do imaginário, que se traduziu no regresso a uma mitologia e aparatos cénicos clássicos, simplificados e adaptados à nova realidade. Entre nós este período é protagonizado por Sequeira que, melhor que nenhum outro, soube oferecer as imagens que os diversos momentos requeriam e adaptar as suas coreografias e imaginária do poder às exigências do novo gosto.

O elevado número de alegorias que compôs, mais que qualquer outro, faz com que ele seja o grande autor deste género entre nós. Encontramos-lhe dois tipos de alegorias: um mais intimista, composições que idealiza para oferecer a amigos em alguma

---

<sup>7</sup> Os textos de Diderot dedicados aos *Salons* foram publicados na edição integral das suas *Obras*, tomo IV (Estética-Teatro), ed. Laffont, 1996.

circunstância particular e outro mais público, muitas vezes relacionado com temas políticos e com a sua posição de pintor da Corte. Para as idealizar, tanto umas como outras, utilizou as formas de pensamento simbólico comuns no seu tempo.

A primeira alegoria que lhe conhecemos remonta ao período de Roma. É a grande *Alegoria à fundação da Casa Pia*<sup>8</sup> (figs. 1-10.6), encomendada pelo intendente Pina Manique<sup>9</sup> e executada em 1791. O tema pode ser interpretado da seguinte forma: a cidade de Lisboa apresenta alguns jovens e meninos ao intendente (por detrás dos quais se encontram duas personagens que têm sido interpretadas como o próprio Sequeira e o pintor brasileiro Manuel Dias) que assumiu o papel de proteger os desvalidos da capital. Por trás encontra-se a Fé e aos seus pés o rio Tejo. O intendente dedica a obra à rainha, representada em monumento, também ela acompanhada pela figura da Fé ou Religião. No grupo da esquerda, Minerva, secundada pela Vitória (diligência), o Génio das Artes e o Tempo acolhem alguns desses meninos sob a presença tutelar de Mercúrio e Neptuno, com o morro do castelo de S. Jorge, então sede da instituição, em fundo. No céu pairam um pequeno génio que transporta o decreto da fundação da instituição e, à direita, a figura alada da Fama, tocando trombeta, tem por trás duas figuras que registam os feitos num livro. O dispositivo é complexo e retórico.

Para a preparação desta composição deve ter executado dezenas de desenhos preparatórios, já que o método assim exigia. Apenas oito, porém, chegaram até nós, estudos parcelares de diversas figuras que revelam o extremo cuidado com que preparou cada uma mas, igualmente, algo do processo de trabalho. Somente numa dessas folhas estuda um conjunto de três personagens, curiosamente, pertencendo a grupos distintos no interior da representação (fig. 5.6). Alguns são executados apenas a carvão e giz branco, com as figuras deixadas inacabadas, revelam um estado inicial do pensamento com as atitudes genericamente encontradas embora ainda não nas disposições anatómicas finais que adoptarão. Em outros, porém, além daqueles dois materiais, emprega também a sanguínea e por vezes papel colorido, recursos que era pouco habitual utilizar neste tipo de circunstâncias mas que revelam como se empenhou nesta prestigante encomenda.

---

<sup>8</sup> Pintura no MNAA com as dimensões de 329x463cm. Estudo a óleo no Museu do Louvre e diversos desenhos repartidos pelo MNAA, Biblioteca Nacional de Madrid e Museu de Huesca.

<sup>9</sup> M<sup>a</sup> Alice Beaumont coloca a hipótese de Sequeira ter partido para Roma em 1788 com esta encomenda e os estudos para a composição e retrato do intendente já realizados. A questão permanece por esclarecer (Beaumont, 1972-75, p.18) e tem como alternativa a hipótese de Xavier da Costa de a pintura ter sido terminada (o retrato do intendente) após o regresso a Portugal.

A uma derradeira folha conhecida (fig. 9.6) que nos chegou cortada por ter sido reaproveitada para inserir nova composição no verso (fig. 10.6) não tem sido prestada a atenção devida<sup>10</sup>. A cabeça da Vitória surge parcialmente desenhada num contorno linear simplificado. As dimensões da folha (15,5x20,2cm) deixam concluir que a totalidade da cabeça teria cerca de 28cm de altura. Ou seja, aproximadamente a mesma dimensão da cabeça pintada na grande composição final. Podemos pois inferir que depois de ter delineado cada cabeça separadamente e de ter experimentado a sua modelação e sistema de iluminação em folhas independentes, ampliou-as posteriormente em versões simplificadas e reduzidas a contorno, utilizadas para a marcação na tela, no tradicional método do poncif<sup>11</sup>.

O resultado, é uma composição estruturada através de um aditivo de figuras que, não se chegando a fundir, antes mantêm o seu recorte. É de registar a imensa ousadia com que, ainda estudante, aborda pela primeira vez um tão complexo aparato, de grandes dimensões, num processo de trabalho inteiramente cumprido dentro das regras académicas. Talvez por isso inscreve em alguns destes desenhos, provenientes das mãos de particulares, um brioso ‘*Siq.r.a dezinhou*’, o que parece revelar que já então terá oferecido ou vendido alguns desses estudos.

Na mesma linha, encontramos outra alegoria desenhada primeiro a lápis e passada depois à pena com tinta castanha, sombreada a aguada da mesma tinta (fig. 11.6)<sup>12</sup>. Trata-se da homenagem a uma figura masculina não identificada que surge evocada em busto sobre um plinto, trajando à romana, rodeada de personagens e elementos simbólicos. A complexidade de referências oculta a identidade do representado: o capacete alado e o caduceu, junto ao busto, símbolos de Mercúrio, aludem tanto a qualidades como a Eloquência e Razão como a actividades comerciais, pelo que tanto pode tratar-se de um tribuno como de um abastado comerciante; já as três figuras à esquerda transportam respectivamente um fuste de coluna, uma maça de pedreiro e materiais de construção, podendo igualmente aludir a um arquitecto. Embora o aparato recorde o grupo alegórico anterior, com algumas figuras claramente nele inspiradas, como a Fama alada tocando

---

<sup>10</sup> Beaumont não se lhe refere no texto explicativo do álbum sobre o acervo de desenhos de Sequeira do Museu de Arte Antiga (*op. cit.*, 1972-75, cat. nº64), embora o inventarie.

<sup>11</sup> A folha do MNAA (invº 625verso Des) não apresenta sinais de perfuração pelo que, por qualquer razão, foi inutilizada sem ter sido empregue.

<sup>12</sup> Colecção do Museu do Prado.

trombeta e a composição seja ‘à romana’, o grafismo apresenta-se mais solto, o que conduz à hipótese de ser um pouco mais tardia, presumivelmente executada após o regresso a Portugal. Não parece, no entanto e neste caso, estarmos perante um estudo para pintura mas antes perante um desenho autónomo. A atestar, nele encontramos a consagrada fórmula de assinatura ‘*Sequeira inv. e f.*’ com que certifica a conclusão, sublinhando a importância concedida à invenção e à estruturação do pensamento, a par da execução. É, no entanto, um exemplo de composição de grande aparato retórico na qual se perdem muitos significados, dificultando a compreensão. Lutará com este problema algumas vezes, o que conduziu à necessidade de, num ou outro caso, fazer imprimir textos explicativos das mesmas para pública divulgação<sup>13</sup>.

Após o regresso a Portugal, encontramos-lhe algumas alegorias, de natureza mais privada, onde utiliza cândidas fórmulas poéticas, com grande unidade, tanto nos temas como na linguagem gráfica. De 1796, data uma primeira composição (cat. 12.6) oferecida a Joaquim Pedro Quintela (pai), onde põe em cena uma jovem mulher trajando de forma clássica, sentada ao ar livre junto a um muro, acompanhada por uma criança e dois pequenos génios, um dos quais lhe aperta a sandália. Ou uma outra, análoga, executada em 1798 para homenagear uma aniversariante<sup>14</sup> (fig. 13.6): três pequenos génios, representando os três filhos, entretidos a tecer grinaldas de flores com que enfeitam a figura da progenitora esculpida num busto. Um deles, munido de arco e flecha, afugenta um ser alado que empunha uma foice, em alusão à morte, enquanto o rio da vida, de águas calmas, corre em fundo. Apenas através da legenda ficamos a saber o sentido específico desta alegoria, que de outra forma seria para nós inalcançável. Ambas são desenhadas à pena, a tinta castanha, numa escrita ágil reveladora de grande destreza.

Duas outras, não datadas mas que deverão ter sido executadas nos derradeiros anos de setecentos ou primeiros de oitocentos (figs. 14-15.6)<sup>15</sup>, são desenhadas a grafite, em pequenas folhas que parecem provenientes de um álbum desmembrado. A primeira, tem

---

<sup>13</sup> O barão de Sobral fez imprimir um folheto explicativo da *Alegoria às virtudes do Príncipe Regente* (1810, col. Palácio de Queluz) que encomendara a Sequeira: *Explicação de hum painel oferecido por hum leal portuguez a S.A.R. o Príncipe Regente Nosso Senhor: obra da invenção e execução de Domingos António de Sequeira, primeiro pintor da câmara do mesmo senhor*, Lisboa, Impressão Régia, 1810

<sup>14</sup> A legenda inscrita na base da estátua diz ‘*Em memoria dos annos de o Sra. Pilar inv. e del. por Dos Antº de Siqueira 1798*’ e na base do desenho ‘*os tres genios representa os gentilissimos tres filhos que todos atendem a prosperidade e continuam dos felizes annos do seu genitor*’

<sup>15</sup> Surgidas no comércio de arte, em 2010.



no verso, a inscrição *'Discurso sobre a Comédia'*, enquanto a segunda parece ser uma alegoria à poesia. Pelas suas características de um preciosismo amaneirado inserem-se nas tipologias do desenho setecentista. De novo vemos como, pelos mesmos anos, se encontra com um pé bem firme na tradição gráfica e outro que busca novas expressões através de fórmulas de sensibilidade.

Poucas vezes temos conhecimento do contexto em que surgiram as suas alegorias políticas. Sabemos, num caso ou outro, de quem partiu a encomenda ou em que projecto se integraram. Ignoramos, porém, se foram por ele integralmente idealizadas ou se as ideias em que assentam lhe eram fornecidas por outros. Movimentando-se nos círculos restritos da Corte, íntimo de algumas figuras do poder com quem manteve um diálogo de amizade - recorde-se, por exemplo, que o seu amigo conde de Linhares foi ministro da Fazenda até 1803 e D. João de Melo e Castro, antigo embaixador em Roma, com quem manteve relações de amizade que perduraram no tempo, foi ministro dos Negócios Estrangeiros e da Guerra até esse mesmo ano - era natural que fosse acompanhando de perto o evoluir das situações e sobre elas formasse o seu próprio juízo.

Um grupo de alegorias provenientes do *Álbum Arroios*, executadas em 1797 e 1798 (fig. 16-18.6) durante os serões do Palácio de Arroios, no convívio com o Conde de Linhares e seu círculo, revelam precisamente como algumas ideias deviam circular nas conversas, sendo transpostas para formas visuais. As composições, executadas à pena a tinta preta ou castanha, referem-se a factos nem sempre fáceis de reconstituir. Temos, porém, para elas as pertinentes interpretações de Cordeiro Blanco<sup>16</sup> apoiadas nas memórias da própria família e todas aludem a acontecimentos relacionados com a política interna e o cargo de secretário de estado da Marinha e Ministro de Estado (1796-1802), exercido na altura por D. Rodrigo de Sousa Coutinho. Nos três a escrita é fluente, com rápida marcação de sombras através de tracejados oblíquos, a mesma que adoptará através dos anos em outras situações mais informais.

Diferente questão coloca a *Alegoria à Nação unida em torno do Príncipe Regente, preparando-se para a guerra*<sup>17</sup>, (c. 1802) de que existem duas versões desenhadas

---

<sup>16</sup> Francisco Cordeiro Blanco, *Álbum do Palácio Arroios. Desenhos de Domingos António de Sequeira*, ed. Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1956, pp. 39, 43 e 57

<sup>17</sup> Entre Março de 1802 e Maio de 1803, após o Tratado de Amiens, cessaram momentaneamente as hostilidades entre a França e a Grã-Bretanha e o conflito entre Portugal e Espanha, agudizado no ano anterior, foi resolvido. Porém, o estado de paz era precário e o Príncipe Regente D. João

(figs.19-20.6) uma a tinta castanha, inacabada, e outra, simplificada e rígida, a tinta da China: entre uma e outra verificamos como assume perder toda a graciosidade e leveza da primeira versão, a favor de uma facilitação de objetivos. Na verdade, a existência das duas versões parece conduzir à ideia de que a composição se destinava a ser gravada. O segundo desenho será assim uma simplificação, executado para se aproximar do aspecto mais rígido da gravura, procurando desta forma controlar a perda de qualidade inerente. Embora soubesse gravar e existam algumas gravuras por ele preparadas, é pouco provável que se destinasse, neste caso, a trabalho próprio. Antes seria uma forma de procurar ajudar o trabalho do gravador, ao mesmo tempo que exercia algum controlo sobre o produto final. O propósito nunca terá chegado, afinal, a concretizar-se mas ficou mais este vestígio de como encarava seriamente todas as fases de elaboração das obras.

A chegada dos franceses e os acontecimentos que se seguiram nos anos imediatos motivariam diversas alegorias, tanto pintadas como as que encontramos apenas na versão desenhada, a começar pela que lhe foi encomendada pelo próprio governador: *Junot protegendo a cidade de Lisboa*, 1808 (col. Câmara Municipal do Porto/MNSR) (figs. 21-22.6).

O desenho com um estudo final para esta conhecida pintura apresenta algumas diferenças em relação à versão final. No seu conjunto, a ideia deste primeiro pensamento é menos galante para com a figura de Junot: Lisboa desfalecida é amparada pela Fé e por um Génio da Nação que aponta para o general francês, enquanto pisa despojos de guerra, rodeado de horrendas figuras que parecem representar a maldade, a cobiça e a ganância. O general encontra-se acompanhado pelas deusas Ceres e Minerva (abundância e guerra), enquanto, por detrás, lutam Marte e Neptuno (França / Grã-Bretanha), estando este último prestes a receber o golpe final. Uma enorme águia de asas abertas,

---

(futuro D. João VI) esforça-se por assegurar a neutralidade do país. Nesta alegoria, em torno do busto do Príncipe Regente vemos, à esquerda, Minerva (guerra), Neptuno (Inglaterra) e Marte (França), unidos por um abraço. À direita, entre um grupo figuras que deposita uma bolsa com moedas na base da estátua, reconhecemos Lísia (Lisboa) com um barco na mão. São as cidades do Reino contribuindo com fundos para o esforço de guerra. Os dois jovens em primeiro plano representam, um com um caduceu e uma cornucópia de onde saem espigas e frutos, a abundância do Reino, e o outro, à direita, segurando nos braços uma ave, a fidelidade dos súbditos em torno do príncipe regente. No chão, um *putto* prepara-se para inscrever um elogio na base da estátua do governante, enquanto outro, cavalgando uma águia, transporta os louros da vitória. O aparato simbólico foi relativamente simplificado verificando-se uma procura deliberada de tornar a mensagem facilmente inteligível, o que parece reforçar a ideia que a composição foi concebida para ser aberta em gravura, o que, por motivos desconhecidos, não chegou a fazer-se.

representando a França imperial e rodeada de um bando de festivos *putti*, protege a cena. Dois outros *putti*, junto ao canto inferior direito, inscrevem numa enorme folha os feitos do general. Um arco-íris introduz a esperança da bonança que se segue à tempestade.

No desenho de apresentação (fig. 21.6), basicamente executado a linha de contorno e apenas vagamente sombreado com aguada cinza, utiliza um alongamento maneirista das figuras que usa com frequência por estes anos. As figuras de Ceres e Minerva estão mais conformes com um contexto neoclássico do que na versão pintada em que surgem voando. E existem alguns *putti* que foram eliminados na versão final. A postura das figuras de Lisboa e do general foram modificadas, existindo diversos desenhos com estudos para a pose de ambos. A variante integral da composição desenhada parece ter sido executada como *modello* para apresentar a Junot, seu encomendante. Só depois modificou o pensamento, possivelmente para o adaptar ao que lhe era pedido. O resultado final adoptado na pintura evidenciará uma solução próxima das pinturas de Prud'hon, no que J-A França já considerou ser uma das primeiras pinturas pré-românticas em Portugal<sup>18</sup>.

Outra evidência mostrada por este conjunto de desenhos é o da má qualidade das folhas de papel neles utilizadas. Mais do que em nenhum outro trabalho, recorreu a papel de inferior qualidade (excepto no desenho final de apresentação), espesso, de produção nacional e, possivelmente, não destinado a esta finalidade. É revelador da escassez de materiais que se verificou no período das invasões francesas.

Não sabemos, de uma forma geral, como se relacionou com os franceses que acompanhavam Junot, porém é natural que a companhia de alguns oficiais ilustrados, como o conde de Forbin (1779-1841), lhe atraíssem a atenção. Este pintor, antigo aluno de David, vinha integrado nas forças militares. Na primeira metade de 1808 empreenderam juntos a célebre viagem à Batalha e Alcobaça, referenciada em dezassete desenhos de um dos álbuns de viagem de Sequeira. Neste último mosteiro veria Forbin os túmulos de Pedro e Inês, ouviria a história dos seus amores e a lenda da entronização de Inês de Castro depois de morta, que viria a pintar alguns anos depois, já regressado a França (fig. 23.6). O exotismo que encontrou neste país do extremo ocidental e nas suas histórias medievais seduziram este espírito já romântico por temperamento. Não pode deixar de ter sido importante para Sequeira o convívio com este homem culto e

---

<sup>18</sup> J-A França, catálogo da exposição *Arte Portuguesa do Século XIX*, Lisboa, Galeria D. Luís do Palácio da Ajuda, 1988, cat. 18, p.86

actualizado mas só 16 anos depois o reencontro de ambos, em Paris, produzirá os seus frutos na obra do português.

Através das diversas alegoria políticas, desenhadas ou pintadas que compôs, podemos ir seguindo o fio dos acontecimentos entre 1808 e 1823, até à sua própria partida para o exílio. São frequentemente concebidas como cenas de teatro onde, sobre estrados elevados, grupos de figuras encenam eventos: Minervas, Neptunos, Martes, Ceres misturam-se com figuras reais. Tem assim consciência que os acontecimentos que está a viver só podem ser referidos recorrendo à linguagem simbólica para melhor exaltar os tempos heróicos que se estão a desenrolar.

Do período das invasões e imediato datam três desenhos: a *Alegoria à expulsão dos franceses* (1808) (fig. 24.6), a *Alegoria à nomeação da Junta de Regência e à derrota das tropas francesas* (1809) (fig. 25.6) e a bem conhecida *Apoteose de Lord Wellington* (c.1812). A primeira composição alude à reacção contra a 2ª invasão francesa organizada a partir do norte do país, depois de em Fevereiro desse ano (1808) os franceses terem proclamado a destituição da dinastia Bragança e o governo efectivo de Napoleão<sup>19</sup>. Logo no início do ano seguinte executará outra composição, desta vez uma *Alegoria à nomeação da Junta de Regência e à derrota das tropas francesas* (fig. 25.6)<sup>20</sup>. Quer num

---

<sup>19</sup> Em Junho tinham começado as sublevações espontâneas em diversos regimentos militares. Uma figura feminina, representando a Nação, tem inscrita no cinto a palavra 'MINHO', uma das províncias a partir de onde se organizou a contra-ofensiva militar. Encontra-se de pé, junto do busto do Príncipe Regente, então no Brasil, protegido pelas mãos da Providência, e aponta-lhe, com gesto teatral, um grupo de bravos soldados comandados por uma Vitória alada que empunha a bandeira portuguesa juntamente com uma coroa de louros e um ramo de oliveira. À direita, as suas palavras estão a ser registadas por um eclesiástico que as inscreve sobre grandes folhas de papel onde está escrito 'Decreto'. Trata-se, certamente, do então bispo do Porto, D. António de Castro que se encontrava à frente da Junta Provisional do Supremo Governo do Reino, representante do Regente: em 10 de Junho de 1808, o príncipe decretava nulos todos os tratados de Portugal com a França, declarando guerra aos franceses e amizade ao seu antigo aliado, a Grã-Bretanha, acto que deu início à sublevação dos quartéis e da população. Ao fundo, à esquerda, a figura desfalecida de Lisboa, amparada pela Fé, encontra-se dominada pela feroz águia (França) e acossada pela turba francesa que a amarra e se entrega ao saque da capital.

<sup>20</sup> Em 2 de Janeiro de 1809 foi publicado o decreto de nomeação de uma Junta de Regência do reino. Sobre um estrado em vários planos vemos, ao centro, novamente Lisboa, rodeada pela Fé, agora em atitudes mais confiantes. A seu lado, Minerva aponta-lhe o grupo de governadores da Junta de Regência, saudado por uma vitória alada sobre a qual se lê 'IN HOC SIGNO VINCI' ('Sob este signo vence'). À direita, um grupo de figuras femininas ergue um medalhão com o retrato do distante Príncipe D. João. No chão, em primeiro plano, um grupo de soldados portugueses assiste à derrota de Marte e da águia (França) sob a lança de Neptuno, rodeado por um leão e um unicórnio (Grã-Bretanha). À esquerda, na base do estrado de pedra, um grupo de figuras – a população do reino – implora a protecção da nova Junta de Regência.

caso quer no outro, a complexidade das composições reside na multiplicidade de figuras e de alusões que introduziu numa mesma cena. O grau de acabamento que encontramos levam a pensar que tivessem sido executadas para serem gravadas já que os seus *modellos* de apresentação para pinturas eram habitualmente mais pequenos.

Sobre o tema das invasões francesas realiza ainda a bem conhecida *Apoteose de Lord Wellington* (fig. 29-30.6), enaltecendo a figura do herói vencedor. O triunfo do general inglês na última invasão francesa é saudado numa composição que teve, pelo menos, duas versões ou ‘pensamentos’, como então se dizia. Na primeira, o general encontra-se rodeado por quatro figuras, simbolizando o Génio da Nação (à esquerda), as cidades de Lisboa e Porto (?) (ao centro) e uma Vitória alada (à direita), enquanto à margem o pintor de caneta e paleta nas mãos, regista a cena. Não será, porém, esta versão a escolhida. A composição final - que não chegou a ter versão a óleo nem gravada, nem a sair da posse do artista, embora as suas dimensões consideráveis deixem supor alguma destas finalidades<sup>21</sup> - é um dos seus mais deslumbrantes desenhos, quando considerado tecnicamente. Montado numa briga, o general encontra-se acompanhado pelo deus Marte que o honrou com os seus atributos bélicos, enquanto é conduzido em festivo cortejo triunfal, ao Templo da Glória, onde a multidão dos imortais aguarda a chegada do novo herói. A representação do panteão como um templo circular, filia-se no modelo de templo representado por Pannini em *Marcus Curtius atirando-se para o abismo inflamado*<sup>22</sup>, e frequentemente utilizado por gerações de artistas neoclássicos nos cenários e aparatos festivos no período da revolução francesa.

O cânone das figuras é por esta altura alongado, em acentuado anti-naturalismo, num gosto que se havia generalizado a partir de França. A correcção académica e as referências clássicas das décadas anteriores são agora substituídas por sistemas mais livres. Aplica aguadas em gradações que vão do branco ao negro, a que a utilização de papéis coloridos, castanhos ou outros, conferem uma ambiência particular. A subtilidade na aplicação das aguadas acentuar-se-á a partir do início da década de 1810, permitindo-lhe especializar-se na obtenção do efeito de nebulosas povoadas de figuras etéreas (fig. 27a-c.6) que se tornará uma das suas singularidades. Em exercícios que podemos

---

<sup>21</sup> Os dois desenhos da versão definitiva, existentes no MNAA, têm, respectivamente, as dimensões de 58x43cm e 52,5x40,3cm.

<sup>22</sup> Óleo sobre tela de localização desconhecida, reproduzido no catálogo da exposição *L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIIIe siècle*, ed. Gallimard-M. Louvre, Paris, 2010, p.182.

encontrar em certas folhas da coleção do MNAA (fig. 28.6) faz, precisamente, experiências com manchas de tinta aparentemente casuais que parecem começar por uma simples limpeza de pincéis, sendo depois trabalhadas e onde faz emergir figuras, tornando-se exímio na manipulação deste tipo de técnica. Esta preponderância do evanescente e do inacabado que se começa a instalar na sua obra de maturidade, mais do que episódicas circunstâncias, parece fazer ressaltar a necessidade de encontrar alternativas aos esquemas académicos e neoclássicos em que fora formado, buscando outras formulações mais sensíveis.

Porém, a matriz académica não se dissolverá por completo. Encontramo-la sempre presente, ainda que a afeiçoe à sua própria natureza, como podemos constatar nos múltiplos desenhos preparatórios que nos restaram para a grande *Alegoria às virtudes do Príncipe Regente* (1810, col. Palácio de Queluz) (fig. 29-30.6), encomendada pelo barão de Sobral ou para os das duas grandes alegorias encomendadas pelo abastado barão de Quintela (pai) - *Lisboa protegendo os seus habitantes* e *O Génio da Nação*, ambas de 1812 (col. CM Lisboa/Museu da Cidade)<sup>23</sup> (figs. 31-35.6) – para celebrar a resistência da cidade de Lisboa e a derrota dos franceses. Os desenhos conhecidos revelam os esforços para produzir composições equilibradas, detendo-se no estudo individual de cada figura para melhor lhe encontrar a mímica e a expressão, num complexo trabalho de preparação. Por vezes, continua produzir belas folhas de estudo como é o caso de uma figura feminina, talvez personificação da História (?), de finalidade desconhecida<sup>24</sup> (fig. 36.6).

Nas alegorias feitas para o barão de Quintela, uma jovem e bela mulher, simbolizando Lisboa, acolhe sob o seu manto uma mãe com seu filho de colo, representando os habitantes dos arredores que buscaram refúgio na capital durante os dramáticos combates travados entre defensores e tropas invasoras (1810-11), enquanto na segunda, um atlético nu masculino celebra a heróica resistência de um povo. São conhecidos diversos estudos para ambas as composições. Na primeira, o *modello* final (fig. 32.6) encontra-se muito próximo da versão que adoptaria, embora o belíssimo rosto da figura se apresente ainda pouco definido. Confere grande protagonismo ao estudo da armação das pregas do manto de cetim branco que fará deste um dos mais belos panejamentos de toda a pintura

---

<sup>23</sup> São conhecidos 13 desenhos preparatórios para a *Alegoria às virtudes do Príncipe Regente*, 3 para *Lisboa protegendo os seus habitantes* e 5 para o *Génio da Nação*. Por contingência de espaço apenas alguns são aqui apresentados.

<sup>24</sup> Coleção Casa-Museu Passos Canavarro, Santarém.

portuguesa. Porém, o aparente classicismo da representação será contrariado, na versão pintada, pela escala, pela energia que emana do movimento da figura principal e pela forte luz contrastada, tudo valores que afastam o tema da calma serenidade clássica.

Neste par de figuras encontramos tratados dois tópicos, então muito em voga: a graciosidade feminina versus o heróico masculino. As suas figuras alegóricas procuram, de resto, inúmeras vezes atingir esta essência (principalmente as femininas) mas nunca ela esteve tão próxima como aqui.

No final da segunda década de oitocentos passamos a encontrar um novo tipo de desenhos preparatórios menos baseados na linha e mais na mancha. É o caso, entre outros, dos estudos para *A cidade de Lisboa implorando o regresso do Príncipe Regente*, c.1816 (fig. 37.6), *Portugal amparado à beira do abismo*<sup>25</sup>, 1820 (fig. 38.6), *Alegoria ao juramento da Constituição por D. João VI*, 1822 (fig. 39.6) ou *D. João VI conduzido ao Templo da Imortalidade*<sup>26</sup>, 1822 (figs. 40-42.6). Nestes, como em outros desenhos desta fase (figs. 43-44.6), as figuras emergem por entre massas de sombras e luz – utiliza agora preferentemente o carvão e o giz branco - parecendo indiciar que começa por ponderar a ambiência enquanto estrutura a composição ou aponta a gestualidade das figuras. As ideias afloram-lhe à mente como um nevoeiro (fig. 47.6) que aos poucos começa a revelar-se, a tomar forma. Em algumas destas folhas o registo das manchas é de tal forma abstracto que não é possível entender o que está a estudar, qual o tema ou motivo. Outras vezes sente necessidade de utilizar, num segundo tempo, a disciplina ordenadora da linha pura de contorno em detrimento da expressividade e do caos da mancha (figs. 50-51.6) para melhor fazer sobressair o pensamento da composição. A preponderância da utilização destas e dos fortes contrastes de luz afirmar-se-á cada vez mais os anos finais da sua actividade, tanto na alegoria como em outros temas.

---

<sup>25</sup> A 30 de Dezembro de 1820, o periódico *Astro da Lusitânia*, noticiava e descrevia o projecto da composição que Sequeira preparava: as cidades de Lisboa e Porto, rodeando Portugal com elmo coroadado pelo dragão brigantino, mostram a sua indignação contra os espíritos malfazejos promotores dos males da nação “*que expressando a sua ultima audácia, cahem no mesmo cahos em que pretendião lançar os reinos de Portugal, e Algarves*”.

<sup>26</sup> A legenda de um dos dois estudos para este tema, que não terá chegado a ser pintado nem gravado, informa-nos sobre o significado da composição: “*D. João 6º conduzido ao templo da Imortalidade depois de ter jurado a Constituição [1 Outubro 1822], e os Corcundas a quererem impedirlo*”. ‘Corcundas’ era o apodo depreciativo sob o qual eram conhecidos os opositores da primeira Constituição.

Significativos são os múltiplos desenhos preparatórios para a *Alegoria à Constituição*, datados de 1821-22, composição nunca terminada mas, como vimos, por si próprio desejada como homenagem ao sistema saído do movimento vintista e na qual se empenhou vivamente. Algumas das folhas subsistentes<sup>27</sup> (figs. 48-49.6) revelam um tipo de desenhos preparatórios diferentes do habitual. São croquis rápidos onde busca caracterizar a expressão do movimento das figuras intervenientes. A concentração de múltiplos estudos em cada folha revela como o processo criativo se desenrola rapidamente na sua mente, tentando agarrar os pensamentos em poucos traços, onde ensaia posturas e disposições de conjuntos. É provável que não tenham chegado até nós todos os estudos ou, mais provavelmente, que só a seguir ao *modello* a óleo - de que existem duas versões, um mais pequeno, simplificado, a duas cores e outro de maiores dimensões, mais detalhado e com maior gama de cores<sup>28</sup> - fizesse os estudos individuais para cada figura. Não parece, neste caso, ter atingido essa fase do trabalho já que o mesmo foi, como vimos, suspenso.

Do final da década de 1810 ou início da de 1820, parece igualmente, datar um pequeno grupo de folhas contendo figuras com personificações várias (figs. 50-52.6). Em todas simplifica os aparatos narrativos, concentrando-se na modelação das figuras em meio-corpo.

Observa-se, no tratamento das suas alegorias políticas, uma tendência para a utilização de aparatos retóricos e cénicos complexos. Depois de nos anos iniciais ter composto alegorias estruturadamente equilibradas, evolui para composições mais dinâmicas e grandiosas. No período vintista, inflamado pela paixão das causas em que participa por convicção, traduz o arrebatamento em mímicas cada vez mais expressivas. Aspirando conceber verdadeiros monumentos visuais, pretende pôr em cena a grandiosidade dos ideais e dos valores em que acredita. Também neste sentido, se aproxima do romantismo emergente, em total acerto com o seu tempo histórico.

---

<sup>27</sup> São conhecidos um total de 10. M<sup>a</sup> Alice Beaumont apresenta na sua catalogação da colecção do MNAA, um conjunto de 14 estudos. Creio, no entanto, que nem todas as folhas apresentadas por esta autora se referem a esta composição, existindo neste grupo, pensamentos para outras composições. Por outro lado são conhecidas duas ou três folhas, uma das quais pertencente à colecção Telo de Morais (Coimbra), assinaladas como estudos para esta alegoria e que o não poderão ser.

<sup>28</sup> Ambos na colecção do MNAA.



O período entre 1810 e 1820, assume-se como a fase central da obra de Sequeira, durante o qual esteve parcialmente ocupado com a preparação da Baixela da Vitória ou Baixela Wellington<sup>29</sup> que não foi, de resto, a única obra de ourivesaria que projectou e viu realizada<sup>30</sup>. A condução deste trabalho absorveu-o durante cerca de quatro anos, entre 1813 e 1816. Creio que nunca se colocou a questão de entender porque razão foi escolhido um pintor para a coordenação artística, mas também técnica<sup>31</sup>, de um tal empreendimento. Certamente que para a sua compreensão é necessário recordarmo-nos que esta é uma época em que os artistas eram treinados para serem artistas totais. Antes da época da especialização dos ofícios, a fronteira entre actividades artísticas não era tão impermeável como se tornaria mais tarde, e todas elas encontravam-se, finalmente, unificadas através do desenho. Quando considerado pelas múltiplas actividades em que se envolveu, Sequeira foi, talvez, o que, entre nós, levou mais longe as experiências. Porém, não será de menosprezar a constatação de que era reconhecido, também, como um empreendedor.

Num desenho-missiva dirigido ao marquês de Borba e datado de Agosto de 1813 (fig. 53.6)<sup>32</sup> Sequeira mostra-se a si próprio na sua casa de trabalho rodeado dos modelos da baixela, desculpando-se por não ir a um encontro com o marquês. Em cima de uma mesa e do que parecem ser dois tornos de moldagem vêem-se moldes de peças para o centro de mesa, o que mostra como o empreendimento decorria célere, por um lado, mas também como Sequeira se envolveu pessoalmente na tarefa da modelagem das primeiras

---

<sup>29</sup> A principal bibliografia sobre a baixela é: “Descrição da baixela de prata que (...) ofereceram (...) ao Duque de Victória”, *Jornal de Bellas Artes ou Mnemosine Lusitana*, vol. I, supl. ao nº 24, Lisboa, 1816, pp. 3-14; Cláudio de Chaby, *Excerptos históricos e collecção de documentos relativos à denominada Guerra da Península e às anteriores de 1804*, e do Roussillon e Cataluña, vol. V, Lisboa, 1881; Charles Olman, *A Baixela Wellington. O Serviço Português de Mesa*, Lisboa, 1950; Charles Olman, “The Plate at the Wellington Museum” in *Apollo*, Setembro 1973; Frederico George, “A Baixela Wellington”, *Boletim da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa*, nº 9, Lisboa, s/d; Elizabeth Longford, *Apsley House and the Battle of the Waterloo banquets*, The Victoria and Albert Museum, Album 2, Londres, 1983; James Yorke, “Victory served on silver” in *Country Life*, 184(3), 1992, p. 48-51.

<sup>30</sup> Não abordarei a questão da concepção plástica da baixela pretendendo apenas enquadrar algumas questões.

<sup>31</sup> Competiu-lhe não só a orientação artística como a organização e administração de todo o empreendimento. Para este trabalho contou com mais de uma centena de trabalhadores dos mais distintos ofícios, cujas funções teve que organizar. Foi ele ainda que teve a seu cargo a administração dos fundos, controle das contas, etc. A ele coube, pois, não somente a orientação artística como o lado organizativo e administrativo.

<sup>32</sup> Encontrava-se numa colecção particular, actual paradeiro desconhecido.

peças<sup>33</sup>. Sabemos que modelava e integrava esta prática nas suas técnicas de ensino como nos diz um testemunho do aluno que manteve em sua casa no período vintista.

A baixela é composta por dois grupos de peças diferentes: o grande centro de mesa, composto por uma base sobre a qual se articulam diversas peças móveis – candelabros, figurinhas femininas destinadas a segurar a ornamentação floral com que era usado adornar as mesas durante os repastos festivos, etc. - é um conjunto mais artístico do que as restantes peças – terrinas, pratos, talheres - de cariz utilitário. Não admira pois que tenha intervindo principalmente na execução do primeiro, envolvendo-se nas diversas fases do trabalho até à fundição. A isso não terá sido estranho o gosto pela prática da modelagem e o enorme prestígio que a escultura tinha por toda a Europa e também entre nós, nesta geração contemporânea de Antonio Canova e Machado de Castro ou João José de Aguiar.

Além de uma espada de honra encomendada para ser oferecida ao marechal Beresford, em 1817, preparará ainda uma peça de ourivesaria para ser oferecida à princesa Leopoldina aquando do seu casamento, no Brasil, com D. Pedro. Actualmente com paradeiro desconhecido mas conhecida através de um desenho preparatório, representa uma figura feminina sentada sobre o dorso de um dragão brigantino, numa evidente alegoria à Lusitânia. Também neste tema transporta para a ourivesaria um motivo inspirado na escultura.

Conhecem-se-lhe ainda desenhos para fardas, medalhas, para as primeiras notas de banco emitidas em Portugal<sup>34</sup> ou para uma barca de banhos que concebeu e de que obteve a concessão para exploração em 1804. A sua capacidade de se dedicar a tarefas tão variadas só pode ser compreendida através do desenho. Esta característica é relativamente comum no seu tempo e são conhecidos os casos de outros artistas seus contemporâneos que se dedicaram a alguma arte decorativa, como o próprio Goya. A diferença é que, todos abandonaram essas actividades quando passaram a dedicar-se à pintura. Na sua geração, o caso mais próximo será, assim, o de Canova que, para além da escultura, se dedicou ao desenho, à pintura e à gravura como actividades autónomas

---

<sup>33</sup> Na documentação relativa à feitura da baixela existem listas de pagamentos, onde encontramos referências à contratação de modeladores. Penso que essa contratação se verificou numa fase mais adiantada da obra, sobretudo para as peças menos ‘artísticas’.

<sup>34</sup> A este propósito, consultar o artigo de Rui Afonso Santos, «O designer», no catálogo da exposição de 1997 que fala dele como um pré-designer com imagens de alguns desenhos produzidos para estas finalidades. Existe igualmente abundante bibliografia sobre a produção de medalhas, espada de honra, notas de banco, etc. V. bibliografia final: Costa, 1923; Lima, 1937; Lima, 1937; Lima, 1944.

e paralelas. No caso de Sequeira, a novidade é que sendo Primeiro Pintor da Corte, não sente qualquer repugnância em dedicar-se às artes ornamentais, porquanto elas são fruto do seu intelecto e da sua capacidade criativa. Neste sentido, vemos cumprir-se com Sequeira o projecto que Francisco de Holanda havia exposto 200 anos antes de aplicação do desenho às mais variadas funções artísticas. E o desenho adquire a função de uma ferramenta através da qual consegue materializar os seus projectos.

No final de 1818, terminada a tarefa da baixela, dedicou-se à execução de um grande ‘*Prospecto de Lisboa*’<sup>35</sup>. A pintura, uma vista da ‘*Cidade de Lisboa até à barra, e de toda a que oferece a costa desde Cacilhas até ao riba Tejo*’<sup>36</sup>, terá sido destruída no incêndio dos Paços do Concelho, em 1863, tal como os desenhos preparatórios terão desaparecido no incêndio do Arquivo do Ministério das Obras Públicas, em 1919. Nada sabemos sobre as características físicas da obra, como as dimensões<sup>37</sup>. Já sobre a finalidade do projecto é o próprio Sequeira que nos elucida: ‘*Tendo-me lembrado que seria hum estimolo muito agradável a Sua Magestade, o ver em toda a extensão a vista da Cidade de Lisboa...*’<sup>38</sup>. Ou seja, a ideia inseria-se nos esforços que por estes anos muitos faziam para que se efectivasse o regresso de D. João VI do Brasil. Para essa finalidade a execução de um vasto ‘*panorama*’<sup>39</sup> da cidade e seus arredores visaria despertar no soberano a vontade de regressar ao país distante, estimulando-o a empreender a viagem de regresso.

---

<sup>35</sup> A questão foi revelada em 1942 por Henrique de Campos Ferreira Lima que publicou bastante documentação sobre o assunto existente no Arquivo Histórico Militar: *Uma vista panorâmica de Lisboa da autoria do pintor Domingos António de Sequeira*, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1942.

<sup>36</sup> Descrição do projecto feito pelo próprio Sequeira num officio dirigido ao Conde de Peniche, datado de 16 de Setembro de 1818 e onde requisita ao exército algum material de apoio para a realização do mesmo (*op. cit.*, p.6)

<sup>37</sup> Testemunhos da época, como o do Cardeal Saraiva, na *Lista de alguns pintores portugueses* (Lisboa, 1839), citado por Ferreira Lima, apenas dizem que viram o trabalho em casa do artista, por volta 1821 ou 22, inacabado. Também o seu primeiro biógrafo, Silva Leal, escrevendo em 1843 referia-se a ele dizendo “obra muito adiantada...”, o que leva a pensar que nunca teria sido completamente terminada. Nenhum testemunho nos dá, infelizmente, notícia sobre as suas dimensões.

<sup>38</sup> *op. cit.*, p.6

<sup>39</sup> A expressão ‘*panorama*’ é utilizada pela primeira vez precisamente por Fr. Francisco de S. Luiz, na publicação de 1839, no entanto, o termo usado por Sequeira nas suas petições ao exército é ‘*prospecto*’, termo que então se utilizava para as vistas ou ‘*aspectos*’ de cidades e localidades e que se referia a representações em grande extensão. É sempre esta a designação, por exemplo, das vistas de localidades representadas pelos desenhadores das equipas dos discípulos de Domingos Vandelli durante a Viagem Filosófica. A expressão ‘*panorama*’ não parece ter entrado em uso entre nós senão na terceira década do século XIX.

Entre a documentação com solicitações que faz ao exército, pede que lhe sejam cedidas quatro cadeiras e duas mesas volantes para trabalhar com ‘câmaras obscuras e ópticas’. Não sabemos concretamente com quantas câmaras trabalhou nem o que eram as outras ‘ópticas’ a que se refere<sup>40</sup>. Mas podemos inferir que se tratava da nova geração de pequenas câmaras obscuras portáteis muito divulgadas entre os pintores ‘de vistas’ do século XVIII e que surgem, por exemplo, na ilustração da *Encyclopedie*, de Diderot e d’Alembert (fig. 54-55.6).

O dispositivo denominado *Panorama* havia sido inventado anos antes pelo pintor irlandês Robert Barker que o pusera em prática pela primeira vez em 1792 (embora patenteado desde 1787), construindo no ano seguinte instalações próprias em Londres: extensas vistas das cidades de Londres e Edimburgo foram montadas no interior de uma construção cilíndrica (fig. 56-58.6). A troco da aquisição de um ingresso, os visitantes acediam a uma estrutura circular onde desfrutavam da visão em 360° de uma vasta composição que mostrava trechos de cidades. Mais tarde passariam também a reconstituir-se cenas de batalhas e outros episódios históricos. Na versão de Barker, os visitantes podiam, no final, adquirir um conjunto de 6 gravuras que, todas unidas, perfaziam mais de 3 metros de comprimento, ficando com a possibilidade de levar para casa e refazer em ambiente privado a sensação que acabavam de ter. Muito popular, atraindo grandes massas, este espectáculo fez difundir um género<sup>41</sup> e, segundo os especialistas que o têm estudado, teve consequências no trabalho dos pintores *vedutistas*,

---

<sup>40</sup> Não sabemos se estes instrumentos pertenciam ao próprio artista. Os instrumentos e dispositivos ópticos eram muito populares na época. Nos círculos sociais que frequentava existiam alguns gabinetes de física que possuíam alguns destes aparelhos e havia no país, pelo menos um construtor destes mecanismos. É o caso do gabinete de física do 1º visconde de Santarém que tendo exercido durante largos anos o cargo de *Inspector das obras das Quintas e Paços Reais* foi seu superior hierárquico na obra da Ajuda. O inventário dos seus bens, feito pouco depois da sua morte, ocorrida em 1818, revela-nos a figura de um intelectual, dono de uma eclética e bem fornecida biblioteca, de uma interessante colecção de arte – onde a colecção de desenho tem um peso considerável – e de um Gabinete de Física, recheado de aparelhos e câmaras ópticas (v. Anexos, doc. nº12). Agradeço à Dra. Celina Bastos a referência que me permitiu localizar esta documentação.

<sup>41</sup> Entre os dispositivos ópticos mais populares encontrava-se o ‘Zograscópio’. O instrumento era utilizado para estudar ou apreciar ‘vistas perspectivas’: geralmente gravuras coloridas que mostravam vistas de cidades, portos de mar, espectáculos ou interiores de arquitectura. Quando a gravura era colocada sobre uma mesa, por trás da base do dispositivo, a imagem era duplicada pelo espelho que a invertia e era aumentada pela lente que exagerava as linhas de perspectiva. Espreitando através da lente o espectador testemunhava então a ilusão: a gravura plana sobre a mesa transformava-se num espaço tridimensional que parecia, simultaneamente projectar-se e afastar-se da vista.

através de uma abertura da percepção do campo visual. Ao longo do século XIX este espectáculo viria a ter réplicas em outras grandes capitais mundiais, da Rússia ao Rio de Janeiro.

O grande pintor brasileiro que se dedicou a este género, na segunda metade de oitocentos, foi Victor Meirelles (1832–1903). Num trabalho consagrado à sua produção deste género, Sónia Pardim noticia que: *O primeiro ‘Panorama do Rio de Janeiro’ exposto em Paris data de 1824. Executado por Jean Prévost, com pintura de Guillaume Frederic Rommy, foi baseado em desenhos de Félix Émile Taunay, elaborados em 1821. Diz-nos, igualmente que ‘De vários destes ‘Panoramas’, temos as versões em gravura (águas tinta e litografias), muitas delas editadas. O Panorama do Rio de Janeiro ‘Tomado do Morro do Castelo’, gravado por Salathé e editado por Steinmam, em 1839, segue a tradição dos Panoramas de Barker, mostrando em pormenores a cidade entre as três montanhas. Esta parceria, gravador-editor, permanece em mais três Panoramas do Rio de Janeiro e um de Pernambuco (mais urbano), a partir de desenho original de R. Schmidt e um da Bahia a partir de uma visão marítima*<sup>42</sup>.

Ora, precisamente, na documentação do Arquivo Militar, Sequeira refere a colaboração com Benjamin Comte. Não se tratava, pois, apenas de pintar uma vista de Lisboa mas de a fazer gravar. Existe um desenho com apenas 11cm de altura por 99,5cm de comprimento, executado a grafite muito ténue, que mostra uma vista da linha da costa do lado de Almada<sup>43</sup>, o qual possui grelha de transferência<sup>44</sup>. Coloco a hipótese de que se trate do único estudo sobrevivente para uma grande vista de ambos os lados da costa, que proporcionaria uma visão de 360° da cidade e seu entorno, que teria sido realizada com o intuito de ser enviada a D. João e restante família real no Brasil, baseada na ideia do Panorama, de que Sequeira não pode ter deixado de ter tido conhecimento através dos amigos e conhecimentos no exterior.

---

<sup>42</sup> Pardim, Sonia Leni Chamon, *Os Panoramas de Victor Meirelles. Um Olhar em 360°*, in revista *Complexus* – Instituto Superior de Engenharia Arquitetura e Design, Ceunsp, Salto-Sp, Ano. 1, N.2, P. 121-127, Setembro 2010

<sup>43</sup> Na colecção do MNAA (invº 629 Des), proveniente do antigo fundo da Academia de Belas-Artes. Além deste, existe também um conjunto de desenhos de barcos que têm sido associados a este Panorama. Outros desenhos existem, com vistas de Lisboa, dos finais do século XVIII ou inícios do XIX que se têm tentado atribuir a Sequeira embora sem qualquer fundamento.

<sup>44</sup> Colecção MNAA, invº 629.

Mas não é este o único testemunho de que dispomos sobre o seu interesse por dispositivos ópticos. Num curioso desenho que pertenceu à antiga colecção Misciatelli<sup>45</sup> surge um artista de pé desenhando a um estirador, tendo à sua frente o que podemos identificar como uma câmara lúcida (fig. 59.6)<sup>46</sup>. Em dez rápidos apontamentos mostra diversas posturas ao desenhar com o instrumento. No centro da folha, uma mulher com uma criança de colo são o seu motivo de interesse. É, sobretudo, a criança que lhe desperta mais atenção, desenhando-a em várias posições, algumas em interessante escorço. No entanto, no próprio desenho não existe qualquer vestígio de utilização da câmara lúcida, ficando apenas a atestar o interesse de Sequeira pelos instrumentos ópticos. Também numa outra folha se entretêm com deformações (fig. 60.6). Exemplos como estes atestam, afinal, a sua sedução por estes fenómenos, bem assim como a sua atenção e potencial utilização destes instrumentos de apoio ao ofício, muito mais correntes na época do que a historiografia costuma admitir.

Vemos, pois, como Sequeira era um homem atento às inovações e sobretudo aos aspectos técnicos da sua profissão que nunca deixava de experimentar e utilizar quando tinha ensejo. De uma forma geral, apercebemo-nos como ao abordar a alegoria misturou influências da arte romana no interior da sua obra. A partir da década de 1810 acentua-se, contudo, a influência de aspectos da arte francesa, notando-se a propensão para uma maior liberdade e informalidade na abordagem do desenho.

---

<sup>45</sup> O desenho foi publicado nos anos 60 mas não despertou qualquer interesse e nunca foi até agora comentado. A marquesa de Misciatelli era, como vimos, descendente directa de Sequeira. Este núcleo foi vendido e dispersou-se há alguns anos, desconhecendo-se actualmente o paradeiro deste desenho. Era composto integralmente por trabalhos executados nos anos finais de estadia em Paris e Itália pelo que, também este, foi executado depois de 1824, possivelmente em 1827, se nesse sentido interpretarmos os algarismos que surgem ao cimo da folha: 1768 (a sua data de nascimento) e 59 (a idade que então teria). Reproduzido na obra de Armando de Lucena, *Sequeira na Arte do seu tempo*, Lisboa, 1969.

<sup>46</sup> A câmara lúcida fora patenteada em Dezembro de 1806 pelo físico William Hyde Hollaston (1766-1828) e conheceu de imediato grande sucesso.

## Capítulo 7

### 1820-1823: o artista reconhecido

Os escassos anos que durou a experiência liberal, entre Agosto de 1820 e a Vilafrancada, em Maio de 1823, marcaram um período intenso na actividade artística de Sequeira. Sem mãos a medir entre as encomendas dos novos dirigentes, as de outras proveniências e as obras por si próprio desejadas para homenagear os novos heróis, num Portugal que se libertava da tirania e da opressão de uma monarquia absolutista, segundo a alegoria inacabada por ele idealizada para as instalações do novo parlamento, a sua actividade neste período foi ciclópica mas também inconclusiva já que muitos projectos ficaram inacabados, não tiveram seguimento ou foram destruídos depois de 23<sup>1</sup>.

Considerado já então como o mais importante artista vivo da sua geração, durante este curto período, tornou-se uma espécie de artista do regime<sup>2</sup>. A sua produção deve ser analisada como um corpo de ideias e práticas que foram sendo amadurecidas ao longo dos anos anteriores e que pôde agora aplicar, com a liberdade permitida pela consagração.

Depois de ter colaborado na adaptação das instalações da biblioteca do convento das Necessidades, às novas funções de sala de debates parlamentares, de que terá ficado um desenho<sup>3</sup>, escrevia ao Congresso, em Abril de 1821, oferecendo-se para executar duas

---

<sup>1</sup> Além das que a seguir referimos, vemo-lo envolvido em diversas actividades: pinta o retrato do rei, recentemente regressado, para a Sala das Cortes e começa a estudar duas composições para oferecer ao Parlamento, o que projectava ser um enorme painel com uma *Alegoria à Constituição* (MNAA, invº 502 e 497 Pint) de que existem 10 desenhos preparatórios no MNAA e outro representando a sala do parlamento com o retrato de cada um dos deputados, obras que a seguir veremos; desenha as notas e o selo oficial do novo Banco de Lisboa, instituição de que – na senda da sua faceta empreendedora e liberal – fora um dos fundadores e primeiros accionistas; desenha os projectos para fardas dos secretários de estado; projecta o monumento do Rossio dedicado a D. João VI; concebe a gravura para a subscrição a favor da família de Manuel Fernandes Thomaz falecido em 1822 e um projecto para o seu monumento fúnebre; envolve-se no projecto de criação do *Liceo ou Atheneo das Belas-Artes*.

<sup>2</sup> Na sessão parlamentar de 18 Janeiro de 1822, o deputado Borges Carneiro chegou a afirmar que Sequeira, recebendo um ordenado de 2.000\$ réis e uma pensão de 400\$ réis devia continuar a receber tal ordenado estipulado (embora suprimindo-se-lhe a pensão) ‘*ficando com a obrigação de ser pintor da Nação, e não da câmara real, e de se empregar em quaisquer pinturas nacionaes*’ (para a transcrição integral deste importante debate onde se discute a manutenção de pintores de Câmara e a necessidade de organização de um ensino de belas-artes ver Lima, Henrique de Campos Ferreira, *O Conde Palatino António Jacinto Xavier Cabral...*, 1946, Anexo nº46, pp.93-103).

<sup>3</sup> No catálogo da exposição de 1997 (p. 26), J-A França coloca a hipótese de este desenho (MNAA, invº1631 Des), embora proveniente do espólio do artista adquirido pela Academia às sobrinhas do artista, em 1874, ser da autoria do então jovem arquitecto Possidónio da Silva. Pessoalmente penso que este desenho, embora com características técnicas que o distanciam da

grandes composições: a alegoria que ficou conhecida como *Alegoria à Constituição* e uma representação do Congresso, durante uma das primeiras sessões parlamentares, com a representação individual de todos os deputados<sup>4</sup>. Nada se sabe sobre a ideia para o projecto da segunda, não tendo ficado nenhum estudo para a composição integral que revele o que tinha em mente. Pela carta atrás referida pode, porém, supor-se que planeava reconstituir o aspecto da sala com os parlamentares ocupando os seus lugares, evocando uma das primeiras sessões de debates<sup>5</sup>, muito concorridas por um público interessado e a que Sequeira certamente assistiu como se pode inferir por um extraordinário desenho (fig. 1.7) que, segundo a tradição familiar, representa a entrada do público para a sala das Cortes. Nele dá-nos uma visão muito pessoal da assistência tumultuosa aglomerada junto à entrada, sob um grande cortinado, para assistir aos vivos debates dos parlamentares.

---

restante produção sequeiriana, seja efectivamente da sua mão, para o que deve ser confrontado com outras composições de características lineares, como o estudo para *Egas Moniz diante do rei de Leão*. Para além desta tarefa que o coloca na esfera do que chamamos actualmente design de interiores, encontramos notícia – embora os desenhos não tenham sido localizados – de que corrigiu os desenhos do cenógrafo Luigi Chiari para uma nova Sala das Cortes que se projectava instalar em edifício anexo ao Colégio dos Nobres, no final de 1821 (v. Anexo, doc. nº15). Sobre este assunto ver o excelente texto de Rui Afonso Santos sobre a sua faceta de designer, no catálogo da exposição *Sequeira, um Pintor na Mudança dos Tempos*, 1997, p.81, assunto de que não me ocuparei.

<sup>4</sup> “*Domingos António de Sequeira, em qualidade de Primeiro Pintor da Real Camera, e Corte de Sua Magestade Fidelissima, tem a honra de offerter ao Augusto Congresso as producções do seu engenho na execução da representação dos feitos mais memoraveis da epocha actual, e deixar á posteridade os monumentos, que sirvão de honra, estímulo, e entusiasmo aos Successores dos benemeritos da Patria, e dignos Representantes da Nação, em dous grandes quadros, representando, o primeiro a personalisação dos Distinctos Benemeritos da Patria, conduzidos pela fidelidade, e concordia, mostrando-se pela união dos dous Governos a Regeneração da Nação, a Força, e a Razão levantando a abandonada Lusitania, exhausta dos seus attributos, não tendo outros distinctivos de grandeza que as Reliquias das Memorias dos antigos, e modernos Heroes Portuguezes, esculpidos nas columnas que adornão o Throno; o valor Lusitano arrancando a mascara ao Despotismo; a Hypocrisia, a Ignorancia, e Atrocidade, etc., que opprimião a Nação, são precipitados pela Justiça no mesmo abysmo, onde. o Despotismo tinha manietado e opprimido a Virtude, as Sciencias, Artes, Merito, e industria; o que tudo forma hum grande espectáculo; vendo-se erigido nhum grande Pedestal a Estatua da Constituição Lusitana. O segundo, como feliz resultado do primeiro, he a Representação do Augusto Congresso, personalisados os Dignos Representantes da Nação nas primeiras Sessões em Cort e s.*” (*Diário das Cortes Geraes e Extraordinarias da Nação Portuguesa*, nº62, 24.04.1821, p.657)

<sup>5</sup> Recordemos que Vieira Portuense havia desenhado a *Dissolução do Conselho dos Quinhentos – Bonaparte perante a Assembleia do Corpo Legislativo em Saint-Cloud, em 19 brumário do ano VIII*, gravada por Bartolozzi em Londres em 1800, que Sequeira não pode ter deixado de conhecer. Muitos outros desenhadores representaram igualmente diversas sessões do Parlamento francês, algumas das quais foram editadas em gravura como também o foi a vista da sala na abertura dos Estados Gerais, ocorrida a 5 de Maio de 1789, desenhada por C. Monet e gravada por Isidore Stanilas Helman.



Certamente que Sequeira se encontrava no interior da sala e o desenho regista a sua percepção, mais nítida junto da porta, enquanto em redor, as formas humanas são desmaterializadas. Trabalhando a partir de pequenas manchas de carvão a que acrescenta os detalhes das cabeças e rostos, o efeito é obtido pelo esbatimento do carvão em manchas cada vez mais ténues na orla da folha. A questão que se coloca é se registou a impressão *in situ* ou se a recriou posteriormente. De todas as maneiras, é apreciável o grau de liberdade que se permitiu neste apontamento.

Quanto à grande composição projectada, a desmultiplicação de iniciativas que iam surgindo mas, sobretudo, a enigmática ordem de paragem dos trabalhos<sup>6</sup>, fez com que nunca chegasse a realizar-se. O conjunto de retratos, genericamente conhecido como ‘os retratos dos deputados’ têm sido, porém, associados à ideia de estudos preparatórios para esta grande composição<sup>7</sup>. Trata-se do conjunto de 34 retratos individuais<sup>8</sup> (figs. 2-14.7), maioritariamente executados a carvão, giz branco e esfuminho mas, em alguns casos, apenas a carvão. Embora à primeira vista possam parecer ter características semelhantes, essa consideração não resiste a uma análise mais aprofundada já que quanto ao tipo de papel, dimensões, meios e expressões técnicas, existem algumas variedades que nunca foram referidas, valorizadas nem explicadas.

<sup>6</sup> Tendo pedido instalações de grandes dimensões onde pudesse desenvolver convenientemente os trabalhos de execução das duas grandes telas e, simultaneamente habitar durante este período, para maior comodidade e celeridade dos trabalhos, são-lhe atribuídas, por resolução das Cortes de 28 de Maio de 1821, ‘*as salas que actualmente se acham ocupadas pela Aula do Comércio*’, então situada no edifício da Praça do Comércio adjacente à Rua Augusta. No entanto, o incêndio ocorrido nesta ala, no dia 10 de Junho desse mesmo ano, terá impedido que aí se chegasse a instalar, não havendo referências ao local alternativo que lhe foi cedido. Não há, porém, dúvidas que os trabalhos começaram porquanto, por duas vezes, apresenta relações de despesas para reembolso, respectivamente, em 31 de Janeiro e 8 de Julho do ano seguinte. Nesta última data é-lhe recomendada prontidão na execução dos trabalhos de ambas as composições que, ao que tudo indica, avançavam em simultâneo. É, pois surpreendente que em 23 de Outubro de 1822, numa carta do deputado João Baptista Felgueiras para Sebastião José de Carvalho, ao mesmo tempo que se dá conhecimento que as Cortes resolveram mais uma vez pagar as despesas apresentadas pelo pintor, se determine ‘*que se suspenda a execução dos sobreditos quadros*’ (*Diário das Cortes Geraes e Extraordinarias da Nação Portuguesa*, nº70, 23.10.1822, p.870), não se apresentando qualquer explicação para o facto.

<sup>7</sup> Expostos pela primeira vez, ao que se supõe, em 1905 constam do primeiro catálogo da colecção de desenhos do MNAA, elaborado por Manuel de Macedo. Referido pela historiografia desde há muito, o conjunto foi especialmente valorizado e estudado nas últimas décadas por J-A França que em diversas ocasiões o expôs e sobre ele escreveu. Veja-se o artigo «Os retratos realistas dos Constituintes», no catálogo *Domingos Sequeira, um Pintor na Mudança dos Tempos*, 1997 (pp. 24-28).

<sup>8</sup> Grande parte deste núcleo é proveniente do espólio gráfico adquirido em 1874 pela Academia às sobrinhas do artista.

A consideração da variedade de papéis empregues parece, neste caso, pertinente<sup>9</sup>, dado que existem 11 tipos diferentes<sup>10</sup>, embora três deles sejam largamente maioritários<sup>11</sup>. Também quanto às dimensões, podemos considerar a existência de dois grandes grupos<sup>12</sup>, ficando apenas três de fora, definitivamente mais pequenos e de características diferentes.

Como se sabe a identidade dos retratados? A maioria das folhas possui uma inscrição a lápis no verso, com a respectiva identificação. Todas da mesma mão mas não de Sequeira, revelando-se um pouco mais tardias<sup>13</sup>, talvez de seu sobrinho, o arquitecto José da Costa Sequeira, na posse do qual o conjunto esteve durante cerca de quarenta anos. Alguns dos retratos coincidem com os que foram desenhados por Silva Oeirense - *ad vivum delineavit*, como inscreve nas gravuras a partir deles tiradas - e editados em álbum em 1822<sup>14</sup>, estes sim, totalmente identificados. Quanto aos de Sequeira, 25 encontram-se identificados e apenas 6 o não estão<sup>15</sup>, sendo os restantes duplicações. A partir da identidade revelada por estas inscrições, constatamos que nem todos os representados

---

<sup>9</sup> “A Comissão das artes recebeu para passar á de fazenda, um officio dirigido ás Cortes por Domingos Antonio de Sequeira (...) acompanhado de uma relação de varias despezas relativas aos quadros de que foi encarregado por este soberano Congresso. Estas despezas, cuja somma imporia em 110\$020 réis, a saber 101\$420 réis em metal, e 8\$600 réis em papel, vem justificadas por documentos (...)” (*Diário das Cortes Geraes e Extraordinarias da Nação Portuguesa*, nº60, 19.07.1822, p.877). A avultada soma dispendida na aquisição de papel faz supor que tenha adquirido resmas de folhas que por isso, deveriam ser da mesma fábrica e de idênticas características, no entanto, tal está longe de se verificar no conjunto de desenhos chamado dos ‘retratos de deputados’.

<sup>10</sup> Algumas das folhas têm preparos de tinta idênticos e foram consideradas enquanto conjunto folha de suporte mais preparo.

<sup>11</sup> Papel tipo 1, de coloração esverdeada, 14 retratos: invº 1606, 1607, 1616, 1617, 1619, 1621, 1622, 1624, 1625, 1628, 1629 e 1630 Des; papel tipo 2, de coloração bege, 8 retratos: invº 1601, 1603, 1604, 1605, 1614, 1615, 1618 e 1620 Des; papel tipo 3, bege com preparo de tinta castanha escura, 4 retratos: 1602, 1608, 1609 e 1623 Des; os restantes 8 retratos são executados em 8 tipos distintos de papéis, de espessura e colorações diferentes entre si.

<sup>12</sup> Doze folhas com as dimensões de 40x29cms e dezanove com ligeiras variações entre 29/32x21/24cms

<sup>13</sup> Por exemplo, a legenda que identifica o deputado José Joaquim Rodrigues de Bastos diz ‘Intendente Bastos’. O personagem viria, efectivamente, a exercer funções de Intendente Geral da Polícia entre 1827 e 1833, após a partida de Sequeira para o exílio. As identificações terão então sido colocadas depois disto, em época não determinada.

<sup>14</sup> Francisco António Silva Oeirense, *Collecção dos retratos dos varões esclarecidos*, álbum de 33 gravuras, s.l., [1822]

<sup>15</sup> Num ou outro caso levantam-se dúvidas quanto à verdadeira identidade do retratado. É o caso do desenho da fig. 5.7: no verso surge a inscrição ‘Vanzeller’. A figura tem sido identificada como José Aleixo Falcão Vanzeller (Beaumont, *et alt.*). Este, no entanto, não foi deputado mas o

neste grupo de 25 personalidades foram efectivamente deputados<sup>16</sup>, uma vez que engloba algumas figuras que tiveram outras intervenções nos acontecimentos vintistas. Alguns foram passados a gravura, outros existem em mais do que um exemplar. O caso limite é o do influente Manuel de Serpa Machado (figs. 12 e 13.7), professor de Direito da Universidade de Coimbra, eleito Presidente do Congresso Constituinte, de cujo retrato existem quatro versões, todas semelhantes<sup>17</sup>.

Também quanto à técnica existem diferenças consideráveis, não apenas no grau de acabamento, com alguns levados mais longe e outros interrompidos em fase mais precoce, mas igualmente na estratégia de abordagem da figura, em seus diferentes componentes.

A heterogeneidade de características deste grupo de desenhos, parece contrariar a ideia de que teriam sido todos executados como estudos para o grande painel. A uniformidade e neutralidade das posições e expressões assumidas pelos retratados (apenas dois foram registados executando um gesto que os individualiza) sugere que preferiu estudar as suas fisionomias sem recorrer a estudos de expressão ou gestualidade. Recorde-se que 30 anos antes, os deputados eleitos para a revolucionária Assembleia Francesa de 1790 haviam sido retratados de perfil, segundo o costume então posto em voga pelo uso do *Physionotrace*<sup>18</sup> ficando assim apenas evocados em igualitárias efigies para a posteridade.

Quanto a Sequeira, é nos estudos fisionómicos que concentra toda a atenção, de forma a fazer sobressair a personalidade de cada retratado. No despertar de uma época que valorizará o individualismo, é na habilidade para inquirir e registar a centelha de atitude e expressão individual que fazem de cada um destes homens uma personalidade única, que revela as suas melhores qualidades de retratista. Melhor do que qualquer outro artista da sua geração, desenvolveu essa capacidade, formando uma galeria, única no panorama da arte portuguesa, da empreendedora geração surgida com o Liberalismo.

---

influente 2º Grão-mestre do Grande Oriente Lusitano. Deputado foi Francisco Vanzeller, eleito pela província do Minho. Estando o retrato inacabado e tendo características um pouco diferentes dos restantes, fica a dúvida sobre qual dos dois surge retratado.

<sup>16</sup> Encontramos, efectivamente, apenas 21 dos 100 deputados eleitos pelas províncias metropolitanas, a que se juntou mais tarde, chegados em diversas fornadas, um grupo de deputados eleitos pelas províncias brasileiras. Curiosamente, os três identificados como brasileiros, são todos do círculo da Bahia. Também de referir que grande parte dos retratados eram membros da maçonaria, alguns dos quais de grande destaque.

<sup>17</sup> Três versões com diferentes tipos de acabamento no MNAA e outra no Museu do Caramulo.

<sup>18</sup> O dispositivo conhecido por *Physionotrace* havia sido inventado em 1785, por Gilles-Louis Chrétien com o intuito de mecanizar a captação dos traços fisionómicos de perfil, através da utilização de uma cadeira-silhueta e de um pantógrafo, facilitando a execução dos retratos num tempo mínimo. O processo tornou comuns os retratos de perfil que estiveram em moda na década de 1790 e nas três primeiras décadas de oitocentos (figs. 2-3.VII).

O núcleo de retratos vintistas emerge como elemento central da sua actividade neste período. Porém, o retrato esteve sempre presente em todas as fases do percurso, com assídua e regular presença. Não se cumpriu o vaticínio lançado no início de 1794 pelo guarda-jóias Pinto da Silva quando, na resposta à carta em que Sequeira coloca a hipótese de regressar temporariamente a Lisboa, o mesmo o desaconselha lembrando que não havia por cá pessoas com gosto para as pinturas, havendo pouco que fazer excepto pintura de paredes e tectos ‘*pelo gosto de Pillement*’ ‘*e além disto só se fazem alguns poucos retratos para o que não sey se V. M. tem genio*’<sup>19</sup>.

A dúvida alicerçava-se na valorização da verosimilhança fisionómica, questão importante mesmo numa época que reivindicava o papel da invenção e da criatividade no género. Revelando intensa vitalidade ao longo de todo o século XVIII, o retratismo passou, internacionalmente, por grandes transformações com a introdução de novas fórmulas. Tende-se para um esbatimento das fronteiras entre géneros na pintura (próprio do movimento romântico que se anuncia), enquanto se concede um novo papel às técnicas do desenho, como os retratos a pastel de Rosalba Carriera e Maurice Quentin de la Tour sobre tela mas também sobre papel; a popularização e produção em massa de miniaturas que levou à necessidade da invenção do *Physionotrace* ou a moda dos retratos-silhueta; os retratos mitológicos, alegóricos, interpretativos, concebidos como pintura de história; o retrato à inglesa, aberto à natureza, popularizado em Itália pela produção de Pompeo Batoni para a rica clientela aristocrática britânica que empreendia o *Grand Tour*; a emergência do retrato em busto, contra fundo neutro, tão difundido a partir da França pós-revolucionária entre as camadas da nova burguesia esclarecida; a disseminação dos grandes retratos de grupos familiares; ou o retrato satírico e caricatural. São apenas alguns exemplos das novas tendências. De género reputado menor, no esquema hierárquico da Academia francesa, passou por uma total revalorização que atingirá na década de 1830, com os retratos de Ingres, um novo patamar, ultrapassando a simples imitação para concederem um papel importante ao ideal. O retrato substitui-se então à pintura de história, ganhando um novo estatuto como “o grande género moderno”<sup>20</sup>. E embora o desenho permaneça em muitos casos como estágio preparatório passa também a autonomizar-se, em produções que como as deste artista francês ganhará um novo estatuto artístico.

---

<sup>19</sup> In Teixeira de Carvalho, *Domingos António de Sequeira em Itália*, 1922, carta de 9 de Abril de 1794, p.168

<sup>20</sup> Com o aumento massivo da presença do retrato nos *Salons* parisienses ou nas exposições da *Royal Academy* nas primeiras décadas de oitocentos.

Por outro lado, artistas como Le Lorrain<sup>21</sup>, Philibert Louis Debucourt<sup>22</sup> com as suas estilizadas reportagens sociais divulgadas pela gravura (fig. 15.7) ou Isabey, desenhador de grotescas figuras (fig. 16.7) e mais tarde retratista preferido da nova sociedade burguesa que emergiu com a Restauração, estabeleceram e prolongaram no tempo uma tendência de representação, com figuras longilíneas. Esse cânone alongado, usado para a figura humana, esteve muito em voga na arte francesa, sendo utilizado também no retrato por alguns artistas da segunda metade de setecentos e nas duas primeiras décadas de oitocentos, o que revela a existência de correntes anti-naturalistas e anti-clássicas no seio deste período de retorno ao classicismo.

Também em Portugal, nas primeiras décadas do século XIX, assistiu-se a uma revalorização do retrato como género de representação. Com a chegada em 1803 do veneziano Domenico Pellegrini<sup>23</sup>, dá-se um recrudescimento da sua prática entre as elites sociais da capital. A sua paleta aberta a cromatismos claros e luminosos, aplicados em pinceladas mais descontraídas, terá impacto sobre a pintura de Sequeira. Parece mesmo posterior à sua chegada o início da utilização que Sequeira faz da técnica das *macchias*<sup>24</sup>, que utilizará mais tarde também no desenho e que poderá ter aprendido ou pelo menos

---

<sup>21</sup> “(...) ajoutez à cela qu’il faisait les cols des figures très alongés, les cheveux volans, quoique jamais les cheveux ne volent qu’au vent le plus violent; le plus, des figures excessivement longues, ce que l’on appelait élégance, & des contours d’un coulant général & sans articulation; ce que l’on nommait faire la flamme. Voilà quels étaient les objets du nouveau culte que rendaient les Pensionnaires à quelques-uns de leurs camarades. Il ne voyaient pas que c’était la charge en ridicule de l’antique, & de quelques-uns des défauts qu’on pourrait reprocher à certains grands Maîtres” in Charles-Nicolas Cochin, *Lettres à un jeune artiste peintre, pensionnaire à l’Académie royale de France à Rome*, Paris, s.d. [1774], p.71, a propósito da obra de Le Lorrain, que se havia tornado, na década de 1750, objecto de imitação dos pensionistas franceses em Roma. De referir que, da mesma geração de Sequeira surge entre nós um desenhador ainda não identificado, talvez um dos seus companheiros da Academia de Roma (mas cujos desenhos têm sido atribuídos a Sequeira), que desenha precisamente as figuras com cabelos alongados ao vento, da forma acima descrita.

<sup>22</sup> Aluno de Joseph-Marie Vien em 1774, tornou-se agregado da *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* em 1781. Inicialmente activo como pintor de género, Debucourt orienta-se em 1785 para a gravura a cores, tornando-se especialista deste tipo de obras que conheceu grande divulgação.

<sup>23</sup> Ficará em Portugal até 1810. Preso durante a Setembrizada foi deportado para a Ilha Terceira juntamente com um grupo de 47 pessoas suspeitas de apoio ou ligações variadas aos franceses. Acabou por conseguir chegar a Inglaterra, nesse mesmo ano, aí vivendo durante vários anos.

<sup>24</sup> A utilização desta técnica ficou documentada por uma célebre referência do seu discípulo da Aula do Porto, João Baptista Ribeiro. Ver Vitorino, Pedro, ‘Notas Artísticas e arqueológicas. As ‘máquias’ do pintor Sequeira’, 1919-1920.

afinado com o pintor veneziano. Tal presença, porém, não parece ter tido grande consequência na sua obra gráfica<sup>25</sup>.

De uma maneira geral, no desenho de retrato, tal como na pintura, encontramos sinais inequívocos dessa mudança. Seguindo novos esquemas compositivos, de enquadramento e poses, capazes de agradar a uma clientela mais exigente, o artista passa a servir-se de uma observação mais próxima do modelo e de um registo com preocupações realistas. A evolução do retrato faz-se para terrenos menos superficiais e exteriores que aqueles que haviam sido característicos do século anterior. Mais atento e perscrutador, pretende agora captar a essência da personalidade de cada retratado, concedendo particular atenção ao rosto e à sua capacidade de reflectir a individualidade de cada expressão por contraposto aos sinais ‘exteriores’ de classe (traje, cabeleiras e penteados, insígnias, etc.).

Embora a questão central do retrato permaneça o da semelhança física e da habilidade de conferir veracidade à efigie, há agora uma maior intervenção da inventividade. Quanto ao desenho, no final do século XVIII a cabeça e os traços fisionómicos eram tratados com a mesma intensidade do traço que o resto da figura. Daqui resultava a impressão de um retrato pouco individualizado. Nas décadas seguintes a representação foi-se tornando mais objectiva, mais atenta às particularidades individuais.

O retrato constitui parte significativa da sua obra<sup>26</sup>. Entre os desenhos, embora se encontrem muitos estudos preparatórios, alguns são trabalhos gráficos autónomos, ficando, também neste campo, sublinhado o papel crescente do desenho. Amigos e admiradores estavam certamente conscientes de que era um extraordinário desenhador e os retratos de grande formato que desenha substituem-se aos retratos a óleo, como é o caso dos retratos do deputado Bastos e mulher ou dos amigos José Inácio de Andrade e mulher<sup>27</sup>.

Dedicava-se ao retrato desde os tempos de Roma, onde começara por produzir na senda da tradição retratística de finais de setecentos. Nos exemplares mais antigos, como os retratos de D. Alexandre de Sousa Holstein, do pintor brasileiro Manoel Dias ou de Pina Manique (figs. 17-18.1), encontramos uma modelação dos traços fisionómicos e dos

---

<sup>25</sup> Sintomaticamente, um belo retrato desenhado do 7º marquês de Nisa, pertencente à Biblioteca Nacional de Lisboa e que andava atribuído a Sequeira, foi acertadamente atribuído a Pellegrini por José de Monterroso Teixeira (texto publicado no website da Biblioteca Nacional de Portugal: <http://purl.pt/369/1/ficha-obra-marques-de-nisa.html>).

<sup>26</sup> Recenseei 140 desenhos, 26 pinturas e 27 gravuras, algumas das quais executadas por outros gravadores a partir de desenhos seus.

<sup>27</sup> Todos em colecções privadas.

apontamentos de traje correcta mas ainda um pouco rígida. Rigidez que é ainda observável nos retratos do tenor Crescentini (fig. 19.7), executados pouco depois do seu regresso, em que a força do lápis é constante, tanto na zona da cabeça e rosto, como no traje. Todos estes exemplares são reveladores da sua primeira maneira, herdada das concepções setecentistas, onde todos os detalhes têm a mesma importância e são abordadas de forma idêntica. Porém a sua evolução foi também rápida neste domínio e em outros desenhos, executados logo nos anos imediatos ao regresso (figs. 20-21.7), encontramos já maior à vontade e domínio do traço, além de maior agudeza na caracterização de rostos e poses.

Nos retratos que testemunham a convivência com a família dos Condes de Linhares e pertenceram ao álbum Arroios, verifica-se o desenvolvimento de um certo modismo ingénuo e uma afectação no traço que os torna mais estilizados. Inspirados em D. Gabriela, nos filhos ou em outras personagens familiares (figs. 22-24.7), neles adopta características particulares, diferentes de toda a restante produção. Como se quisesse agradar a um temperamento feminino, adapta-se ao que intui que mais poderia encantar. Ao longo de boa parte da vida desenhará, aliás, muitas crianças (figs. 25-27.7), por vezes de forma mais naturalista do que em outras. Em muitos dos meninos desenhados na década de 1790 utiliza cabeleiras encaracoladas. Neles encontramos a influência dos querubins de Shedoni ou dos meninos produzidos por seus mestres Bénigne Gagneraux e Canova.

Assinado e datado de 1798 é o retrato de uma senhora da família Marialva<sup>28</sup> (fig. 28.7), estudo para uma pintura possivelmente não realizada. Trata-se de uma composição integral, desenhada à pena, com a figura em corpo inteiro sentada num jardim, em atitude melancólica, a quem um cupido aponta uma estátua de velho envolto num manto e contendo no canto inferior as armas daquela família. A composição está na linha da retratística de gosto inglês, especialmente na que foi desenvolvida em Roma por Pompeo Batoni, nas décadas de 1760 e 1770. Porém, se a composição recorda esta influência, já o traço com que foi executada revela a primazia conferida à linha de contorno e uma simplificação de formas. Neste importante estudo de retrato encontramos o compromisso entre o recorte clássico da figura feminina e elementos acentuadamente anti-clássicos

---

<sup>28</sup> Este desenho, pertencente a um particular, foi há alguns anos restaurado na Divisão de Gráficos do Instituto José de Figueiredo, sem que tenha conseguido encontrar o actual paradeiro. Quero expressar os meus agradecimentos à Dra. Francisca Figueira, deste Instituto que me mostrou a fotografia dos arquivos permitindo a sua reprodução.

como a pose do pequeno cupido ou a descrição da paisagem envolvente, revelando-nos a capacidade de Sequeira para se apropriar de fórmulas mas também para as moldar à sua natureza mais caprichosa.

Esta mesma apropriação, com recriação pessoal, pode ser encontrada em alguns retratos de aparato que executa por esta altura. É o caso do retrato de Pina Manique (fig. 29.7), não conhecido na sua versão pintada, o do príncipe regente D. João, datado de 1802 e para o qual são conhecidos diversos estudos preparatórios (figs. 30-31.7) ou o do músico e abastado comerciante Brás Francisco de Lima, executado em 1805, cujo desenho preparatório se encontra em Madrid (fig. 22.7). Esta tipologia de retratos, no interior de um aposento ou numa galeria aberta ao exterior, em que o modelo, de pé ou sentado, é enquadrado por um reposteiro e colocado junto a um busto ou grupo escultórico, afirmara-se internacionalmente ainda na primeira metade de setecentos encontrando-se todavia em pleno uso no início do século seguinte. No estudo preparatório deste último, o gesto e pose pouco convencionais do retratado são depois corrigidos na pintura. A apropriação de esquemas alheios é igualmente significativa no caso do retrato do príncipe regente, de 1802. Um desenho que havia sido identificado como um retrato do marquês de Nisa<sup>29</sup> revela-se, afinal, como um importante elemento de ligação: trata-se de uma versão do retrato de Francesco Maria Carafa, príncipe de Belvedere, de Nápoles com os projectos de arquitectura do seu palácio, realizado nesta cidade pelo seu mestre Cavallucci<sup>30</sup> (figs. 42-43.3) e já atrás abordado no terceiro capítulo. A esta solução compositiva irá Sequeira precisamente recorrer, anos mais tarde,

---

<sup>29</sup> Na colecção do MNAA. Sobre o assunto veja-se Beaumont, 1972-75, p.58 (cat. 435).

<sup>30</sup> A identificação deste retrato permitiu compreender que Sequeira esteve afinal junto do seu mestre quando no verão de 1792 pediu permissão a Lisboa para se deslocar fora de Roma, pretextando razões de saúde, numa estadia que se arrastou por 4 meses. O desenho, assinado por Sequeira, possui intrigantes desvios em relação à versão pintada por Cavallucci, o que parece apontar para que o viu fazer e também para que o projecto inicial tenha sido modificado em certos detalhes. Na verdade, perante a existência deste desenho, somos levados a considerar a hipótese de ter assistido o mestre na execução deste retrato. Há descrição de que este, já doente com a tuberculose que o haveria de vitimar em 95, foi assistido por alguns discípulos na realização de encomendas. Não existe, contudo, qualquer referência a Sequeira como integrando a lista destes discípulos-assistentes. No triénio de 1792 a 1794, Cavallucci ocupou o cargo de *Direttore de' Forastieri*, na direcção da Academia romana, juntamente com o pintor Antonio Concioli. Nessa função, tinha sob sua responsabilidade a supervisão dos alunos estrangeiros e ter-se-á, entre todos os professores, ocupado especialmente do jovem Sequeira que a ele esteve muito ligado sem, até agora, se entender porquê.



para a ideação do retrato do príncipe D. João invocado como construtor do novo palácio da Ajuda<sup>31</sup> e já acima mencionado.

Caso bem sucedido, mas em que segue outra fórmula, é o do grande retrato da família do Visconde de Santarém, pintado por volta de 1810-13<sup>32</sup>, notabilizado, entre outras razões, pelo aspecto elegante e estilizado das figuras, de cânone longilíneo, cuja filiação deve ser encontrada em certa representação de figura da arte francesa da época. Embora não conheçamos estudos para o primeiro, ficaram-nos diversos estudos preparatórios individualizados para as figuras do segundo, de traço mais sintético do que é habitual<sup>33</sup> (fig. 32-33.7), circunstância a que certamente não foi alheio o facto de se encontrar muito ocupado com a condução dos trabalhos da baixela Wellington. Não tendo voltado a sair do país depois de 1795, não sabemos como se mantinha actualizado quanto às tendências estéticas em voga na Europa porém, para isso contribuíam certamente as gravuras, alguns livros ilustrados que circulavam, nomeadamente sobre os *Salons* parisienses, para além dos relatos, dos que chegavam de fora.

Os retratos e representações de crianças são frequentes no interior da sua obra, lidando bem com a imagem infantil. Um retrato de rapaz tem sido identificado como de Manuel Francisco de Barros Leitão Carvalhosa, futuro 2º visconde de Santarém (fig. 34.7). Trata-se de um dos poucos retratos coloridos que se lhe conhecem, onde utiliza a sanguínea, juntamente com o carvão e o giz branco mas, sobretudo, um papel rosado que lhe confere uma ambiência quente, reforçando o aspecto terno e cândido desta imagem infantil. Já o refinamento, a execução precisa, as suaves esfumaturas e a difusa doçura da expressão revelam algumas das características mais representativas do estilo desenvolvido na maturidade. Num outro retrato, apenas existente em versão desenhada, o jovem João Pedro Quintela (fig. 35.7) é descrito com expressão séria e olhar confiante, frente a uma grande tela sobre a qual pinta. A figura é tratada com grande preciosismo,

---

<sup>31</sup> Actualmente no palácio da Ajuda. Existem mais dois estudos preparatórios conhecidos: outro desenho com a composição integral, no Uffizi e um estudo final, a aguarela, no Museu da Fundação Óscar Americano, de São Paulo.

<sup>32</sup> A datação que tem sido proposta de 1816 para a realização desta pintura é manifestamente tardia. O mais razoável seria antecipá-la para 1813, para se encaixar com as datas de nascimento dos filhos do segundo matrimónio do visconde. Porém, a existência de um desenho-bilhete, datável de Outubro de 1810 (MNAA, 1256 Des), onde se escusa a visitar a família por se encontrar doente com erisipela e onde estuda o retrato da viscondessa e as soluções não definitivas para a posição do visconde e do braço que segura um papel, faz antecipar em muito o início da preparação da obra.

<sup>33</sup> Sobre a análise da preparação desta pintura, veja-se o meu texto “Da técnica com processo de criação na obra de Sequeira” no catálogo da exposição monográfica de 1997, pp. 90-100.

principalmente o traje elegante, à maneira de miniatura, destacando-se do fundo não trabalhado. Sequeira foi seu professor de desenho e pintura tal como o foi das princesas, filhas de João VI e Carlota Joaquina. A forma franca e directa com que o retratado nos olha, são reveladores do interesse com que busca a personalidade dos modelos mas também alude à relação de cumplicidade que estabeleceu com o jovem Quintela que, por esta altura, foi padrinho de baptismo dos seus dois filhos.

Por exigência do seu cargo de primeiro pintor da Câmara e Corte realizou, ao longo dos anos, diversos retratos do príncipe regente e, a partir de 1816, os retratos oficiais do monarca. Através dos desenhos (figs. 36-38.7) vamos acompanhando a transformação da imagem física, a evolução da simbólica do poder, mas igualmente a mudança do traço que se torna mais solto, parecendo nos últimos anos abdicar da necessidade de conceber imagens idealizadas do rosto do monarca através de abordagens mais naturalistas. E se entre 1807 e 1821, a longa ausência do príncipe no Brasil, o impediram de o ver envelhecer conduzindo a representações idealizadas e estereotipadas, algumas francamente simpáticas, após o seu regresso, a crueza dos sinais de degradação física e, sem dúvida a tibia condução da situação política que haveria de conduzir à tomada do poder pelas forças mais reaccionárias, vão conduzindo progressivamente a um maior realismo nas representações finais, com a admissão (mas talvez não com a aceitação oficial, uma vez que não conhecemos o retrato a óleo final) dos traços físicos decrépitos do monarca. Quanto aos esquemas compositivos, em vez de recorrer a invenção própria, preferiu utilizar (ou a isso foi instado) tipologias com raízes internacionais, alinhando por receitas consagradas, tanto no retrato equestre como nos diversos outros retratos de aparato que executa (figs. 40-41.7). Interessante é verificar como no retrato de 1822, apenas conhecido através de alguns desenhos e dos estudos preparatórios a óleo, utiliza a receita goyesca do *Retrato de Fernando VII*, de 1814 (Goya era também, como se sabe, primeiro pintor régio). Nele encontramos a mesma pose, o mesmo cânone atarracado, a mesma estilização abonecada das figuras, em nada dignificantes de um retrato real.

Creio que nenhum artista português não contemporâneo se auto-representou tantas vezes como Sequeira. Além de se fazer participar em diversas composições que realiza ao longo dos anos – é o caso da grande *Alegoria à Instituição da Casa Pia*, da *Última Ceia*<sup>34</sup>, de 1805, do duplo retrato com o cunhado Baptista Verde e a futura mulher, de

---

<sup>34</sup> Na colecção Rio Maior.

1809 ou de uma versão não prosseguida para a *Alegoria a Lord Wellington* – auto-retratou-se diversas vezes, sendo também conhecidas várias auto-representações com evocações existenciais. Mais do que os retratos (figs. 42-43.7), que não acolhem nenhuma novidade<sup>35</sup> são estas últimas (figs. 44-50.7) que mais se destacam.

Numa outra dimensão encontram-se as auto-representações, acertada expressão<sup>36</sup> utilizada para designar não reconstituições físicas mas evocações existenciais. Em quatro desenhos que serviriam para acompanhar bilhetes, datados de Setembro e Outubro de 1810 (figs. 44- 47.7), insere longas notas manuscritas dizendo encontrar-se com erisipela na face e, por esse motivo, desculpando-se de não poder visitar os destinatários<sup>37</sup>. Em outro, mais misterioso, queixa-se de não conseguir ver a luz<sup>38</sup> (fig. 48.7). Em outras duas folhas, certamente desenhadas logo a seguir ao primeiro parto da mulher, evoca a aflição vivida no momento do nascimento, que por pouco não lhe tirou a vida, vendo-se o pintor, empunhando a paleta e os pincéis como se fosse uma espada e um escudo, lutando contra as Parcas, que tentam cortar os fios da vida (figs. 49-50.7). Todas elas dão testemunho de uma dimensão íntima, numa época em que a maior parte dos artistas não falam sobre si próprios.

Um dos maiores fascínios da sua obra é a capacidade que revela de comunicar através do desenho. Inicialmente pouco letrado - sempre escreveu com erros de ortografia, embora as viagens e a convivência com meios sociais distintos lhe devam ter composto a cultura - era frequentemente através destes singelos mas expressivos desenhos, acompanhados de algumas frases, que enviava mensagens a amigos e patronos para quem trabalhava. Outras vezes, através de desenhos isolados ou breves apontamentos inseridos num ou outro canto de folha, vai referindo diversas circunstâncias da sua vida pessoal. Em certas folhas misturam-se traços e esquemas para alguma ideia com curiosas

---

<sup>35</sup> Para a execução do invulgar auto-retrato de perfil (fig. 42.7), onde aparenta ter pouco mais de 40 anos, foi já proposto que podia ter utilizado o *Physionotrace*. Nada indicia, porém, que o aparelho existisse em Lisboa e a ter sido feito em Paris haveria que avançar a data de feitura para 1824, altura em que já teria perto de 55 anos, o que não está em consonância com outro retrato conhecido dessa época. A linha frontal com que modela o nariz e o queixo aparece duplicada em algumas zonas, indiciando que foi corrigida. Este procedimento tão pouco habitual para a segurança de traço que sempre revela a dificuldade do registo, conduzindo-nos a considerar que terá utilizado um sistema de espelhos para reflectir a imagem.

<sup>36</sup> A acertada expressão ‘auto-representação’ para definir uma situação que em Sequeira é diferente do auto-retrato foi utilizada pela primeira vez por Dagoberto Markl, no texto “O espelho de Sequeira. Auto-retratos e auto-representações”, in catálogo da exposição de 1997, pp. 36-49

<sup>37</sup> Dirigidos, respectivamente, aos viscondes de Santarém e condes de Redondo.

<sup>38</sup> Na legenda lê-se ‘*Vejo tudo escuro, não destingo nada: ignoro por q. não destingo objectos. espero que venha a Clarid[de] para poder copiar os os d.tos objectos: da Cabeça do Pintor Seq.ra*

observações e estudos. Através do desenho observa, regista, pensa e comunica. É, neste sentido, o mais privado dos seus domínios.

É, todavia, nos terrenos da intimidade familiar que se solta, produzindo imagens de grande sensibilidade, longe de formulações descritivas, procurando novas linguagens expressivas. Através do sentimento aproxima-se de um romantismo emergente. É o caso de um retrato da mulher e da filha (fig. 51.7), executado nas últimas semanas de 1813 ou primeiras de 1814, altura em que desenrolavam-se as últimas semanas de gestação do segundo filho. O parto de novo correria mal, desta vez com consequências fatais para a mãe. Mariana Vitória está com a filha mais velha, de dois anos, ao colo. Como em outros retratos, optou por tratar com mais detalhe os rostos deixando apenas sugeridos os trajes, trabalhados com recurso ao esfuminho. A mão da mulher, no gesto com que estreita a menina, está apenas assinalada. Não existe qualquer referência a um fundo. Somos assim impelidos a concentrar-nos nos rostos, nas atitudes e emoções de ambas as figuras: a vivacidade infantil da criança e a tranquila melancolia da mãe. Abre, desta forma, o desenho aos relatos íntimos, em temas que a sociedade romântica de oitocentos irá privilegiar.

Igual atitude encontramos nos retratos que fez da filha Mariana Benedita: um olhar sentimental que filtra a realidade objectiva. No primeiro destes (fig. 52.7) executado cerca de 1818, a figura aparece modelada a partir da luz de uma janela. A pequena Mariana é representada com seis ou sete anos, no interior de um aposento. A figura, é modelada quase sem recurso a linha de contorno, valorizando-se o apontamento das zonas de luz e sombra. Para reforçar a tonalidade geral sombria do aposento, utiliza papel castanho escuro que valoriza o branco do giz. Mais do que o registo dos traços fisionómicos da criança, interessou-lhe a fixação da atitude infantil. E de novo na luz encontra o motivo, não meramente enquanto fenómeno físico mas, sobretudo, como detonadora de emoções.

Também o conhecido *Retrato da filha do artista tocando espineta* (c.1822) pertence a esta esfera. Representada em traje de quarto, numa atitude descontraída, esta é uma imagem de intimidade, reforçada pela expressão de doçura com que olha para o pai que a pinta. Esta expressão, aparentemente natural, foi, porém, alcançada através de um laborioso processo de idealização do rosto, conhecido a partir da sequência de cinco desenhos preparatórios existentes na colecção do mnaa (figs. 53-54.7): enquanto num estudo inicial, mais acabado, a menina surge com olhar duro e expressão carregada, nos restantes vemos como lhe arredondou os olhos e rodou ligeiramente o pescoço de forma a adoçar a expressão, ao mesmo tempo que tornava os traços do rosto mais suaves. Neste retrato da filha, o lirismo independente de Sequeira encontra-se muito próximo do

romantismo. E se existe correspondência aproximada na pintura espanhola da época, no retrato de *Manuela Gonzalez Velásquez tocando piano*, pintada por seu tio Zacarias Gonzalez Velazquez, cerca de 1820 ou na pintura italiana, com o *Retrato de Ana Maria Pellegrini tocando espineta*, pintada por Gaspare Landi, cerca de 1805, a sensibilidade de Sequeira vai mais longe que os seus pares.

Em ambos os retratos da filha, produzidos em torno de 1820, o sentimentalismo de Sequeira encontra-se próximo desse novo filão que a arte há-de em breve explorar, aproximando-se de um romantismo emergente que assim antecipa.

A partir de meados da segunda década de oitocentos encontramos uma evolução nos seus retratos, entrando por terrenos mais naturalistas. Bom exemplo são os que fez do pintor e cenógrafo Domingos Schiopetta ou do gravador Gregório Francisco de Queiroz (figs. 57-58.7), característicos desta fase. A representação em meio corpo que escolhe habitualmente, permite-lhe maior concentração na expressão dos rostos. A figuração em corpo inteiro, a mais utilizada no retrato aristocrático, só a vai manter em casos muito específicos, como no *Retrato do Tenente-General Torres de Lusignano, marquês de São Paio*<sup>39</sup> (neto do Marquês de Pombal por parte materna) (fig. 59.7), representado numa pose que reforça a mensagem do estatuto social e da forte personalidade do militar. Neste sentido, reforça o papel tradicionalmente concedido ao retrato como representação da ordem social manifestada através de poses, indumentária, objectos e símbolos de distinção (insígnias, jóias, cabeleiras, penteados, etc.).

A tendência naturalista é ainda mais acentuada nos três últimos retratos que se lhe conhecem, executados já em Itália, nos anos finais de produção: de uma jovem desconhecida, de perfil, do cirurgião de Castel-Gandolfo e da mulher do banqueiro Salnet, de Nápoles, estes últimos identificados em inscrições (figs. 60-61.7). Em todos emprega técnicas de claro-escuro e uma apurada observação e registo naturalistas que atinge novas qualidades de realismo. Em todos, o grau de acabamento foi levado mais longe, conferindo-lhes nova acuidade e presença. Nesta senda, encontra-se bem alinhado com as tendências internacionais que se desenvolvem nas décadas de 1820 e 1830.

Noutra linha inteiramente diferente, porém, vemos surgirem nos anos anteriores à partida para o exílio, um grupo de retratos mais livres e informais onde se permite uma

---

<sup>39</sup> Foi membro do Conselho de Regência a partir de 1807 e de novo seu presidente em 1821, no seguimento da revolução liberal, conduzindo os destinos do país na ausência do monarca.

maior espontaneidade no uso dos materiais. É o caso de um belo *Retrato de Homem*, não identificado (fig. 62.7), em que a viva utilização do giz se sobrepôs ao carvão ou um bellissimo retrato de militar que tem sido identificado como o marquês de Marialva (fig. 63.7), fascinante exercício gráfico, com a utilização do carvão e giz branco sobre papel castanho. Ou ainda outro *Retrato Masculino* (fig. 67.7), igualmente não identificado e trabalhado a carvão e giz, como é comum nos retratos deste período, onde a quase ausência de linhas de contorno e a utilização mais dinâmica do carvão nas últimas passagens confere um aspecto de mancha. Em todos estes casos permite-se empregar os materiais com maior liberdade. Por um lado continuamos a encontrar obras de grande informalidade, quase caprichos, executados em material queimado<sup>40</sup> ou a carvão, numa nova atitude vivaz que vai desenvolvendo em crescendo, como é bem notório na série de desenhos com que prepara os diversos retratos de D. João VI que lhe são encomendados entre 1820 e 1826<sup>41</sup> (figs 68-70.7). O primeiro retrato desta série, mais idealizado, terá sido preparado antes do regresso do monarca do Brasil, enquanto os restantes marcam o seu confronto com a imagem pesada e envelhecida com que reencontrou pessoalmente o rei após o seu regresso.

Estes trabalhos vão, contudo, em diversos sentidos. Dois casos contraditórios, surgem em retratos femininos da fase final romana. No primeiro, uma jovem mulher de perfil capta-lhe a atenção no estudo de um pronunciado prognatismo mandibular (fig. 71.7) enquanto em outro, uma mulher de longo pescoço (fig. 72.7), somos surpreendidos tanto pelo inusitado ângulo do perfil como pela pureza sintética das linhas com que anota o cabelo curto, num trabalho de grande modernidade.

A transformação de um retrato numa fugidia ‘impressão’ é reveladora de como está, nestes derradeiros anos de actividade, a afastar-se do tradicional modo de representação sem que, contudo, tenha qualquer noção organizada de um caminho ou objectivo para as suas experiências. Em outro grupo de folhas conhecidas deste período faz prevalecer a mancha, como no retrato do cunhado João Baptista Verde, já em idade madura e pesada (fig. 66.7)<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Parte deste núcleo pertence à antiga colecção Misciatelli e apenas é conhecido através de reprodução fotográfica, a preto e branco. Não fica assim claro quais os materiais ou papéis utilizados, que apenas podemos interpretar por comparação com outros conhecidos.

<sup>41</sup> Esta série de desenhos é de suma importância para compreender a evolução das suas ideias na retratística régia porquanto muitos destes projectos parecem nunca ter tido concretização a óleo ou perderam-se.

<sup>42</sup> Proveniente do espólio familiar, existe uma antiga tradição de que foi desenhado em 1823, pouco tempo antes da partida de Sequeira para o exílio.

ou o de outro personagem masculino não identificado (fig. 65.7). Em todos encontramos o novo tópicos da cabeleira revolta, ‘ao vento’, como enfunada por uma energia rebelde. Já em outro, uma cabeça feminina de cabelos ao vento, que tem sido identificada como a mulher do embaixador do Brasil em Paris e Roma, futura condessa de Pedra Branca (fig. 73.7), deparamo-nos com a conciliação entre o realismo frontal do rosto e a liberdade do cabelo desgrenhado, de acentuada carga romântica.

O mais notável trabalho deste grupo é, porém, um *Retrato de Homem*, executado a pastel de várias cores (fig. 67.7), material raro - se não único - tanto em Sequeira como nos desenhadores portugueses da sua geração. Não sabemos se não apreciava o emprego do pastel ou apenas se este não se encontrava disponível no país. Esta última hipótese parece mais admissível, uma vez que não se conhecem nesta época, entre nós, outros exemplos da sua utilização. Pelas características, parece datar da década de 1820 e é possível que tenha sido realizado entre 1823 e 1825, no período em que se encontrava em Paris. A figura usa uma dupla gravata-lenço branca com outra escura sobre a primeira. Sem recorrer a linhas de contorno, os volumes do rosto foram modelados a pastel. No final, a carvão, sugere com poucas linhas caprichosas e expressivas certos elementos adicionais como os cabelos ou a configuração do traje. Desconhece-se quem está representado neste fascinante desenho. Não é, porém, tal como os restantes, sob o ângulo da verosimilhança que o devemos encarar. Estamos, antes, perante um exemplo de que, no seu período de maturidade artística, atingiu a melhor das liberdades: a do puro prazer de desenhar.

Consciente das diversas tipologias de retrato em uso no seu tempo, vemo-lo escolher um ou outro procedimento ou linha estética, consoante o destinatário ou o objectivo que se propõe, passando pelas diversas fórmulas da época: do retrato ao gosto inglês ao de gosto francês; da severidade da linha neoclássica a uma sensibilidade já pré-romântica; das tendências realistas aos *caprichos* que indiciam procuras mais livres. Como em outros géneros, só a partir da segunda metade da década de 1810 o encontramos mais confiante e autónomo nos registos mas sempre consciente do seu *métier*. Foi, contudo, preciso chegar à década de 1820 para prosseguir por vias mais desenvoltas que se afastam de preocupações miméticas para enveredarem pelas qualidades emotivas da linha e da mancha, reveladoras de novas sensibilidades.

Em 19 de Novembro de 1822, morria Manuel Fernandes Thomaz, ideólogo do movimento vintista. A sua morte, devida a causas naturais, ocorrida no auge das acesas

paixões ideológicas, foi recebida com emoção e um toque de dramatismo por todas as alas liberais. Figura de grande dignidade moral, a longa dedicação que manteve à causa da regeneração haviam-no feito apelar de *patriarca da liberdade*. Morreu pobre, deixando a família em situação de carência, o que levou a que as Cortes, lançassem uma subscrição nacional a favor da viúva e filhos. Foi Sequeira quem desenhou o diploma que se mandou gravar para o efeito e do qual possuímos dois desenhos preparatórios (figs. 74-75.7), um dos quais apenas a linha de contorno, sem preenchimento. A ideia é a de uma plataforma arquitectónica clássica (no centro da qual se encontrava o texto da subscrição) sobre a qual assenta o grupo alegórico: uma figura feminina coroada, simbolizando a monarquia portuguesa (tendo por trás o dragão brigantino) ampara o herói inanimado enquanto, com o gesto, tenta afastar as Parcas que se preparam para cortar o fio da vida. A solução compositiva não é inovadora. Tal como encontramos em algumas gravuras do período da Revolução Francesa, pretende utilizar uma figuração clássica para falar dos heróis mortos. Contudo, neste caso, se a base do tabernáculo é clássica, o grupo alegórico sobre esta, não o é. Antes possui uma dinâmica expressiva e anti-clássica. Mesmo tendo corrigido as duas principais figuras, no sentido de lhes conferir mais dignidade, estas não deixam de fazer apelo ao *pathos*, tendência frequente na sua produção.

Na mesma altura foi lançado o concurso para a construção do monumento funerário, em que Sequeira participou. O seu projecto, baseado numa pirâmide, recorda a sempre renovada lição de Antonio Canova, aqui no monumento funerário da arquiduquesa Maria Cristina de Áustria, realizado entre 1798 e 1805 e de que só poderá ter tido conhecimento indirecto, uma vez que já não se encontrava em Roma.

A experiência, no domínio dos projectos escultóricos, não se ficou por aqui. Por estes anos, vemo-lo envolvido na preparação de um monumento a D. João VI – destinado a “*perpetuar o Acto Solemne e Augusto da Regeneração da Liberdade Portuguesa*” - começado a construir no Rossio<sup>43</sup> e arrasado em 1823 após a tomada do poder das forças miguelistas. Mas a ideia andava persistentemente no ar desde há alguns anos<sup>44</sup> e o

---

<sup>43</sup> Henrique de Campos Ferreira Lima, no artigo “Monumentos a D. João VI” in *Revista de Arqueologia*, vol. II, 1934-36, pp. 257-264 faz o historial dos três projectos que existiram. A documentação mostra que, paralelamente ao monumento do Rossio votado pelo parlamento, Sequeira lançou a ideia da construção de uma segunda estátua a D. João VI, a ser instalada na Praça dos Remolares, ao Cais do Sodré. Esta, porém, nunca passou da fase de projecto.

<sup>44</sup> Desde pelo menos 1804, segundo carta transcrita por Ferreira Lima, *op. cit.*, p.258



primeiro projecto por ele idealizado havia sido pintado no grande *Retrato da família do 1º visconde de Santarém*, do que seria possivelmente já um modelo em gesso na posse do visconde<sup>45</sup>. Também em Outubro de 1822, ao mesmo tempo que se começava a erguer o monumento do Rossio, lançava Sequeira um projecto de monumento ao mesmo monarca, a ser construído na Praça dos Remolares, ao Cais do Sodré que, não teria concretização<sup>46</sup>. Os projectos só são conhecidos através das descrições documentais<sup>47</sup> e de alguns desenhos preparatórios (fig. 76.7). A questão é relevante, neste contexto, porque reforça a percepção da importância que Sequeira atribuía à escultura, à modelação e, por extensão, à forma tridimensional.

O prestígio internacional que a escultura conhecia na época, devia-se inteiramente a Canova e, entre nós, a Machado de Castro que por cá introduzira a noção do escultor como criador ideológico da forma, distinto e superior ao papel do executor. Este conceito conhece, efectivamente, com Sequeira o caso mais paradigmático. Ele pertence ainda a uma geração em que os artistas se dedicavam indiscriminadamente aos diversos ramos artísticos ou, como então se dizia, às artes do Desenho. E se por estes anos a sua actividade se estendeu a variadas ocupações, da concepção de peças de ourivesaria, às fardas para secretários de Estado, de medalhas às primeiras notas de banco, é porque a mais de duzentos anos de distância, com ele se cumpre o desígnio do Desenho como actividade ideadora defendida por Francisco de Holanda.

Em Novembro de 1822, por decreto das Cortes Constituintes, foi suprimido, o lugar de director da Aula de Desenho do Porto, que Sequeira mantinha desde 1806. Entretanto, num interessante debate parlamentar ocorrido a 18 de Janeiro de 1823<sup>48</sup>, em que se discutiu a redução das despesas do Estado, e no ponto em que se debateu a diminuição dos ordenados de Sequeira e dos outros pintores empregues nas obras da Ajuda, os deputados intervenientes colocaram em perspectiva a questão dos esforços do poder

---

<sup>45</sup> Recordemos que nas suas múltiplas funções na Corte, que compreendia a de *Inspector da Quinta de Belém e de todos os Paços Reais*, o visconde de Santarém ficou com incumbências alargadas após a partida do príncipe regente e da Corte para o Brasil, ficando com o encargo de superintender a todas as obras desejadas pelo príncipe.

<sup>46</sup> O projecto deste segundo monumento é conhecido através dos trabalhos de H. Campos Ferreira Lima que publica diversa documentação, incluindo a descrição do monumento idealizado por Sequeira (*op. cit.*, 1934-36 e *O Conde Palatino António Jacinto Xavier Cabral, Calígrafo e Gravador*, Coimbra, 1946)

<sup>47</sup> Ferreira Lima, 1946, *op. cit.*, anexos 10 a 26

<sup>48</sup> A transcrição integral deste importante debate foi feita por H. de Campos Ferreira Lima na sua obra de 1946, já citada, anexo nº46 (pp. 93-103).

central para introduzir um ensino artístico permanente e regular. Foram lembrados os esforços de enviar os alunos mais dotados para Roma e como, após o regresso do grupo, se esperava que pudessem ser empregues nas obras públicas, pondo de pé um ensino artístico avançado que formasse os artistas de que o país necessitava. A este propósito, recordou-se como se havia tentado, sem sucesso, formar uma escola anexa à própria obra da Ajuda, iniciativa incumbida a Sequeira e Vieira Portuense. O modelo prolongava uma situação que havia funcionado no passado: uma escola ligada a um canteiro de obra, não cortando por completo com o paradigma de um ensino mesteiral, situação que não se enquadrava, por certo, com as ideias e concepções de Sequeira. No início de 1823, porém, o que se pretende é organizar uma escola, tendo em mente o modelo da Academia (é mesmo invocado o modelo da Academia Francesa) e o projecto já se encontrava em andamento desde 1821.

Em Março de 1821, um *Aviso* da Regência, solicitava a colaboração de Sequeira na formação de uma Academia “*em que se preparem todos os trabalhos de pintura, que s i rvam para ornato de Palácios Reais, outros Estabelecimentos e Edifícios Nacionais*”<sup>49</sup>. Esta intimação ancorava-se na sua larga experiência no campo do ensino<sup>50</sup>. O projecto

---

<sup>49</sup> Citado por José Alberto Seabra de Carvalho in «Uma Cronologia», catálogo da exposição monográfica de 1997, p.117

<sup>50</sup> O tema da ligação de Sequeira ao ensino nunca foi abordado de forma total e integradora, embora tenha sido parcialmente tratado por diversos autores, encontrando-se disperso por múltiplos artigos. Não pretendo tratar o assunto mas apenas lembrar alguns factos conhecidos: ainda em Roma, a partir de 1793 e mal acabara a formação, ele próprio refere em carta que começara a preparar alunos para os concursos académicos (embora não saibamos quem foram); após o regresso a Portugal, há notícia de que terá sido mestre da mulher ou de algum filho do conde de Linhares (a esta actividade se referem algumas folhas guardadas no álbum Arroios); depois de 1803, foi nomeado professor dos filhos de D. João e Carlota Joaquina tendo, presumivelmente também, ensinado outras princesas; na escola da Ajuda teve diversos discípulos, entre os quais Gregório da Silva Rato; (ver Costa, L X da, *O ensino das Belas Artes nas obras do Real palácio da Ajuda. Memória apresentada à ANBL*, Lisboa, 1939) a partir de 1805, depois da morte de Vieira Portuense, é nomeado professor da Academia do Porto, cargo que exerceu até ao início da década de 1820, tendo-se, entre os alunos, destacado João Baptista Ribeiro; são conhecidas cartas de um jovem militar que afirma ter sido seu aluno privado, vivendo em sua casa até ao período da imigração; também em Itália, nos últimos anos, existem notícias de que prosseguiu com actividades de ensino. Esta questão é relevante porquanto surgem, por vezes, desenhos próximos dos seus pelas características embora sem que se lhe consiga atribuir a autoria. Caso paradigmático é uma interessante folha existente na colecção do MNAA, com uma cabeça masculina muito sequeiriana mas assinada por um desconhecido *José António*. É, pois, de considerar a existência de uma nebulosa de potenciais discípulos que terão absorvido algumas das suas tendências no desenho. Mas se o seu pensamento, práticas e a vasta actividade que exerceu neste domínio nunca foram analisados de uma forma completa e exaustiva, também aqui não encontro o espaço necessário para abordar o assunto como ele necessita.

de Estatutos da nova instituição, conhecida por *Liceu ou Ateneu das Belas-Artes* só foi, porém, apresentado em Março de 1823<sup>51</sup> dando-se o seu arranque por essa altura, numa experiência que acabaria antes de efectivamente começar<sup>52</sup>.

Nos seus *Estatutos* vemos que era constituída por professores e amadores de Belas Artes, tendo por finalidade promover uma instrução regular e gratuita, funcionando sob protectorado do Senado da Câmara de Lisboa. Sequeira era declarado seu sócio fundador (possivelmente por ter partido dele a iniciativa) e Presidente perpétuo. Os sócios dividiam-se em duas categorias, ‘sócios aplicados’ ou ‘sócios amadores’, consoante frequentassem ou não os estudos e, pela primeira vez entre nós eram admitidas mulheres, embora ‘*em aulas separadas, não podendo apresentar-se nestas, senão acompanhadas de pessoas de probidade, que lhes assistão ao estudo.*’ Segundo os *Estatutos*, encontravam-se previstas 5 aulas: modelo<sup>53</sup>, desenho de gessos e anatomia, desenho de arquitectura, perspectiva e geometria prática e, finalmente, desenho de história natural. Incluía também a possibilidade de pintarem e modelarem<sup>54</sup>. Contudo, na documentação agora trazida a lume (v. Anexos, doc. nº 17-20) verifica-se que se encontrava em preparação uma estrutura um pouco diferente, que compreendia o estabelecimento de aulas de Pintura, Escultura, Gravura e Gravação em pedras preciosas, Arquitectura, Desenho, Música Vocal e Música Instrumental. Sequeira ficava encarregue da aula de pintura, José António do Vale, da aula de gravura em pedras preciosas, Francisco Maria Angeleli, da música vocal e João Domingos Bontempo, da música instrumental. Para a aula de gravura chegaram a ser requisitados três professores: Queiroz, Rivara e Comte.

---

<sup>51</sup> Os estatutos e outra documentação relativos a esta sociedade foram publicados por Henrique de Campos Ferreira Lima no seu estudo sobre *O Conde Palatino António Jacinto Xavier Cabral, Calígrafo e Gravador*, Coimbra, 1946 (Anexos nº39 a 43). A instituição chegou a ter sede no Rossio, no edifício anteriormente ocupado pela Inquisição, onde actualmente se ergue o Teatro Nacional.

<sup>52</sup> Curiosamente, essa duração não se ficou a dever à degradação da situação política, e à partida de Sequeira para o exílio, em Setembro desse mesmo ano, como habitualmente é dito. Antes ainda, em Junho, um documento em que assina como Presidente, dissolve o Ateneu pelo motivo de se ir constituir uma Academia Real (v. Anexo, doc. nº21).

<sup>53</sup> ‘*Os Sócios applicados do sexo masculino não poderão ser admitidos ao estudo do Modello do Natural de mulher, nem os do Sexo feminino ao estudo do Modello do Natural do homem, sem expressa licença do Concelho de Direcção.*’ (nº3, do cap. sobre ‘Sócios applicados’, *op. cit.* 75).

<sup>54</sup> O nº 2, do cap. IV dos Estatutos diz exactamente ‘*Alem dos estudos designados nas referidas 5 Aulas, se facilitará aos Sócios applicados, pintarem e modellarem*’. (*op. cit.*, p.76)

As restantes, entre as quais a de desenho<sup>55</sup>, não chegaram a ter professor nomeado.

A instituição fora concebida nos moldes de uma Academia, porém, em vez de se dever a iniciativa régia era-o de iniciativa privada. Prevista estava também, para além de concursos anuais com distribuição de prémios e exposição de obras, a escolha, a cada dois anos, de um sócio premiado que seria enviado a completar os estudos, por um período de três anos, nas Academias de França e Itália.

O envolvimento no projecto das áreas musicais é compreensível se entendermos que estas se encontravam à época tão necessitadas de formação regular, como as belas-artes. Ainda que futuramente se dê a cisão das instituições, originando Academia e Conservatório, vemos como ambas tiveram princípio neste projecto vintista<sup>56</sup>.

Foi o empenhamento de Sequeira no projecto do Ateneu que fez com que os liberais de 1836 se lembrassem do seu nome, anos mais tarde, para primeiro presidente honorário da nova Academia de Belas-Artes, acto de reconhecimento pelos esforços não concretizados em 23.

---

<sup>55</sup> Chegou, no entanto, a ter algum material (v. Anexo, doc. nº18) pelo que se pode inferir que estivesse minimamente preparada para funcionar, possivelmente sob a direcção do próprio Sequeira que se encarregaria da Aula de desenho do nu. Infelizmente não chegou a haver um professor de desenho atribuído e, portanto, não temos a lista de material para esta aula. No entanto, para a de pintura, dirigida pelo próprio Sequeira, fazem-se encomendas de materiais de desenho. É interessante verificar os nomes dos materiais e constatar os poucos que sabemos actualmente sobre utensílios de há duzentos anos.

<sup>56</sup> De destacar na nova documentação, agora localizada, é a existência da assinatura do jovem Almeida Garrett, na margem superior de um dos documentos, o que vem comprovar que ambos se conheceram e colaboraram no período do Ateneu. Não existem dúvidas que se trata do futuro escritor e não de outra pessoa com o mesmo apelido, já que em 1822 tinha sido admitido como secretário particular de Silva Carvalho, que então ocupava o cargo de secretário de estado dos Negócios do Reino, ingressando em Agosto na respectiva secretaria, com o lugar de chefe de repartição da instrução pública. Nessas funções oficiais ter-se-á ocupado do projecto do Ateneu ou mesmo nele colaborado. Fica assim legitimada a ligação anterior entre ambos e a forte possibilidade de se terem reencontrado depois do exílio em Paris, onde ambos abordaram o tema da morte de Camões. Fica igualmente validada a identificação de uma composição (fig. 77.7) como sendo uma *Alegoria à partida de Garrett para o exílio*, e não à sua própria partida, como até aí se pensava (v. catálogo da exposição *Sequeira 1768-183. Um Português na mudança dos tempos*, 1997, cat. 52, p.154).

## Capítulo 8

### Paris e Roma: 1823-1834

Os derradeiros anos de actividade são, até hoje, os menos conhecidos e mais mal avaliados da sua produção. A narrativa biográfica de Sousa Holstein, interrompida por volta de 1813, deixou-os na completa obscuridade e, embora o breve período que viveu em Paris tenha sido reconstituído por Luís Xavier da Costa no seu estudo fundamental em torno da execução da *Morte de Camões*, apresentada no *Salon* de 1824, da fase final italiana pouco se continuou a saber. As informações camufladas do genro aos que, após a sua morte, desde logo o procuraram de Lisboa no intuito de adquirirem alguma obra, são desencorajantes. Numa carta muito citada que escreveu em 1846 ao marquês do Lavradio diz que, após o regresso a Itália, já doente, pouco trabalhou, tendo pintado apenas 14 telas, todas de temática religiosa, de que dá a lista<sup>1</sup>. Sabemos hoje que não é inteiramente verdade e que a sua produção foi mais extensa. Não faz, sobretudo, qualquer menção à relevante actividade gráfica da época<sup>2</sup>.

Foi a viagem do marquês de Sousa Holstein a Itália, na década de 1850 que haveria de ajudar a colmatar este lapso que se quis propositado, resgatando obras fundamentais para a sua compreensão. Porém, se o conhecimento desta produção foi essencial para a mudança de percepção que Raczyński teve sobre a sua obra, mesmo assim a avaliação continuou a ser negativa, como uma consequência ou epílogo da sua produção anterior.

Os nove anos derradeiros de produção, após o exílio, haveriam, na realidade, de ser de descoberta e renovação muito embora numa linha de continuidade com o que havia produzido anteriormente. Se o estímulo do ambiente artístico fervilhante da capital francesa não lhe pareceu servir, veio encontrar maior repouso e afinidade de interesses com a situação com que se deparou no regresso a Roma aí desenvolvendo uma breve mas poderosa obra final.

---

<sup>1</sup> Ângelo Pereira, “O espólio artístico do Pintor Domingos Sequeira” in *Ocidente*, Novembro 1955, pp. 162-166

<sup>2</sup> São conhecidos dois núcleos de desenhos deste período: aquele que Sousa Holstein trouxe de Roma na década de 1850, de que ofereceu e vendeu alguns exemplares à Academia de Lisboa, actualmente no MNAA, e cujo restante espólio foi vendido em leilão após a sua morte, sendo em grande parte adquirido por Rebelo Valente, coleccionador do Porto; o grande acervo por este reunido foi, por sua vez vendido em 1936, sendo adquirido pela Câmara Municipal do Porto (em depósito no MN de Soares dos Reis) e outros museus (MNAA, M. Machado de Castro), tendo outras peças ficado dispersas por particulares. O segundo núcleo ficou na mão dos herdeiros directos e, em meados do século XX, pertencia à marquesa de Misciatelli, residente na Suíça. A colecção desta foi fotografada por Diogo de Macedo e publicada na sua biografia sobre o artista (1956). Depois disso terá sido vendida, dispersando-se. No Museu do Prado encontrei outras duas folhas deste período. Na totalidade, são assim conhecidas mais de 130 folhas.

Após a Vilafrancada a situação política degradou-se muito rapidamente durante o verão de 1823. Muitos dos principais intervenientes partiram para o exílio. Sequeira começou por ficar, já que o regresso ao controle da situação por parte do monarca, parecia-lhe favorável. Poucas semanas depois, contudo, apoiantes do novo poder miguelista, arrasavam por completo o que já havia sido feito na obra do monumento do Rossio. A Sequeira parecem-lhe premonitórios os acontecimentos, teme uma radicalização das forças anti-liberais e o que daí pode advir. Acabará por partir, rumo a Inglaterra, como a maior parte dos exilados, levando consigo a filha. Tem 55 anos e sente-se muitas vezes doente, como sempre o vemos queixar-se ao longo da vida. Mas Londres não lhe podia convir já que não creio que dominasse a língua e, sobretudo, por não possuir importantes ligações na cidade. Acaba por instalar-se em Paris onde podia contar com melhores apoios, a começar pelo embaixador, marquês de Marialva, em casa de quem fica durante as primeiras semanas até à morte súbita e inesperada deste a 22 de Novembro. O período de estadia na cidade acabaria por ser curto, pouco mais de ano e meio - mais breve do que se tem pensado – já que a partir do início do verão de 1825 rumo a Itália procurando um contexto mais favorável.

Encontra em Paris um clima artístico em profundas mudanças mas também o de Roma é agora bastante diferente do que havia conhecido décadas atrás. A sua actividade final, num e noutro centro, foi curta mas capital no coroamento de ideias e práticas que vinham a ser revistas. O entendimento de alguma historiografia é o de que nos últimos anos se sente mais livre para prosseguir uma produção a seu gosto pelo que regressa aos temas religiosos e com essa posição regredindo no tempo. Entre um passado de que é herdeiro e um futuro que brevemente antecipa, a produção dos derradeiros anos é percebida como o seu testamento artístico ou, como melhor deveria considerar-se, uma síntese das experiências que foi tendo.

#### 8.a. O período de Paris (1823-26)

Os cerca de 24 meses que Sequeira residiu em Paris<sup>3</sup> têm sido reduzidos à órbita da

---

<sup>3</sup> Entre final de Setembro de 1823 a Julho de 1825 e de novo entre o final de Maio de 1826 a inícios de Setembro desse ano.

sua participação no *Salon* de 1824. Bem documentada por Luís Xavier da Costa<sup>4</sup>, a questão foi, depois disso, retomada por J-A França<sup>5</sup> com novas reflexões, em especial quando recordou que este *Salon* marcou o arranque oficial do movimento romântico em França. Embora se desconheça o actual paradeiro tanto d'*A Morte de Camões* como do *Repouso na fuga para o Egipto*, ambas enviadas para o Brasil nos anos imediatos, conhecemos quatro desenhos preparatórios da primeira composição<sup>6</sup> (figs. 1-4.8) que nos mostram como evoluiu o seu pensamento que ele próprio descreve em carta ao cunhado<sup>7</sup>. Existe um estudo bastante circunstanciado (fig. 5.8) para um pensamento que não seria, no entanto o definitivo<sup>8</sup>, conhecido através de uma aguarela (fig. 5.8). Embora os elementos essenciais do seu pensamento já se encontrem definidos, existem alterações significativas que mudam a entoação do conjunto e que podemos seguir nos desenhos preparatórios. Sobretudo a definição do contexto do ambiente onde decorre a cena, tratado com requintes de reconstituição histórica. Na composição final adoptada, despojou a decoração do aposento, de forma a produzir um contexto simultaneamente

---

<sup>4</sup> Costa, Luís Xavier da, *A morte de Camões. Quadro do pintor Domingos António de Sequeira*, Lisboa, 1922; Idem, "Camões na obra de Sequeira", in *Arqueologia e História*, vol. III, Lisboa, 1924, p.107-124; Idem, «*A Morte de Camões*». *Quadro do pintor Domingos António de Sequeira*, Lisboa, 1932

<sup>5</sup> França, J-A, «Domingos António de Sequeira entre Roma e Paris» in *Presença de Portugal no Mundo. Actas do Colóquio*, Academia Portuguesa de História, Lisboa, 1982, pp.483-497

<sup>6</sup> O quadro esteve exposto desde 25 de Agosto de 1824, no «salon carré» do Louvre em lugar de grande destaque, graças a Gérard e entre obras deste pintor e de Gros (França, 1982).

<sup>7</sup> «... acabei o quadro de Camões que he de 40 polegadas de Alto e 48 de largo e emviei-o para o grande Palácio do Luvre p<sup>a</sup> a espozição, foi recebido com muitos elogios tanto dos Directores como dos primeiros talentos (que os á aqui de mãm cheia) ora como eu visse e observasse que aqui em geral os pintores Francezes apurao-se muito no brilhantismo das Cores, propusme p<sup>a</sup> fazer algum destaque delles fazer hu painel tetero e hu sugeito triste ao lume de hu.<sup>a</sup> candeia, para só fazer ver o ifeito Óptico e esperção, do que rezultou que o Barão de Gerard que he o Primeiro Pintor del Rei de França, e na minha opinião da Europa, quando convidei a vir vello disse verdadeirame [sic] vejo no vosso painel que vós sois hum pintor consumado desde os pés athe a cabeça; e o vosso painel he feito para os grandes artistas mais do que para o vulgo e deleitantes que amão so o bonito, e em geral todos os outros por diferentes frases me deziaõ o mesmo (...)', transcrito por L. Xavier da Costa, in *Cartas do pintor Sequeira...*, Lisboa, 1940, p. 31

<sup>8</sup> Luís Xavier da Costa no seu livro *A Morte de Camões* (1922), levanta a possibilidade do tema ter começado a ser estudado por Sequeira ainda antes da sua saída do país: "Admite-se facilmente que em 1822, ainda no triunfo da causa liberal e constitucional, talvez antevendo já o seu declinar, começasse a esboçar em Lisboa algum quadro sobre a morte de Camões, como assegura o visconde de Juromenha confirmando a informação de data do conde de Lavradio." (p. 91). A questão, para a qual não temos por ora mais dados, afigura-se importante pois poderia ser este estudo do MNAA a versão inicial, concebida ainda em Lisboa, bem diferente do espírito da versão final.

mais pobre e menos ‘historicista’. E ao rodar a figura do velho poeta de braços erguidos, deplorando a pátria, virando-o para a parede em vez de o fazer para o companheiro sentado a seu lado, tornou o seu gesto de desespero mais exuberante. É esse enaltecimento da expressão, da emoção eloquente, que procurava e nele podemos radicar o seu romantismo emergente.

Atente-se na passagem da carta ao cunhado<sup>9</sup> onde diz que para dar destaque à pintura entre as demais que se apresentariam ao certame propôs-se fazer um assunto ‘*tétrico*’ e uma figura triste à luz de uma candeia. Pretende, pois, construir o tema na base de um acentuado claro-escuro como uma declaração de diferença, consciente de que para um público e uma crítica habituados às mais diversas experiências, só algo diferente poderia atrair a atenção. Nos desenhos preparatórios fica clara esta opção: as sombras invadem a composição sem, contudo, abafarem as formas. Contudo, o tema do tratamento da luz, como temos vindo a ver, há muito que havia sido introduzido no seu trabalho gráfico. E se, no início da carreira, utilizara os métodos de iluminação aprendidos na academia, eles evoluem mais tarde para outros procedimentos, tornando-se tópico central em muitos desenhos. Pode mesmo afirmar-se que é dos poucos desenhadores da sua geração que esteve sempre consciente da iluminação nas composições, tanto nos desenhos mais elaborados como em apontamentos rápidos.

Na cosmopolita cidade de Paris, encontramos outra provável fonte de influência para esta opção de Sequeira: um novo espectáculo, o Diorama<sup>10</sup>, criado por Daguerre e Charles-Marie Bouton, inaugurado a 11 de Julho de 1822, atraía multidões e fazia furor. Amante das técnicas e das novidades, como vimos já, é altamente provável que Sequeira tivesse assistido a pelo menos uma das sessões. De que se tratava? Numa sala especialmente construída para o efeito, grandes pinturas, com 6x5,3 metros de dimensão, pintadas de ambos os lados sobre um material transparente, iam sendo iluminadas de

---

<sup>9</sup> Transcrita na nota 8.

<sup>10</sup> A chamada de atenção para a importância do Diorama foi-me feita há anos pelo fotógrafo José Pessoa, que tem desenvolvido estudos sobre a importância da fotografia e de outras técnicas pré-fotográficas na pintura no âmbito de uma dissertação de doutoramento em preparação. A questão do Diorama encontra-se internacionalmente bastante estudada, tendo utilizado como fontes de informação o clássico estudo de Helmut e Alison Gernsheim, L. J. M. *Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype*, 2ª ed., N. York, 1968 e o artigo de R. Derek Wood, ‘The Diorama in Great Britain in the 1820s’, na revista *History of Photography*, Outono 1993 (vol. 17, nº 3, pp. 284-295).



variadas formas, de maneira a obterem-se sucessivamente os efeitos de dia, noite, nascer e pôr-do-sol, céu limpo ou nublado. Através da manipulação da luz conseguiam-se imitar aspectos da natureza como se apresentam à vista, como as mudanças trazidas pelas estações do ano ou os cambiantes atmosféricos (figs. 1-2.VIII).

O objectivo do Diorama era o de produzir ilusão naturalista no público. Daguerre, que haveria de tornar-se famoso pelas suas invenções no domínio da fotografia, havia recebido treino, no início da aprendizagem, como pintor de cenários. As primeiras duas composições a serem exibidas em público, em Julho de 1822, foram *O vale do Sarnen*, da autoria de Daguerre e o interior d'*A capela da Trindade da Catedral de Canterbury*, de Bouton. Depois disso a receita continuou a manter-se invariável exibindo-se sempre dois quadros em cada sessão, um de paisagem e outro com interior de igreja ou catedral, geralmente medieval e gótico. Os especialistas do fenómeno (que durou mais de uma década) afirmam que o Diorama foi responsável pelo surgimento do gosto revivalista que haveria de ficar conhecido como neo-gótico e pelo aparecimento dos ambientes tétricos que irão ser do agrado da sensibilidade romântica. Estas apresentações terão contribuído para o regresso a um gosto pela iluminação forte e contrastada como indutora de emoções. Sequeira, baseando-se na antiga formação recebida junto de Corvi e Cavallucci, não pode ter deixado de entender ser aquele um caminho a trilhar para quem, como ele, procurava uma marca de diferença. Contudo, pela sua estranheza, *A Morte de Camões*, não terá recebido grande atenção por parte do público como não a teve da crítica.

Fundamental para a sua inserção na comunidade artística, como tem sido sublinhado pela historiografia, foi o reencontro com o conde de Forbin. Antigo discípulo de David, conhecera-o em Lisboa e, como vimos, viajara com ele por Alcobaça e Batalha em 1808. Era agora todo-poderoso na França pós-napoleónica: membro da *Académie des Beaux-Arts*, desde 1816 e director dos museus do Louvre e do Palácio do Luxembourg, onde conduziu uma importante política de aquisições aos novos artistas. Pintor e antiquário, foi autor de uma entronização de *Inês de Castro* após a morte (fig. 23.6), plena de ambiências românticas baseadas num revivalismo medieval, reveladoras de como foi sensível tanto às reminiscências de tempos longínquos como às lendas nacionais que encontrou na sua viagem a Portugal. Terá sido ele a apresentá-lo a outros artistas e o seu cartão de visita para muitas situações que o título de *Primeiro Pintor* terá igualmente ajudado a promover. Sequeira refere na correspondência a visita de François Gérard (1770-1837) ao seu atelier. Primeiro Pintor do monarca francês e por ele considerado o

melhor da Europa, conta em carta ao cunhado que dele recebeu um convite para a sua casa dos arredores da capital. Não sabemos se teve ocasião de contactar com a sua obra gráfica ou com a de qualquer outro dos participantes no *Salon* de 24, de Ingres a Gérard, de Prud'hon a Géricault, Delacroix ou Scheffer, mas neles encontraria uma geração bem preparada para o desenho. E se alguns destes continuavam a seguir os princípios neoclássicos de um desenho baseado na linha de contorno e na nitidez de formas, de recorte escultórico, outros haviam desde há algum tempo, começado a afastar-se, a favor de uma maior liberdade expressiva, mais ousada em uns que em outros.

Para além da participação no *Salon*, nos meses que passa em Paris, sabemos agora que andou bastante ocupado com uma missão para D. Pedro no Brasil: a aquisição de duas prensas litográficas e a contratação de um bom litógrafo para o Rio de Janeiro<sup>11</sup>. As prensas, uma grande, profissional e outra mais pequena, portátil que se destinava ao próprio D. Pedro, chegariam ao Rio em Agosto de 1825. A empresa parecendo ser simples, acabou por revelar-se mais complexa, não sabemos se por exigência do próprio Sequeira. Através da correspondência vamos acompanhando os seus esforços assim como a opinião de que era difícil arranjar um bom litógrafo que suprisse com qualidade simultaneamente ambos os requisitos, artístico e técnico. Embora reconhecendo perícia a alguns candidatos, afirma não conseguir encontrar quem aliasse essas aptidões à qualidade no desenho. A escolha acabou por recair num suíço de nome Johann Jacob Steinmann (1800-1844) que estudara a técnica em 1821 com Godefroy Engelmann, aperfeiçoando-se seguidamente com o próprio inventor do processo Alois Senefelder, e que virá a instalar-se no Rio a partir do final de 1825.

---

<sup>11</sup> Esta questão foi alvo de estudo no Brasil por dois autores: Orlando da Costa Ferreira, *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira. A Imagem Gravada*, ed. Melhoramentos, São Paulo, 1976 e Renata Santos, *A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*, ed. Casa da Palavra, Rio de Janeiro, 2008. Esta última autora compilou diversa documentação oficial, nomeadamente a troca de correspondência diplomática entre Paris e o Rio de Janeiro que inclui diversos 'relatórios' de Sequeira sobre o andamento das diligências. Numa carta do embaixador brasileiro Borges de Barros, pode ler-se: "*Mui receoso de errar e mais ainda quando isso possa fazer mal ao Brasil, bem que pequeno o objecto de que trato, procurei quem perito fosse, e creio que melhor não podia fazer do que dirigindo-me ao insigne pintor Sequeira para o negocio da litografia. Sequeira, que sempre que o procurei para coisas desse Império, se prestou não só contente, mas solícito, que ama a prosperidade do Brasil, gosta de demorar-se falando no seu Imperador, e se não lembra de sua infância sem lágrimas de saudade, Sequeira pois que muito tem trabalhado em litografia, que está enamorado dessa arte a que ele tem dado melhoramentos (...)*" (p.330)

Sabíamos já que fora o primeiro em Portugal a dedicar-se à litografia<sup>12</sup>. Se no ano de 1822, terá chegado a Lisboa a primeira prensa, enviada de Paris a Sequeira por Luís Mouzinho de Albuquerque, pouca oportunidade terá tido então de experimentar a nova técnica. Foi já durante a estadia em Paris que teve ocasião de realizar diversos trabalhos que enviou a alguns amigos e conhecidos em Lisboa<sup>13</sup>. É conhecido um interessante conjunto desses raros trabalhos embora outros, certamente, permaneçam por localizar. Entre eles, um grupo de cabeças e um retrato masculino (figs. 6-7.8) mostram-nos como utiliza a pedra litográfica para experiências de assemblagem de figuras não relacionadas ou em que o gosto pelo traço se sobrepõe à objectividade das formas. A terceira litografia aqui apresentada (fig. 8.8) é uma composição improvisada expressamente para testar a nova prensa que será enviada para o Brasil<sup>14</sup>: um homem trajando à romana controla,

---

<sup>12</sup> Num artigo anónimo de 1833, que começava por fazer a história da invenção e divulgação da litografia, dava-se a seguinte notícia: “*Alfim em 1799 foi que Senefelder inventou a lithographia propriamente dita. Esta arte, conhecida em França somente depois de 1814, existia já em Munich em 1800, em Vienna em 1802, em Roma e Londres em 1807. Em Lisboa só em 1824 he que se diffundiram as ideas lithographicas; e com a chegada de S.M.I. he que no Porto em 1833 appareceram os primeiros ensaios desta arte (...). SMI fez vir em sua companhia uma imprensa lithographica, pedras e os utensilios necessários para levar à execução qualquer género de trabalho concernente à lithographia. Esta arte em Lisboa tem progredido pouco, e pode-se dizer que uma das razões he sem duvida a falta que alli há de desenhadores hábeis, motivo essencialmente preciso para conseguir similhante fim. Esta falta porém he menos sentida logo que aparecem as obras lithographicas publicadas em Paris e em Roma pelo nosso insigne Pintor Domingos Antonio de Sequeira, que por ser um dos primeiros desenhadores da Europa se torna por isso um lithographo excelente: as suas ultimas produções, tanto em Paris como na terra clássica das Bellas Artes são superiores a todo o elogio.*” (artigo anónimo, “Noticia histórica sobre a Lithographia” in *Jornal Chronica Constitucional do Porto*, nº139, Porto, 14 Junho 1833)

<sup>13</sup> O tema foi estudado por Luís Xavier da Costa, *A obra litográfica de Domingos António de Sequeira: com um esboço histórico dos inícios da litografia em Portugal*, Lisboa, Arqueologia e História, 1925.

<sup>14</sup> O exemplar, pertencente à Biblioteca Nacional de Lisboa tem uma longa inscrição, num texto inscrito na pedra litográfica pelo próprio Borges de Barros, embaixador do Brasil em Paris, e datada de 24 de Abril de 1824: *Como hoje vai a Litographia para o Brazil, queirão os Ceos que cada dia um novo invento útil se transplante para aquele Império, que estes votos se realizem, e bem assim a aluzão neste momento improvisada pelo celebre Artista Siqueira o qual servio para ensaio da maquina que estas linhas gravou. / Paris 17 de Abril 1824 / Domingos Borges de Barros.*

Sobre a figura de Domingos Borges de Barros (Salvador da Bahia, 1780 – 1855), que em 1825 receberá o título de Barão (e mais tarde visconde) de Pedra Branca, alguma coisa deve dizer-se já que as relações entre os dois homens, até aqui desconhecidas pela historiografia portuguesa, parecem ter sido mais do que circunstanciais. Tendo feito os estudos em Lisboa, no Colégio dos Nobres, formou-se em direito pela Universidade de Coimbra, tendo vivido, mais tarde, em Paris (1806-1811) e visitado os EUA (1811). Depois de haver regressado durante cerca de uma década ao Brasil natal, voltará de novo à Europa a partir de 1821, eleito deputado às cortes vintistas pelo círculo da Bahia. Terá sido nessa altura que se deu o seu conhecimento com

com a força do braço, um jovem leão. Nada de novo nesta formulação do tema escolhido para o improviso, onde retoma a linguagem da alegoria para aludir ao vigor com que a jovem nação se entregava ao domínio das novas técnicas. Não se trata, porém, de um desenho linear de contorno de formas, como seria de esperar, mas antes um desenho modelado por linhas ondulantes e fortemente sombreado. O resultado obtido é mais uma vez revelador do seu gosto em enfrentar desafios e de demonstrar as suas superlativas capacidades agora aplicadas à nova técnica, por cuja utilidade manifesta entusiasmo.

À margem das actividades artísticas cruza-se em Junho de 1824 e novamente em Junho do ano seguinte com uma figura que havia conhecido muitos anos antes: Gregorio Franchi, um luso-italiano ao serviço de William Beckford<sup>15</sup>. Em passagens da correspondência trocada entre ambos e agora conhecida<sup>16</sup> (v. Anexos, doc. nº 22)

Sequeira (não se conhecendo, no entanto, o seu retrato como deputado). Voltarão a reencontrar-se em Paris onde foi colocado para tratar do reconhecimento formal do novo Império por parte do monarca francês, o que acontecerá em 1825. Homem de ideias progressistas, além de advogado e político, foi diplomata, defensor da abolição da escravatura e da concessão do direito de voto às mulheres. Interessou-se por inventos e temas práticos como a agricultura sobre os quais escreveu livros e artigos nos jornais. Dedicou-se à literatura, relacionando-se com poetas e artistas do seu tempo e escreveu poesia, sendo o seu poema *Os Túmulos* (escrito em Paris, em 1825, logo após a morte do filho) considerado o primeiro poema romântico composto por um brasileiro. Sequeira pintou o retrato desta família – ao lado da mulher, Maria do Carmo de Gouvêa Portugal e da filha, a célebre futura Condessa de Barral e junto ao busto do filho Domingos, recentemente falecido (Museu da Fundação M<sup>a</sup> Luísa e Óscar Americano, São Paulo) – existindo notícia de que ficou com a pintura *Repouso na Fuga para o Egipto* que Sequeira apresentara no *Salon* de 24.

<sup>15</sup> Nascido em Lisboa, Gregorio Franchi (1769-1828) era filho de Loreto Franchi, um músico italiano da Patriarcal. Já em 1788 o velho Marialva mencionava-o nas suas cartas a William Beckford na qualidade de criado deste e comentando que possuía imenso espírito. O percurso inicial desta figura não é bem conhecido tendo, porém, sido apresentado ao rico aristocrata inglês durante uma das estadias em Portugal. Veio a tornar-se seu secretário e homem de mão, partindo com ele para Inglaterra onde viveria a partir de então. Ao seu serviço realizou múltiplas deslocações pela Europa na procura de objectos artísticos e colecções de interesse que pudessem ser adquiridas. As cartas revelam uma personalidade extrovertida, por vezes excêntrica, espirituosa e hipercrítica, raiando frequentemente a maledicência. As suas descrições são hilariantes e ousadas. Em 1823 está de novo em Paris, durante vários meses, após o que viaja através da Itália (1823-24) para regressar mais uma vez a Paris (1825). Nessas deslocações encontra-se mais que uma vez com Sequeira, a primeira das quais enquanto este pinta a *Morte de Camões*. As suas opiniões sobre ele devem ser encaradas à luz da natureza da sua extravagante personalidade que se revela evidente em muitas passagens.

<sup>16</sup> Esta correspondência era já conhecida dos estudiosos da figura de William Beckford. A ela encontrei pela primeira vez referência na obra de M<sup>a</sup> Laura Bettencourt Pires, *William Beckford e Portugal*, Lisboa, 1970. Sendo, no entanto desconhecida dos biógrafos de Sequeira e não se encontrando publicada na íntegra, consultei o espólio epistolar do aristocrata inglês à guarda da Bodleian Library, de Oxford. Algumas passagens relevantes são transcritas no documento nº 22 dos Anexos.

encontramos novas informações relevantes para a biografia e caracterização de Sequeira, como a seguinte “*Estou munto com esta Corte Portugueza, que me secca profundam.te – Siqueira que segue os partidos seguintes – Realista, Jacobino, liberal, radical, ultra, beato, filosofo & & - esta pintando hum painel p.<sup>a</sup> a Exibição o Eterno Camoens em hum leito pobre – ouvindo o relato que o seu amigo lhe faz da perda da batalha de – não me lembro o nome – (c’est egal) rodeado de alguns poucos moveis e a luz de huma Candeia – a cor e o estilo he munto no genero de Murilho – não duvido que fassa effeito – porem entre nous il est une assez grosse bette, nest-ce pas? Enfin me parece – a mim*”. Ainda que superficial e jocoso, como sempre são os seus comentários e observações, o testemunho é interessante porquanto nos dá uma visão incoerente de Sequeira, repartido por causas aparentemente antagónicas: o progressismo social por um lado e a grande religiosidade, por outro. Um espírito inquieto que se considera a si mesmo ‘filósofo’, como é comentado noutra passagem.

Entre as cartas de Franchi existe um desenho de Sequeira remetido a Beckford como memória do relacionamento passado. Trata-se de uma figura traçada à pena, a tinta castanha, que segura entre as mãos e beija as letras do nome do aristocrata inglês (fig. 9.8)<sup>17</sup>. Casual improviso, interessante é constatar como o seu estilo caligráfico se mantém próximo de outros trabalhos anteriores, também à pena e tinta castanha, num grafismo autógrafo singular (figs. 15-19.4).

Cedo se apercebe, porém, que o ambiente de Paris não lhe é favorável nem o aprecia. Demasiado competitivo para os seus 55 anos, nele não terá encontrado os apoios desejados. Depois de uma primeira viagem de prospecção que durou vários meses, a partir de Agosto de 1825, decide instalar-se definitivamente em Roma no ano seguinte<sup>18</sup>. Entre as novas informações das cartas de Franchi, a de que, no início de Junho de 1825, projecta instalar-se em Florença. Para esta decisão não terá sido estranha a reactivação do relacionamento com o antigo companheiro dos tempos de aprendizagem no atelier de Corvi, Pietro Benvenuti<sup>19</sup>. Artista de formação romana, e produção neoclássica era, em

---

<sup>17</sup> A bibliografia beckfordiana britânica tem considerado absurdamente tratar-se do auto-retrato de um jovem artista em busca da protecção do rico aristocrata.

<sup>18</sup> Os contornos desta primeira viagem a Itália que durou quase um ano são mal conhecidos. Não sabemos onde esteve, com quem esteve, nem o que fez e a intenção de se instalar em Florença é totalmente desconhecida da historiografia. Terá passado parte do ano nessa cidade? Envolvido em que projecto? A questão encontra-se por apurar.

<sup>19</sup> Segundo os biógrafos, Benvenuti foi discípulo de Corvi entre 1792 e 1794. Tendo Sequeira frequentado o seu atelier até 1793, ter-se-ão então cruzado.

meados da década de 1820, uma das mais destacadas figuras artísticas italianas, director da Academia florentina desde 1807. Muito bem relacionado socialmente, a sua posição daria garantias a Sequeira de boas condições de trabalho e encomendas<sup>20</sup>.

São conhecidos dois desenhos de Sequeira provenientes de um álbum que pertenceu a Teresa Barzelotti, filha do pintor florentino<sup>21</sup>, dois pequenos improvisos, distintos entre si. O primeiro (fig. 10.8) executado à pena, a tinta castanha, representa um vasto grupo de figuras com os cabelos esvoaçando como fustigadas por vento intenso, cerrando os corpos para se protegerem. Se a compreensão do tema é pouco claro, já do ponto de vista da execução, a escrita ágil e cursiva, ligeiramente sombreada por tracejados curtos executados também à pena na mesma tinta, encontra-se na senda da sua representação gráfica setecentista, agora tornada mais nervosa e desenvolta. Já o segundo (fig. 11.8) apresenta características mais consentâneas com a fase final de produção: no tema *Deixai vir a mim as crianças*, as meias-figuras foram apontadas primeiramente num traço ligeiro cursivo, com que agarra a composição e depois sombreadas com aguadas da mesma tinta castanha. Nele encontramos um certo neomaneirismo nas figuras que adopta em outras composições executadas por estes anos.

#### 8.b. O período final em Roma: 1825-1833

Certo é que se instala em Roma a partir de Setembro de 1826<sup>22</sup>. Entre esse ano e meados de 1833<sup>23</sup> há a considerar cerca de oito anos de produção final romana, em que

---

<sup>20</sup> Recorde-se que o seu ordenado como pintor da Corte havia sido suspenso pelas novas autoridades, pelo que, na prática, encontrava-se sem meios de subsistência.

<sup>21</sup> Álbum vendido (e desmembrado) em 2009 por um antiquário de Marselha (informação transmitida pela Dra. Patrícia Telles, a quem agradeço reconhecidamente). Para este álbum contribuiu com dois desenhos juntamente com alguns notáveis artistas italianos da época como Vincenzo Camuccini (1773-1844), Luigi Sabatelli (1772-1850) e seu filho Giuseppe Sabatelli (1813-1843), o próprio Pietro Benvenuti e, ainda, Giuseppe Bossi (1777-1815), Michele Arcangelo Migliarini (c.1785-?) e Ferdinando Cavalleri (1794-1865), entre outros.

<sup>22</sup> Lá encontra o apoio do embaixador Domingos de Sousa Coutinho, conde do Funchal (e irmão de D. Rodrigo, seu antigo protector).

<sup>23</sup> Ano em que se verificam os primeiros ataques apopléticos que o irmão neutralizar. A informação do genro, em carta ao marquês do Lavradio, datada de 20 de Março de 1846, é precisa: o primeiro ataque deu-se a 24 de Junho de 33. Não há indícios de que tenha voltado a trabalhar depois disso (carta publicada por Ângelo Pereira, “O espólio artístico do pintor Domingos Sequeira” in *Ocidente*, Novembro 1955, p.165)

volta a integrar-se na vida da cidade. Arrenda casa no nº56 da Via dei Condotti, a movimentada artéria que liga o Corso à Praça de Espanha, junto ao sopé da famosa *scalinatta*, no coração da cidade, a dois passos da igreja da SS Trindade, pertencente à comunidade espanhola, zona central onde muitos artistas viviam ou tinham os seus estúdios. Alugará igualmente atelier no nº 35 da Via Nuova<sup>24</sup>.

Nos jornais locais encontramos algumas notícias como a de que foi visitado no seu estúdio, em Maio de 1829, pela grã-duquesa Helena da Rússia que lhe terá adquirido algumas obras<sup>25</sup>. Voltou a dar aulas de pintura na *Accademia*, surgindo nas publicações dos diversos anos entre o corpo de professores de pintura. Entretanto, em sessão solene ocorrida em Julho de 1829, seriam admitidos como académicos honorários D. Pedro, imperador do Brasil, o embaixador Domingos Borges de Barros e a mulher deste, uma pintora amadora<sup>26</sup>. Embora não tenha encontrado referências que o comprovem, Sequeira não pode deixar de ter tido um papel preponderante no evento.

Anos mais tarde, já em Abril de 1834, será eleito Conselheiro da Academia na classe de pintura, em substituição de Jean-Baptiste Wicar<sup>27</sup>, falecido semanas antes<sup>28</sup>. Na acta do Conselho<sup>29</sup>, refere-se que os professores então não pertencentes ao órgão e passíveis de serem eleitos, eram, para além de Sequeira, Agostino Tofanelli, Ferdinando Cavalleri e Frederick Overbeck. A situação pode parecer estranha porquanto há alguns meses que já não estaria, como vimos, na posse das suas faculdades mentais, circunstância que os

---

<sup>24</sup> A informação surge no guia organizado por Giuseppe Melchiorri, *Guida metodica di Roma e suoi contorni...*, Roma, 1836. Actualmente rebaptizada como Via della Panetteria, situa-se a dois passos da Fontana di Trevi, junto à rampa que sobe para um dos portões traseiros do palácio do Quirinal, e nela localizavam-se os fornos de pão que forneciam a corte papal.

<sup>25</sup> *In Diário di Roma*, 6 Maio 1829. A notícia havia já sido dada por Xavier da Costa na sua obra biográfica de 1939 sobre o pintor, porém sem referência à fonte ou contextualização.

<sup>26</sup> Arquivo Histórico da Accademia di San Luca, Livro de Registos

<sup>27</sup> Nascido em Lille, Wicar viveu quase toda a vida em Roma e aí faleceu. Foi discípulo de David, sendo considerado mais académico que neoclássico. Convictamente jacobino, foi nomeado em Dezembro 1793, membro da “*Commission temporaire des Arts*”, na classe das “*Médailles et Antiquités*” e em 1799 tornou-se membro da Comissão das Artes, encarregue de escolher em Itália as obras de arte que deviam ser expedidas para França. Tornou-se membro de inúmeras Academias italianas e da Academia das Ciências de Lille. Em 1806, o rei Giuseppe de Nápoles chamou-o para presidir à Academia de Nápoles de que foi director durante 3 anos. Foi amigo de inúmeros artistas, como Canova ou Valadier. Descrito como homem de poucos escrúpulos, intrigante, autoritário e muito hábil a tratar os seus assuntos, como muitos outros foi também negociante de arte.

<sup>28</sup> Archivio del Camerlengato, Tit. 4, Busta 227, fasc. 2109

<sup>29</sup> Transcrita no doc. nº 23 dos Anexos.

seus pares não podem ter deixado de saber. Nas actas consultadas não é possível detectar qualquer vestígio de que tenha participado nas reuniões periódicas daquele órgão. A situação da eleição (para a qual teve 11 votos a favor e 5 contra) afigura-se, assim, mais como um título honorário. Em qualquer caso o título era vitalício e figurará com ele nos documentos oficiais até à sua morte<sup>30</sup>.

Entre a primeira e a segunda permanência na cidade decorreram 30 anos, durante os quais a situação mudara substancialmente<sup>31</sup>. Dividia agora com Paris (e, de certa forma, com Londres) o protagonismo de primeiro centro artístico. Não tardará que a sua importância seja completamente eclipsada. Por enquanto muitos jovens artistas e amadores continuam a demandar a cidade para fazerem a iniciação artística. Outros, começavam, entretanto, a voltar-se para o interior das suas próprias nações, buscando temas nas tradições e no passado secular.

Muitos dos que Sequeira havia conhecido no decurso da primeira estadia tinham já morrido como Cades (1799), Corvi (1803), Kauffmann (1807), Canova (1822), ou o antigo discípulo e rival Luigi Agricola (1821). Também Orazio e Giudita Cometti, os seus amigos de outros tempos. Outros protagonistas tinham entretanto entrado na cena artística. No final do período napoleónico (1814), os mais importantes pintores a operar na cidade eram Gaspare Landi (1756-1830), *Príncipe da Accademia* entre 1817 e 1830, Vincenzo Camuccini (1771-1844), Jean-Baptiste Wicar (1762-1830) – considerado por alguns autores o melhor desenhador francês da sua geração – e o bolonhês Pelagio Palagi (1775-1860). Nas primeiras décadas do novo século, continuava a imperar o modelo neoclássico, moldado pelo ideal rafaelesco.

---

<sup>30</sup> Fora entretanto igualmente eleito para a *Congregazioni de 'Virtuosi di S. Giuseppe al Pantheon*, uma instituição pontifícia, fundada no século XVI, composta por 50 membros escolhidos entre as personalidades artísticas mais eminentes e que tinha por objectivo favorecer o estudo e o aperfeiçoamento das letras e das belas-artes na perspectiva da promoção da elevação espiritual dos artistas.

<sup>31</sup> Devido à perda de protagonismo da cidade este período artístico não tem sido alvo de particular atenção por parte da historiografia. É por isso menos bem conhecido, sobretudo no que respeita à actividade gráfica dos diversos protagonistas. Em 1992 foi organizada em Milão uma exposição sobre a produção italiana da primeira metade de oitocentos, organizada por Renato Barilli. Os textos do catálogo *Il Primo '800 Italiano. La pittura tra passato e futuro*, Milão, 1992, fornecem uma boa visão da problemática artística deste período. Fundamental, também, é a compilação de textos de Stefano Susinno publicada sob a designação de *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Milão, 2009.



Ingres, que residira longamente na cidade entre 1806 e 1820, sobrevivera da execução de retratos a lápis que vendia aos estrangeiros de passagem, já que a sua pintura, regularmente enviada ao *Salon* parisiense, não havia meio de agradar ao público francês. Depois de alguns anos em França, regressará em 1834, zangado com a crítica francesa mas Sequeira já não estará válido nesse ano para com ele se ter cruzado. Também outra das novas referências do desenho, Bartolomeo Pinelli (1771-1835) há muito vinha publicando álbuns de gravuras executadas a partir dos seus desenhos de costumes populares e temas de história e literatura clássica. Embora populares, nunca enriquecerá com eles. Para muitos desta geração, como Pinelli ou Minardi, o desenho, mais do que uma actividade marginal ou complementar, encontra-se no próprio centro do acto criativo, é produto final.

A partir de 1810 também o grupo dos jovens germânicos que se tinham organizado em rebelião contra a Academia de Viena, encabeçados por Friedrich Overbeck (1789-1869) e Franz Pforr (1788-1812), encontravam-se instalados na cidade, ocupando as instalações do mosteiro de Santo Isidro. Pretendiam reencontrar a simplicidade, a inocência e a pureza dos primitivos, bem assim como o ideal cristão. Aos valores de sensualidade da cor, preferem a pureza da linha, mais apta a traduzir o seu ideal, apoiando-se nos exemplos de Flaxman ou, em outros mais longínquos, como Dürer ou Rafael. Quase todos terão já partido quando Sequeira chega mas ficaram os ecos desta experiência em artistas como Minardi e uma revalorização dos temas do cristianismo, acentuada pelo regresso do Papa ao governo pontifício. Mas também outros estrangeiros continuam a chegar trazendo as mais avançadas e divergentes posições artísticas, fixando percursos excêntricos e estranhos à pureza da tradição clássica.

Na década de 1820, a corrente classicizante era ainda liderada por Camuccini e Wicar, que haviam desenvolvido um classicismo académico de índole heróica, no respeito pelos princípios do belo ideal. As polémicas ideológicas, contudo, eram grandes: em 1821, a cátedra de desenho da *Accademia* havia sido entregue a Tommaso Minardi cuja eleição fora ostracizada por Camuccini e Wicar mas promovida por Canova e Landi. Entre alguns dos pintores da nova geração que haviam estudado na cidade mas tinham entretanto partido, como Hayez ou Palagi, havia-se desenvolvido um novo interesse: nos temas de história, em vez da exacta reconstituição arqueológica dos ambientes e da procura da verosimilhança naturalista, a sua atenção começava a concentrar-se na descrição dos afectos e dos sentimentos dos personagens representados. E será esse, por ora ainda sem o saberem, um dos futuros trilhos da corrente romântica.

Também Domenico Pellegrini se encontra de novo na cidade, desde o início da década de 1820, depois de vários anos a residir em Londres. No entanto, só em 1837, no próprio ano da morte de Sequeira, será admitido na *Accademia*.

Em 1803, Napoleão mudara a Academia Francesa de Roma para a Villa Medici mas nenhum dos vencedores do *Prix de Rome* veio, sintomaticamente, nos anos seguintes, a ter qualquer projecção na cena artística. Já Canova organizara a *Accademia de Venezia em Roma* onde o desenho teve mais uma vez um papel preponderante e onde estudaram, entre outros, Francesco Hayez (1791-1882), Tommaso Minardi (1787-1871) ou Palagi, futuros nomes maiores do romantismo. Também a *Accademia de San Luca*, com novo estatuto desde 1817, complementava agora o estudo com outras matérias – geometria prática, óptica, anatomia, história, costumes – considerando necessário, na formação dos jovens artistas, um bom conhecimento da literatura histórica e da mitologia, a par de uma boa preparação teórica<sup>32</sup>.

A situação artística de Roma tinha, contudo, entrado definitivamente em eclipse embora os seus intervenientes não tivessem ainda, de momento, dado conta. Conservando o prestígio de outrora, não é já florescente como no passado. Assiste-se mesmo a uma acentuada redução das encomendas públicas e privadas, que afectam a vida material dos artistas que serão levados a reagir, unindo esforços. É a este ambiente que Sequeira regressa com o lastro da sua própria evolução, ocorrida nas décadas anteriores. Perante o que lhe é dado assistir - e como professor da *Accademia* encontra-se no epicentro do debate – é natural que pretendesse tomar a sua própria posição no debate ideológico que se travava na cidade.

O acontecimento mais relevante nestes anos, até agora completamente desconhecido da historiografia, foi a sua participação na fundação de uma importante instituição oitocentista romana: a *Società degli Amatori e Cultori dei Belle Arti*<sup>33</sup>. Os alicerces desta agremiação foram lançados em 1829 por um grupo de artistas que se juntou no intuito de

---

<sup>32</sup> Gaetano Scano, “Insegnamento e Concorsi” in *L’Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, 1974, pp. 402 e segs..

<sup>33</sup> As informações sobre esta Sociedade artística foram recolhidas em: Guglielmo De Santis, *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Roma, 1900, pp. 173-182; R. Sigilato, “Le mostre della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti” no catálogo da exposição *Il Palazzo delle Esposizioni*, Roma, 1990-91, pp.173-179; Pasqualina Spadini, “La Società del Principe. Amatori di Società degli Amatori e Cultori fra Otto e Novecento” no catálogo da exposição *Belle Arti a Roma dal*

promover uma sociedade que encorajasse as artes derivadas do desenho. Numa reunião ocorrida no Palácio Colonna, a 8 de Dezembro desse mesmo ano foram eleitos os corpos dirigentes<sup>34</sup> e um Conselho composto por 30 sócios, dos quais quinze artistas e quinze honorários<sup>35</sup>, as duas categorias em que se dividiam os seus membros. No ano seguinte foram publicados os estatutos que previam a realização de uma exposição anual aberta ao público<sup>36</sup>. Entre os signatários, uma longa lista de notáveis, encontravam-se Camuccini, Minardi, Agricola (filho), Tenerani, Thorvaldsen, Horace Vernet, J. Gibson e Sequeira. Trata-se pois de uma geração dinâmica que pretende encontrar respostas para a escassez de encomendas.

A primeira exposição foi inaugurada na Sala Nobre do Senado, no Capitólio, a 23 de Março de 1830. Para a escolha das obras constituiu-se uma Comissão composta por artistas de diversas nações, que integrava, para além de italianos, um francês, um inglês, um alemão, um espanhol, um português (Sequeira), um belga ou holandês e um nórdico, o que nos dá uma imagem do cosmopolitismo da cidade que, apesar de tudo, continuava a atrair artistas de toda a Europa<sup>37</sup>.

---

*1830 al 1930*, Roma, Galeria Campo dei Fiori, 1998; não são actualmente conhecidos exemplares dos catálogos das primeiras exposições da Sociedade que foram reconstituídas por Giovanna Montani, “Le prime esposizioni della Società Amatori e Cultori ricostruite attraverso i periodici romani” in *Il Laboratorio delle riviste. Cronache e dibattiti dal Settecento al Contemporaneo*, Actas do colóquio decorrido no Museo Nazionale Romano, Abril 2008.

<sup>34</sup> Presidente, Monsenhor Lavinio de Medici Spada, duque de Corchiano; conselheiro-secretário, pintor Tommaso Minardi; tesoureiro, Dom Carlo Torlonia, comendador da Ordem de Malta.

<sup>35</sup> Na primeira eleição, os Conselheiros eleitos foram: o conde de Lutzow, embaixador extraordinário da Áustria, o conde de La Ferronays, embaixador da França, o barão de Malzen, embaixador da Baviera, o príncipe Gagarin, embaixador da Rússia, o cavaleiro Bunsen, embaixador da Prússia, Monsenhor Medici Spada, duque de Corchiano, lord Northampton, lord Shewabury, lord Lovaine, o marquês Della Grua, e entre os artistas, Camuccini, Vernet, Catel, Senff, Rittig, Bruni, Gibson, Levern, Geddes, Williams, Sequeira - que surge como Cavaleiro Siqueira, recordemos que havia recebido a Ordem de Cristo em 1804 - Minardi, Tenerani, Bassi, Agricola, Durantini e Silvagni.

<sup>36</sup> Os estatutos estabeleciam, entre outras matérias, o direito de todos os sócios poderem ser eleitos para os diferentes cargos da Sociedade, o livre ingresso às salas de exposição, de poderem exhibir as suas obras e de poderem vender posteriormente as que não encontrassem comprador.

<sup>37</sup> Conta De Sanctis que a primeira exposição foi grandiosa, recebendo as salas capitolinas uma verdadeira enchente e que entre as obras de pintura expostas foram muito elogiadas a *Judite*, de Horace Vernet e o *Martírio de Santa Doroteia*, de Francesco Podesti. Cinco anos depois a Sociedade dos Amadores e Cultores de Arte ficou com a concessão de instalações próximas da alfândega do Popolo, e aí teve as suas exposições anuais até 1884, altura em que foram transferidas para o Palácio de Exposições na via Nazionale.

Para esta exposição enviou Sequeira a *Adoração dos Magos* e a *Descida da Cruz* que vinha a preparar à algum tempo. Não me foi, porém, possível saber com exactidão que pinturas colocou e se apenas participou na primeira mostra ou também nas dos anos imediatos, já que nenhuma notícia posterior o refere. É, pois, neste palco que Sequeira obtém o grande triunfo público com as suas obras finais de que a historiografia há muito se faz eco sem conhecer concretamente as circunstâncias. Resta enfatizar o comentário de De Sanctis<sup>38</sup> quando afirma que a primeira exposição “*fazia, de certo modo, testemunho da incerteza em que se encontravam os artistas acerca da via a seguir*”<sup>39</sup>.

#### 8.c. A produção final de Sequeira

Que rumo tomou nos últimos anos a produção gráfica de Sequeira e como pode ser encarada? Em 1846, Raczynski considera-o um ‘livre pensador’ no desenho<sup>40</sup> sem que essa observação se traduzisse num elogio, uma vez que o conde polaco é ainda herdeiro de uma cultura da ‘correção’ do desenho, comentando que ele seria um grande artista se não tivesse passado a vida a flutuar entre as direcções artísticas mais opostas. Já a posição de J-A França, num texto de 1982, é a de que nos últimos anos da sua actividade retrocede em relação ao período de Paris<sup>41</sup>. Enquanto José Luís Porfírio, num texto do catálogo da exposição de 1997, com total acerto admitia que no desenho encontra ‘a

---

<sup>38</sup> Antigo aluno de Minardi, De Santis foi Conselheiro da Sociedade em 1872 e seu vice-presidente em 1888.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p.175.

<sup>40</sup> “*Sequeira, à ce que m’a dit son neveu, pensait librement: je dirai qu’il dessinait de même.*” Raczynski, *op. cit.*, 1846, p.284

<sup>41</sup> “*O regresso de Sequeira a Roma, em 1826, a trinta anos de distancia, perturbou-lhe os princípios em que assentara a sua arte – e fê-lo recuar o mesmo tempo que em Paris avançara. Aos valores ideológicos exaltados em 24, substituíram-se então outros, de mais funda ideologia, por uma busca não de tempo histórico, mas de tempo fora do tempo – tempo irreal, próprio para contar uma história eterna num estilo que já não havia...*

*Entre o tempo de Paris do primeiro quadro romântico em cavalete de pintor português, que aliás Portugal totalmente desconheceu, dele nada recebendo, e este não tempo de Roma, Sequeira preferiu o segundo, por uma fatalidade que era sua, nacional.*

*Assim se dirá que, encarnando uma presença de Portugal no mundo que mudava de estruturas mentais e sensíveis, Sequeira esteve em tempos e lugares certos: no fim do século neoclássico em Roma e no limiar da época romântica em Paris. Mas, depois, de novo em Roma, acabou morrendo em parte alguma – portuguesmente em tempo nenhum...”* (J-A França, “Domingos António de Sequeira entre Roma e Paris” in actas do colóquio *Presença de Portugal no Mundo*, Lisboa, 1982, pp.496-497).

melhor das liberdades<sup>42</sup> que, sobretudo no final da vida soube explorar. De entre todas estas posições, como podemos encarar a sua derradeira actividade?

O primeiro conjunto notável de desenhos conhecidos deste período está relacionado com a ilustração do tema de Dante, *Ugolino e os filhos na prisão*<sup>43</sup>. São conhecidos sete desenhos e quatro pensamentos diferentes para esta composição (figs. 12-19.8). Naquele que deverá ser o mais antigo, foi feita uma abordagem historicista com as figuras vestidas à maneira do século XVI em posturas estáticas. Na segunda versão, o protagonista é colocado de pé junto aos cadáveres dos filhos. A cena encontra-se iluminada por uma luz intensa que se derrama do alto, num efeito dramático e contudo pouco interessante. Executadas a carvão e giz branco, entre ambas estabelece-se uma evolução no sentido de uma maior expressividade. Fica claro que pretende reforçar a dramaticidade sugerida pela narrativa dantesca<sup>44</sup>. Finalmente, no verso de uma folha, em pequenos apontamentos, encontra a via para uma solução: cinge o grupo, com as crianças amontoando-se contra o corpo paterno, em atitude de desespero. Os traços rápidos e nervosos com que executa os croquis traduzem o novo dinamismo que procurou. Para a versão final, em que libertou as figuras de trajes ‘de época’, existem dois desenhos: numa folha, a traço de tinta castanha e aguadas, estuda o volume e expressividade das figuras, enquanto na outra, a carvão e giz branco, estuda a distribuição da luz, fortemente contrastada.

---

<sup>42</sup> Título do texto do penúltimo núcleo da exposição, no catálogo *Sequeira 1768-1837. Um Português na mudança dos tempos*, MNAA, 1997, p.244

<sup>43</sup> Num artigo sobre esta composição, noticia o marquês de Sousa Holstein que foi preparada em Itália a pedido do jovem Napoleão Luiz Bonaparte (1804-1831), sobrinho de Napoleão, para ilustrar uma *História da Toscana* que tinha em preparação. O projecto não se teria concretizado devido à morte precoce do príncipe. É, pois, possível que a encomenda fosse recebida aquando de uma estadia em Florença, em 1825 ou depois de 1827. Sousa Holstein, «O conde Ugolino (gravura de D. A. de Sequeira)» in *Revista Contemporânea de Portugal e Brazil*, 4º ano, VIII, Novembro de 1862.

<sup>44</sup> Recorde-se que Ugolino della Gherardesca foi um militar e governante, nascido em Pisa no século XIII, partidário da facção dos *Gibelinos*. Celebrizado por Dante na *Divina Comédia* como um cruel tirano, foi remetido para o nono círculo do inferno, entre os traidores da pátria. Segundo esta versão, depois de ter traído a sua cidade e governado como déspota, foi preso pelo arcebispo, encerrado numa torre juntamente com alguns filhos após o que, sem serem alimentados, foram deixados a morrer à fome. Num dos seus famosos versos Dante sugeria que, durante algum tempo, o tirano alimentara-se dos seus corpos como forma de escapar ao fim. Embora longe da verdade histórica, o tema foi muitas vezes retomado pelos artistas e tornou-se popular no século XIX como alusão aos impiedosos governantes que, capazes das maiores iniquidades, se alimentam dos concidadãos.

Entre os seus contemporâneos foram vários os que trataram o tema, de Sabatelli a Bison, de Vieira Portuense a Blake ou ao próprio Goya, numa versão pintada de que não se conhece o desenho preparatório. Entre todos foi, sem dúvida, Sequeira quem levou mais longe as potencialidades dramáticas do episódio, restringidas na gravura. As duas versões finais desenhadas são exemplarmente ilustrativas da expressividade visionária que a sua obra adquiriu nos derradeiros anos de produção<sup>45</sup>.

Muito se tem comentado sobre prováveis afinidades entre a sua obra e a de Goya. Para além das coincidências biográficas que foram notadas e valorizadas por Reynaldo dos Santos e indícios que revelam que o português esteve atento a algum trabalho do colega espanhol – como por exemplo o facto de o retrato oficial de D. João VI, preparado após o regresso do Brasil<sup>46</sup> ter sido notoriamente feito a partir do seu modelo para o retrato de Fernando VII, de 1814 ou da existência de uma marca goyesca no retrato a óleo de Adrião Ribeiro das Neves, datado de 1825<sup>47</sup> - é difícil encontrar pontos de contacto entre a obra pessoalíssima de ambos. O facto de se conhecerem poucos desenhos preparatórios para pintura, entre a ampla obra gráfica do mestre espanhol, preferindo estudar em esboços a óleo, levou alguns especialistas<sup>48</sup> a comentar o seu afastamento dos métodos de trabalho usuais do seu contemporâneo Bayeu ou dos círculos académicos em que a preparação desenhada era a mais praticada. Ao invés, Sequeira mantém em uso, até ao final, os procedimentos de trabalho baseados no desenho mas num modelo de compromisso em que utiliza simultaneamente desenhos preparatórios e o “esboçetismo” que foi típico da posterior geração romântica. Também Goya evolui nos álbuns dos últimos anos, para um desenho baseado na mancha, utilizando preferentemente a tinta da china trabalhada a pincel, o carvão ou aderindo ao lápis litográfico para obter efeitos manchistas com que evidencia a terribilidade dos seus temas de pesadelo ou as indigências da realidade humana que o português apenas brevemente entreviu no tema dantesco.

---

<sup>45</sup> Segundo a notícia de Holstein atrás mencionada, a composição foi gravada duas vezes, tendo primeiramente a tarefa sido entregue a um discípulo, o gravador florentino Antonio Biordi. Pouco agradado, porém, com o resultado, resolveu gravá-la novamente ele próprio. Só esta segunda é actualmente conhecida num resultado final que perdeu todo o fulgor das versões desenhadas (fig. 19.8).

<sup>46</sup> Conjunto de desenhos e dois estudos a óleo existentes no MNAA.

<sup>47</sup> Pertencente à colecção do Ashmolean Museum, de Oxford.

<sup>48</sup> Comentários de Alfonso Pérez Sanchez, *Historia del Dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986, pp. 463-483, que segue as apreciações de Pierre Gassier nos seus estudos de referência sobre a obra do mestre espanhol.

O aumento da expressividade é igualmente visível noutra folha recentemente localizada (fig. 20.8), datada de Roma 1826, onde aborda um tema inesperado no interior da sua produção: um jovem pajem ampara uma mulher desfalecida sobre um cadeirão. Ignora-se o contexto ou significado da cena que foi apontada de uma forma ampla, captando o essencial das formas e a dinâmica do movimento, como se o tratamento gráfico do tema acompanhasse a libertação da expressividade. Em todo o caso, ao contrário das versões finais do *Ugolino*, a expressão dramática desta cena remete mais para o conteúdo temático do que para as qualidades empregues no trabalho gráfico.

Dois folhas que, não estando datadas, parecem ter sido produzidas nestes últimos anos apresentam manchas de tinta castanha espalhadas a pincel, sem produzirem qualquer figuração passível de ser identificada<sup>49</sup> (figs. 21-22.8). O título de *Naufrágio* pelo qual são conhecidas terá sido dado já nos museus, em época incerta, numa tentativa de conferir significado a estas manchas aparentemente informes. O tema das paisagens marítimas encontra-se, contudo, praticamente excluído do enfoque da sua obra, com duas excepções conhecidas desta época: uma vista de um porto repleto de barcos, com um bergantim desembarcando junto a um cais cheio de densa multidão, desenhado em mancha, a carvão e giz (fig. 23.8); e um naufrágio de barcos junto a rochas, à maneira de Vernet, apontado à pena, a tinta castanha, entre outras representações não identificáveis, em traços encadeados, na escrita larga que lhe encontramos nos últimos anos (fig. 24-27.8). Tem-se colocado a hipótese das duas folhas com manchas – a que juntarei esta última - serem a pista perdida na sempre aventada influência da obra do inglês Joseph William Turner (v. figs. 8-11.VIII) sobre certos aspectos da sua obra final.

Os caminhos de ambos podem, efectivamente, ter-se cruzado em Roma, em 1828, já que Turner chegou em Outubro, só tornando a partir em Janeiro do ano seguinte<sup>50</sup>. Durante estes três meses, como era seu hábito, nunca parou de trabalhar, envolvendo-se na preparação de uma pintura de grande formato para Lord Egremont, além de duas

---

<sup>49</sup> Pertencentes, respectivamente, à colecção do MNAA e à Câmara Municipal do Porto, em depósito no MN de Soares dos Reis. Foram ambas adquiridas – tal como muitas outras - no grande leilão do colecionador portuense José Maurício Rebelo Valente, realizado em 1936 e possivelmente adquiridas por este na venda da colecção do marquês de Sousa Holstein.

<sup>50</sup> A questão da influência de Turner tem sido ponderada por diversos autores, de Beaumont a J-A França, no que diz respeito à pintura, sem contudo se demonstrar em que circunstâncias poderia ter ocorrido tal influência. Em qualquer caso interessam-nos aqui sobretudo as influências na obra gráfica. As informações relacionadas com esta viagem de Turner a Roma baseiam-se nos textos de James Hamilton, no catálogo da exposição *Turner & Italy*, Edimburgo, National Galleries of Scotland, 2009.

outras que terá começado. Como nas anteriores estadias na cidade, desenhou bastante. Precedido da fama internacional que a sua obra começava a ganhar, o atelier que alugou no nº12 da via del Corso<sup>51</sup>, foi visitado por muitos artistas e diletantes que quiseram ver os seus trabalhos. Também ele fez visitas por diversos estúdios, não apenas de pintores mas igualmente de escultores, particularmente a compatriotas. Nas cartas que então escreveu a amigos, conta detalhes do que viu nessas visitas e o que mais apreciou. Não há nelas nenhuma referência a Sequeira, é certo, porém, sabe-se que contactou com outro professor da Accademia, o austríaco Joseph Koch e possivelmente também com Jean-Baptiste Wicar. Com este roteiro, é admissível que os dois se tenham encontrado e que Sequeira tenha visto algo da sua obra, existindo uma flagrante semelhança entre estas suas folhas e alguns desenhos que encontramos em álbuns do inglês. Poderíamos ser mesmo tentados a considerar a hipótese de a folha com o naufrágio junto às rochas tratar-se de um trabalho seu guardado entre o espólio de Sequeira se não fossem conhecidos outros exemplares no mesmo género (figs. 24-27.8). Nos trabalhos gráficos de ambos verificam-se, pois, nesta altura, aproximações flagrantes que, no caso de Turner, se encontram alicerçadas numa notação rápida que utilizava habitualmente neste tipo de registos. Já do lado de Sequeira folhas como esta são, acima de tudo, reveladoras da adopção de novas linguagens gráficas que demonstram como assimila as mudanças radicais nos modos de representar que estavam a ocorrer à sua volta.

A espontaneidade com que Sequeira sempre abordou o desenho conduziu-o, nos últimos anos de actividade, a uma cada vez maior liberdade. Em muitas folhas de estudo procura agarrar a ideia condensada para as composições, apontadas de forma quase puramente abstracta: linhas rápidas traçadas à pena ou manchas, assinalando ritmos, volumes ou o peso relativo das diferentes massas.

Para além de um pequeno número de retratos já analisados no anterior capítulo, a quase totalidade da sua produção é agora, definitivamente, dedicada aos temas religiosos. A ambiência particular da cidade papal, a viver os anos que se seguiram à derrota das forças napoleónicas e ao regresso do pontífice, não pode ter deixado de contribuir, porém, o enfoque com que agora privilegia estes assuntos deve ser encontrado nas suas próprias vivências, na exaltação religiosa em que vive nos últimos anos e que já Franchi comentara na carta a Beckford. Na senda das ideias que encontrámos defendidas por

---

<sup>51</sup> A pouca distância da residência de Sequeira, na via dei Condotti.



Chateaubriand na sua obra *Génie du Cristianisme* (1802), ao recorrer à evocação das narrativas religiosas, fá-lo com a consciência da herança de uma tradição de séculos de produção artística e de suprema criação de beleza. Neste sentido, não rejeita o passado da arte, antes se assume como seu herdeiro. Contudo, tem uma visão própria que pretende transmitir: a de uma realidade transcendente que só pode ser concebida e mostrada através da Luz. Não a luz sujeita às regras físicas mas uma qualidade de luz sublime que assume o protagonismo das composições. Idealiza, desta forma mostrar aquilo que a mente humana tem dificuldade em conceber.

Ao pensar num tema que se propõe tratar começa agora por conceber um fundo de luz, o cenário onde a acção se desenvolve. Em alguns desenhos preparatórios encontramos bem expressa esta nova maneira de proceder (figs. 28-33.8): a carvão e giz, evoca a distribuição de sombras e luzes, massas de linhas ou manchas entre as quais as figuras começam a emergir. Frequentemente, nesses primeiros estádios do pensamento, não é sequer compreensível o objecto ou assunto que está a tratar. Estas energias não são, porém, estáticas, antes verdadeiros campos de forças. Em pelo menos um desenho preparatório para uma *Assunção da Virgem*, a traço e tinta castanha, surgem duas largas espirais em torno de um centro de rotação, concebendo a energia que faz ascender a figura (fig. 34.8). Em outro, preparatório do que parece ser um *Juízo Final* (fig. 35.8), distribuem-se a partir do alto tal como o tracejado com que assinala a propagação da luz. Os movimentos do traço acompanham em acção a ideia a transmitir como vemos em duas folhas onde parece estudar uma *Virgem em Majestade* (?) (figs. 36-37.8). Implantadas nessas massas de luz-sombra, nessas ondas de energia, surgem-lhe as figuras, simples espectros ou já presenças de contornos físicos (figs. 38.8). Em todos estes últimos utiliza o aparo e a tinta castanha ou preta, construindo malhas de linhas que envolvem a figuração como campos de forças que ora se cerram ora se distendem, consoante a intensidade e distribuição da energia. Idêntico procedimento encontramos quando trabalha a carvão, manchando a folha com cambiantes de intensidade, evocadoras de ambiências (fig. 39.8).

Em outras composições mais elaboradas que poderão ter sido preparadas como desenhos autónomos, as figuras são completamente moldadas a carvão e giz, e as linhas de contorno, a terem existido, foram absorvidas pelo efeito de mancha posterior como encontramos em *Duas figuras ajoelhadas aos pés da Virgem com Menino* (fig. 40.8) ou numa *Coroação da Virgem* (fig. 41.8).

Não se julgue, contudo, que estas tendências são novas no interior da sua obra gráfica. Elas vinham, na verdade, a manifestar-se desde os últimos anos de Lisboa<sup>52</sup>. Em várias folhas observamos como começara a enveredar por vias de total afastamento das práticas do desenho neoclássico. Um belíssimo exemplo pode ser encontrado em *O Beijo de Judas* (fig. 42.8): no centro da cena nocturna um grupo de soldados prendem Jesus, guiados pela denúncia do beijo do apóstolo. Um dos guardas aponta uma lanterna com uma estranha forma esférica. É ao efeito dessa fonte de luz próxima, que se deve o tema, com a figura do Messias e um dos carrascos intensamente banhados pela luz e os restantes absorvidos pela escuridão. As figuras foram desenhadas a pincel, a tinta da china e guache branco sobre papel castanho não muito escuro. Com desvoltos traços circunda as formas, preenchidas com expeditas aguadas, ora a branco ora na gama que vai dos cinzas ao negro. O efeito do conjunto é inquietante, acentuando a terribilidade da cena através das qualidades emotivas próprias das aguadas fortemente contrastadas.

Em outras folhas deste período, mais uma vez, em vez de aguadas, utiliza carvão e giz para obter idênticos efeitos de iluminação contrastada, como encontramos em alguns desenhos de grandes dimensões e muito acabados: um *Cristo comparecendo perante Herodes* (fig. 43.8) ou um *Cristo morto sendo preparado para o sepulcro (?)* (fig. 44.8). Em ambas as composições, é a utilização da luz que cria a particular ambiência, mais severa ou mais suave. Em outras folhas, porém, a própria iluminação contribuiu para desmaterializar as formas, evocadas em grafismos rápidos que tornam incerta a representação como numa composição que tem sido identificada como uma *Ressurreição de Lázaro* (fig. 45.8).

---

<sup>52</sup> Embora os seus trabalhos deste período não surjam assinados nem datados podemos saber se foram executadas antes ou depois 1823 pela sua proveniência. Assim, as folhas que ficaram no espólio guardado pela família em Portugal (maioritariamente adquiridas pela Academia em 1874 e actualmente no MNAA) foram executadas antes da partida para o exílio. Já as produzidas nos últimos anos de actividade em Paris e Roma, guardadas pela filha e genro, passaram para descendentes destes (conhece-se o já referido núcleo Misciatelli, publicado por Armando de Lucena em 1969), tendo muitas sido vendidas ao jovem marquês de Sousa Holstein quando esteve em Roma, na década de 1850. Alguns destes desenhos foram posteriormente por ele oferecidos ou vendidos à Academia, tendo as restantes sido vendidas em leilão após a sua morte (1878). Parte deste importante núcleo de desenhos finais foi adquirido por Rebelo da Silva, passando a integrar a vasta colecção que conseguiu reunir e que seria novamente vendida em leilão em 1936, após a sua morte. Muitas destas folhas foram então compradas pela Câmara Municipal do Porto (em depósito no MN Soares dos Reis), MNAA, MN Machado de Castro, bem assim como muitos particulares. Nestes dois leilões, outras folhas finais se dispersaram, surgindo actualmente nas mãos de diversos particulares.

As narrativas da paixão de Cristo são para ele a melhor síntese do lado negro da humanidade, capaz de trair, perseguir, humilhar, aprisionar, torturar e matar. E as figuras da Virgem e do anjo guardião, os melhores protectores nas adversidades<sup>53</sup>. As figurações surgem agora alongadas, de rostos afilados, evocando estados de espírito mais conturbados. Mas, por outro lado, existe a harmonia, a beleza, a serena energia do universo dos momentos (*Adoração dos Magos*) ou espaços não terrenos (*Coroação da Virgem*) surgindo como visões de esperança. É a posição mística do antigo noviço cartuxo agora livre para pôr em cena as suas convicções.

Nos últimos anos de Roma realizou a bem conhecida série final de composições religiosas (figs. 46-49.8). Este projecto não parece, contudo, ter surgido nesta altura, antes possuindo longas raízes vindas das décadas anteriores. No já mencionado artigo de 1814, inserido em *The Gentleman's Magazine* o articulista contava o que vira em casa do artista: '*At His residence I had the plesure of seeing many excellent sketches, too numerous to particularize, in wihch is shown a peculiar talent of treating a wellknown subject in a manner perfectly new. Among them are four grand designs for four large pictures of Purgatory, Judgment, Heaven, and Hell*'<sup>54</sup>. Entre muitos desenhos saltam-lhe, pois, à vista estas quatro grandes composições sobre temas religiosos. A descrição e o número de quatro são demasiado coincidentes para não pensarmos de imediato nos quatro cartões preparatórios executados a carvão e giz sobre papel numa escala idêntica às quatro pinturas finais. É claro que os temas apontados não são absolutamente coincidentes com os que conhecemos ou apenas um, o Julgamento Final, o é. Porém, talvez para um inglês, menos habituado à interpretação de temas religiosos e citando de memória o que havia visto, pudesse ter-se gerado confusão. De qualquer modo, significa esta informação que há muito vinha ponderando um empreendimento do género.

Igualmente relevante no contexto do que vimos sobre as incertezas que pairavam na cena romana acerca dos caminhos a tomar, é a informação transmitida pelo genro numa das conhecidas cartas ao marquês do Lavradio, em Março de 1846: "*Não os pintou por*

---

<sup>53</sup> Casada a partir do final de 1827, aos 15 anos, a sua filha terá nos anos imediatos numerosa descendência. De 15 ou 16 filhos, a maioria morre à nascença ou com tenra idade. Apenas 4 ou 5 sobreviverão até à idade adulta. Habitando com eles até ao final da vida, Sequeira passará repetidamente por esta tragédia familiar. Seguramente a estas circunstâncias aludem as Virgens ou anjos protegendo crianças que vemos surgirem nas obras finais.

<sup>54</sup> *Op. cit.*, 1814

*comissão de alguém mas de seu próprio motu para o fim de mostrar aos pintores de Roma, seus antigos amigos, a maneira de pintar*<sup>55</sup>. Segundo estas informações, muitas vezes repetidas pela historiografia - não sem uma nota de admiração pela rapidez com que executou as obras - no verão de 1827, durante a estada em Castel Gandolfo, pintou a *Descida da Cruz*, tendo no ano seguinte, no mesmo local, executado a *Adoração dos Magos*<sup>56</sup>. Quanto às duas restantes composições, *Ascensão* e *Juízo Final*, que ficariam inacabadas, teriam sido realizadas entre 1829 e 1833. O conjunto foi sempre tomado como um todo, onde se revelaria o seu posicionamento estético final, verdadeiro testamento estético, como lhe chamou inspiradamente José Luís Porfírio<sup>57</sup>, onde se revelaria o seu posicionamento final. Essa unidade é, contudo, menos evidente e coloca interessantes questões quando analisada pelo lado da produção gráfica que lhe deu origem. Abordá-la com alguma atenção antes nos permite compreender alguns factos relevantes.

Para as quatro composições são conhecidos um número bastante elevado de desenhos preparatórios, que vão das manchas com os pensamentos preliminares aos abundantes estudos de figura e detalhes. Neles revela a sua enorme mestria na utilização da técnica do carvão e giz, na capacidade evocativa das formas e volumes, modeladas através de um claro-escuro no limite da desmaterialização das formas. As cenas são transformadas num grandioso espectáculo de multidão, participado pela luz, misteriosa e íntima difundindo-se sobre o momento da *Adoração dos Magos*, tempestuosa e trágica, rompendo o denso manto negro de nuvens que envolve o Gólgota ou irreal e gloriosa no *Juízo Final*.

Das quatro composições, é para a *Adoração dos Magos* que são conhecidos mais estudos, num total de 24 folhas, porém, nenhum de conjunto para além do grande *modello* (figs. 47-47.12.8). Já para a *Ascensão* são conhecidos sete, para o *Juízo Final* seis e apenas três para a *Descida da Cruz*. A grande discrepância de números só pode ser entendida se tivermos em consideração o papel do desenho na preparação de cada uma das composições. Na verdade, das duas pinturas iniciais, sem dúvida que as figuras da

---

<sup>55</sup> Pereira, Ângelo, *op. cit.*, 1955, p.165.

<sup>56</sup> A informação do género sobre o *timing* dos trabalhos parece confirmar-se com uma notícia surgida na Gazeta de Lisboa (nº116, p. 474) a 18 de Maio de 1829 onde, traduzindo um artigo surgido na imprensa inglesa (*Courier*) a 17 de Abril, sob o título “*Estado actual das bellas artes em Roma*” se diz: ‘*Hum artista Portuguez, o Cavalheiro Sequeira, concluiu ultimamente três pinturas de hum merecimento extraordinário, das quaes a ‘Adoração dos Magos’, e o ‘Descimento da Cruz’, são universalmente reputadas as melhores, que ha muitos annos se tem feito em Roma, e tem sido muito applaudidas pelos melhores conhecedores. A distribuição do claro e escuro nesta admirável pintura he acima de todo o louvor.*’

<sup>57</sup> Catálogo da exposição de 1997, p. 242

*Adoração dos Magos* possuem maior caracterização a nível do desenho, sendo as da *Descida da Cruz* mais pictóricas. Para a *Adoração* estudou cada figura individualmente, de forma a estabelecer a participação dos múltiplos intervenientes da cena. São os desenhos mais próximos da sua maneira habitual de trabalhar, dentro do habitual processo académico. Quando ponderamos a sequência habitual de desenhos-*modello*-pintura, compreendemos que no cartão muitas das figuras ainda não estão pensadas, surgindo apenas um vago volume nos seus lugares ou mudando outras de atitude. Torna-se assim claro que a sequência do processo de trabalho foi *modello* – estudo de figuras – pintura. Em algumas folhas estuda detalhes de figuras que na composição final não são contíguas, situando-se por vezes mesmo bastante afastadas umas das outras. Em outras vai trabalhando as poses até encontrar uma solução satisfatória. É o que acontece, por exemplo, com um pastor tosquiando ovelhas pensado para o primeiro plano mas que acabará por transformar numa figura dobrada em igual posição, tendo aos pés um panejamento da figura contígua. Neste processo de elaboração o cartão funcionou, pois, como um ‘guião’ prévio ao qual foi fazendo ajustamentos.

Opções a assinalar são a abertura do campo de representação, com uma maior extensão espacial do que é habitual nas suas representações e a inclusão de elevado número de figuras, reforçando a expressão ideológica do tema. O ambiente é condicionado pela luz intensa, irreal e gloriosa, difundindo-se sobre o momento da apresentação aos Reis. Pela natureza dessa luz e pela complexidade dinâmica obtida nas composições, se tem falado da influência exercida pela pintura do século XVII, em especial da lição de Rembrandt, detectável na *Descida da Cruz* e na *Adoração dos Magos*. São, na verdade, reveladoras da qualidade emocional do seu pensamento.

Nas duas restantes composições, *Ascensão* e *Juízo Final*, põe em cena evocações transcendentais. Nos estudos preparatórios para a *Ascensão* existiu uma cuidada ponderação sobre o peso das massas na concentração das figuras e da paisagem fundeira. Estes dois elementos unificam-se e completam-se de forma mais harmoniosa, aliás, no cartão preparatório do que na pintura final, e a distribuição da luz, salientando alguns detalhes e expressões entre os grupos, é magistralmente conseguida. Já o cartão para o *Juízo Final* apresenta uma composição construída em dois planos: o superior, com um Cristo central a marcar o eixo compositivo, de onde emana uma luz que se distribui em torno, pela assembleia dos eleitos, e o plano inferior, onde, sob um espesso manto de nuvens que filtra a luz, ergue-se a espectral multidão dos renascidos, de grande eficácia dramática e expressiva.

Em todos estes desenhos vemos, finalmente, que a luz não é para ele já um acessório da representação mas, pela qualidade emocional que lhe imprime, o verdadeiro protagonista. No catálogo da exposição de 1997, recordava JL Porfírio muito justamente as palavras de Raczynski quando, com total acerto, admitia que “*Il aurait voulu, comme Turner, exprimer des choses pour lesquelles il n’y a ni pinceau, ni couleur, et pour lesquelles la nature réelle ne fournit pas de modèles.*”<sup>58</sup> Desta forma atingindo, pela inspiração poética e pela profundidade das emoções, um novo patamar a que a estética atribuiu a designação de Sublime, qualidade que é desenvolvida não com um sentimento de inacessibilidade perante o incomensurável mas como uma forma de acesso através da única forma a que o homem pode aspirar: a contemplação por intermédio da capacidade do artista em idealizar. Através da sua obra gráfica, pois, melhor do que na sua pintura, somos levados a constatar como havia deixado de alinhar com os neoclássicos, enfileirando agora com aqueles que, por diferentes caminhos, vão passar a trilhar os caminhos do romantismo<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, 1847, p. 262

<sup>59</sup> Sequeira morre a 8 de Março (e não a 7, como por vezes aparece referidos nas suas biografias). Última nota com a informação, agora recuperada de que continuou a habitar com a filha, genro e netos, aparecendo registados nos anos de 1833 e 34 nos *Stati delle Anime* (Registos Paroquiais) como estando a viver na Via del Corso, nº255 (a rua não tem actualmente este nº, passando do 251 para o 257. Penso, contudo, que o nº 255/256 sejam as portas do lado direito da igreja de S. Marcello, no pequeno Largo di S. Marcello, que actualmente tem nº de porta próprio). Vem descrito como: “*Portone del Palazzo del Princi(ipe) di Bassano / Primo Piano / Medesimo Piano a Sinistra*” (o que seriam as janelas do 1º andar encostadas à fachada da igreja). Em 1836 e 37, ano da morte, aparecem registados como estando a habitar na mesma Via del Corso, mas agora no nº 307, no Palácio De Carolis, 3º andar (Terzo Piano), situado frente à mesma igreja. O Palácio é nesta altura propriedade da família Boncompagni Ludovisi, príncipes de Piombino (v. fotos - .VIII). Juntamente com a família que tem neste momento 5 filhos (Maria Giuseppa, 7 anos, António Filippo, de 5, Giuseppa Maria, 2, Luigi Ganzaga, 1 e Raffaella Maria, recém-nascida) habitam ainda uma Teresa Pelucchi, de 28 anos e dois ‘externos’, Giuseppe Cuoco e Ágata, todos certamente serviçais.

Somos levados, em jeito de conclusão, a algumas ideias que importa sublinhar. Desde logo vimos como a historiografia que tem procurado reflectir sobre a obra de Domingos Sequeira tem-no feito, até hoje, essencialmente a partir da pintura. Contudo, analisada a partir do desenho, a sua actividade possui um alcance mais vasto, possibilitando detectar a sua verdadeira dimensão artística. Mais pessoal e íntimo, o registo gráfico permitiu-lhe uma margem de liberdade que foi, manifestamente mais restrita na pintura onde era levado a agradar ao gosto do tempo, adaptando-se ao dos comanditários. Essa mesma historiografia tem, genericamente, tratado a sua obra quase exclusivamente numa perspectiva nacional, com relevante excepção, nos últimos anos para alguns textos de J-A França. Contextualizar a sua produção gráfica no panorama internacional, especialmente no âmbito italiano e francês com que tomou directamente contacto revela-se, contudo, fundamental uma vez que permite averiguar como resolveu alguns temas e questões que então se colocavam. Homem do seu tempo, Sequeira reflecte a cultura da sua geração. Como tantos outros criadores foi, afinal, um ‘sorvedor’ de noções alheias. Aos antigos, aos contemporâneos e aos acontecimentos à sua volta, foi buscar ideias que experimentou activamente, incorporando-as nas suas próprias buscas. Até ao final, manteve-se aberto a esse ‘ar do tempo’.

As últimas décadas de setecentos e primeiras de oitocentos são um período de mudança, em que quer a cena artística quer a sociedade se encontram fortemente em recomposição; ao longo de todo este período, os artistas que protagonizaram a vanguarda, não possuem conceitos homogéneos aplicáveis a todos os géneros de pintura mas várias ‘maneiras’, que desenvolvem consoante se encontrem a trabalhar em pintura de história, religiosa, retrato ou paisagem, sendo o desenho a plataforma onde se procede às experimentações.

Tal como outros, também Sequeira aborda diferentes géneros. Começando por seguir modelos internacionais, trabalha-os, afeiçoa-os ao seu temperamento. Mas há toda a vantagem em seguir o método reconstitutivo para abordar a sua obra, uma vez que só ele nos permite entender verdadeiramente a sua personalidade enquanto desenhador e o sentido da sua evolução, captando como se foi transmutando ao longo do tempo. Trabalhando sempre o grande tema da figura humana e da ‘Pintura de História’ para os quais havia sido treinado, primeiro em Lisboa e depois em Roma, toda a sua obra assenta nos diversos géneros dela emanados, permitindo-nos destacar grandes conjuntos no interior da sua obra gráfica que reflectem a dinâmica da sua transformação e o afirmar de uma personalidade artística. Assim, num primeiro momento, ainda em Roma e logo após

o regresso em 1795, encontramos uma abundante produção de desenhos religiosos iniciais, numa tipologia ‘arcaica’, reveladora da apreensão dos modelos fornecidos pela tradição italiana. Utilizando em alguns a sanguínea, material que depois abandona por completo, neles apercebemos o seu confronto com a aprendizagem e, sobretudo, o desenvolvimento de uma fórmula adocicada para os temas religiosos que adoptará nos primeiros anos após o regresso em finais de 1795, na produção de imagens de devoção popular e gosto fácil, muitas das quais foram preparadas para gravar. A partir de 1802 ou ainda antes de 1800, nos últimos anos que precederam o seu episódico ingresso na vida monástica, surgem as encomendas da Corte e de algumas famílias da aristocracia, de episódios da história medieval portuguesa, relacionados com os monarcas das primeiras dinastias. Essas encomendas deram origem a um importante núcleo de desenhos onde revela a aplicação do método que havia aprendido na Academia romana: depois de assente um esboço de pensamento para a composição, cada figura era estudada individual e detalhadamente, primeiro nua, depois recoberta de trajes e adereços. Ensaia os gestos das mãos, posturas e expressões de rostos. O esforço de reconstituição histórica conduzirá, durante a inicial década de oitocentos à produção de um tipo de imagens que se encontra muito próxima do estilo troubadour, como foi designado internacionalmente. Melhor que em nenhuma outra, podemos encontrar esta tipologia na aguarela Desembarque de Afonso de Albuquerque na Índia, de 1809. Actividade desenvolvida em paralelo foi a da produção de alegorias políticas que testemunham muitos dos dramáticos eventos ocorridos no seu tempo, que ele percebe como um ‘tempo de heróis’ com uma gesta conduzida ou apadrinhada por mitológicas figuras como Marte, Neptuno ou Minerva. Nelas prossegue uma encenação muito pessoal com as figuras principais colocadas sobre estrados, à maneira das encenações teatrais.

O interesse pelo país real, pela população das aldeias e lugares, surge no álbum de 1807 onde faz um levantamento dos trajes regionais dos arredores do Porto, Minho e Trás-os-Montes, visitados nesse ano. Projecto de contornos pouco claros, essa produção, a que se junta um pequeno mas interessante núcleo de desenhos de figuras e costumes populares, bem assim como o singular projecto da Sopa de Arroios (1810), fazem de Sequeira o primeiro dos artistas portugueses a ter olhado consistentemente para o povo do seu país, registando-lhe os costumes. Simultaneamente, vemos surgir uma vasta produção autónoma, folhas onde desenha com material queimado ou a lápis gordo (cuja comprovação de se tratar de uma precoce utilização do lápis litográfico se encontra por fazer), o que na época eram denominados ‘caprichos’: meninos ou jovens com pombas,



grupos de figuras abraçadas, filósofos clássicos ou poetas, saídos mais da tradição de uma cultura de fim de século do que dos novos tempos que se anunciam. Produzidos para agradar a um público de amigos e admiradores que os seus talentos de desenhador tinham animado, esta produção está ainda longe de ser bem entendida mas revela como sente necessidade de materiais mais poéticos para uma produção repentina, executada nos serões em casa de amigos.

Intensamente praticada desde os anos iniciais de actividade, a sua vasta produção no domínio da retratística faz-se no sentido da adopção de um cada vez maior naturalismo. Expoente máximo da sua vivacidade em captar a personalidade dos retratados é o conjunto de efígies dito dos deputados à Constituinte de 1820. Contudo, estas mesmas características surgem a par com um grupo de folhas onde regista de forma mais livre alguns retratos, enveredando por inovadoras pesquisas gráficas. Num núcleo pequeno núcleo retratístico mais íntimos, de figuras familiares, como o da mulher do artista com a filha ao colo (1813-14) ou da filha, em contra-luz (c.1818) atinge uma sensibilidade que o aproxima definitivamente das linguagens do romantismo. Essa aproximação torna-se evidente em duas obras emblemáticas que produz no período de 1824-1830: A Morte de Camões e Ugolino com os filhos na prisão. No considerável núcleo de folhas conhecidas, onde prepara ambas as composições, fica clara a adopção de uma nova expressividade e de ambiências escuras e dramáticas, de forte conteúdo emocional. Esta nova posição, a que não terá sido estranho um provável contacto com o espectáculo do Diorama desenvolvido em Paris por Daguerre e então na moda, encontra-se no justo sentido do romantismo então emergente.

A produção gráfica final, nos últimos anos de Roma, é então bem reveladora da aliança que estabelece entre a tradição em que se formara e as novas procuras a que se dedicara. O tracejado curto, sincopado, encadeado que adopta em diversas folhas conhecidas dos últimos anos, onde a luz e a energia de figuras e composições ganham nova dimensão, são sintomáticas das novas linguagens que havia adoptado e que só o final próximo da vida não permitirá continuar.

Quando considerado desde os primeiros anos de actividade apercebemo-nos, pois, como a sua obra evoluiu. E o sentido dessa evolução só pode ser encontrado na sua obra gráfica, onde melhor se percebe o sentido dessas buscas. Muito variadas, tanto nas técnicas e meios que emprega como, principalmente, nas expressões gráficas assumidas, quando arrumada pelos anos de produção, permite-nos apreender os desenvolvimentos ocorridos. Mas também, como num mesmo período utiliza, por vezes, diversas e

distantes linguagens consoante o tipo de solução final que tem em mente. Fica, no entanto, claro que não utiliza um programa coerente, nem possui uma noção definida nem organizada dos caminhos estéticos a trilhar. Enfileirado entre os que anunciam o romantismo, podemos dizer que não o é por convicção racional mas por sensibilidade ou, precisamente, por espelhar essas contradições que o mundo à sua volta encerrava e em que ele próprio se encontra mergulhado.

Domingos Sequeira serviu-se do Desenho como a melhor ferramenta do espírito, para dar forma às coisas em que acreditava ou, na versão de qualquer artista plástico, nas coisas como ‘as viu’. Viveu uma época de ideais, de acesas paixões e grandes contradições, com seus avanços e recuos. Um tempo de mudanças, de que terá tido difusamente consciência. E nisso foi ele um homem do seu tempo, da Europa do seu tempo.

## BIBLIOGRAFIA

**Para além da documentação manuscrita que vai indicada no volume II de anexos, foram ainda consultadas as seguintes fontes manuscritas:**

1781

«Alvará da Aula Pública de Desenho de Lisboa (23.08.1781)», *Collecção da Legislação Portuguesa... Legislação de 1775 a 1790*, Lisboa, Typ. Maignense, 1828

1796

“Aviso”, *Gazeta de Lisboa*, nº XLVII, Lisboa, 22 de Fevereiro 1796

1798

«Lisboa, 1º de Junho», *Gazeta de Lisboa*, Suplemento ao nº 22, Lisboa, 1798

1803

«REGULAMENTO Para a Regia Aula de Dezenho, de Historia, / e Pintura, Architectura Civil, Paizagem, e / Marinhas, mandada estabelecer pelo Príncipe / Regente Nosso Senhor, na Cidade do Porto, à / instancia da Ill.mª Junta da Administração da / Companhia Geral da Agricultura das Vinhas / do Alto Douro, e Inspector da Real Academia / na mesma Cidade; creada no Anno de 1803».

1807

AZEVEDO, António de Soares de Azevedo, *Os Génios premiados. Cantata para se executar na Real Academia do Porto*, Porto, 1807

1810

[AMARAL, Desembargador Domingos Monteiro de Albuquerque e], *Ao insigne Domingos António de Sequeira, quando desenhou e fez construir em tudo por officiaes portuguezes, o triunfo, e baxela offerecida ao general Wellington...*, soneto, 1810

*Explicação de hum painel offerecido por hum leal portuguez a S.A.R. o Príncipe Regente Nosso Senhor: obra da invenção e execução de Domingos António de Sequeira, primeiro pintor da câmara do mesmo senhor*, Lisboa, Impressão Régia, 1810

1811

“Subscipção de uma Estampa...”, jornal *O Investigador Portuguez em Inglaterra ou Jornal Literário, Politico*, etc. vol. I, Londres, 1811, p. 437

1814

Artigo na revista *The Gentleman's Magazine*, vol. 115, Março 1814, pp.222 (transcrito parcialmente no *Jornal de Bellas Artes*, 1817)

1815

*As Honras da pintura, esculptura, e architectura: Discurso de João Pedro Bellori...*, Lisboa, 1815

TABORDA, José da Cunha, *Regras da arte da pintura: com breves reflexões criticas sobre os caracteres distinctivos de suas escolas: vidas e quadros dos seus mais célebres professores : escritas na lingua italiana por Micael Angelo Prunetti dedicadas as excellentissimo senhor Marquez e Borba / por José da Cunha Taborda*. - Lisboa: Impr. Regia, 1815.

1816

“Descrição da baixela de prata que (...) oferecerao (...) ao Duque de Victória”, *Jornal de Bellas Artes ou Mnemosine Lusitana*, vol. I, supl. ao nº 24, Lisboa, 1816, pp. 3-14

1817

“Artes e ofícios. Da pintura em Portugal e seus mais distintos Artistas”, *Jornal de Bellas Artes ou Mnemosine Lusitana*, vol. II, nº3, Lisboa, 1817, p.40-42

“Descrição do Presente Militar que a S. Excellencia o Senhor Marechal General Marquez de Campo Maior offereceo o Exército Portuguez”, *Jornal de Bellas Artes ou Mnemosine Lusitana*, vol. II, nº 22, Lisboa, 1817, pp.337-342

«Descrição da Baixella de Prata, que por ordem d’El Rei N. S. ofereceram os Exmos Snrs Governadores do Reino a S. E. o Duque de Victoria, no anno de 1816 (copiada do Suplemento ao Numero XXIV do Jornal de Bellas Artes, ou Mnemosine Lusitana)», revista *O Investigador Portuguez em Inglaterra ou Jornal literário*, Politico, etc. nº 1, vol. XVIII, 1817, pp. 94-105

1819

C. (F. S.) [CONSTANTINO, Francisco Solano], “Resenha analytica”, *Annaes das Sciencias, das Artes e das Letras*, Tomo IV, Paris, 1819

1820

“Avisos”, *Astro da Lusitania*, nº 36, Lisboa, 1820

[MASSUELOS, José Nicolau], «Ao inimitável Retrato do Illmº Cap.aº... Bernardim Pedro d’Araujo. Soneto» [Folha volante, Lisboa, 1820]

1820-21

“Cartas nº 54 e 60”, *Astro da Lusitânia*, nº XXXVI, 30 de Dezembro, Lisboa, 1820-1821

1821

“Artigos de officio. Para Domingos António de Sequeira”, *Diário do Governo*, nº236, Lisboa, 1821

“Aviso”, *Patriota Portuense*, nº 10, Porto, 1821

[Cartas], *Astro da Lusitânia*, nº 54 e 60, Lisboa, 1821

«Noticias nacionais» (Carta assinada por) «Hum liberal», *Diário do Governo*, nº 216, Lisboa, 1821

[Noticias sobre o Monumento do Rossio], *Patriota*, nº 201 e 266, Lisboa, 1821

1821-23

*Actas e resoluções das Cortes*, 1821-23

1822

*Annaes da Sociedade Promotora da Industria Nacional*, Primeiro Anno, Lisboa, ed. Imprensa Nacional, 1822

A. (L.S.M.) [AMARAL, Luís da Silveira Mousinho de], “Bellas Artes. Lithographia”, *Annaes das sciencias das artes e das letras*, tomo XVI, parte segunda, Paris, 1822

SILVA, Joaquim da Costa e, *Resposta comprovada, que apresenta...*, Lisboa, 1822

“Aviso. Para Domingos António de Siqueira”, *Diário da Regência*, T. II, nº 64, Lisboa, 1822

«Noticias nacionais. Relação dos... accionistas para o Banco de Lisboa», *Diário do Governo*, Lisboa, 1822

- [Portaria], *Diário do Governo*, suplemento ao nº 53, Lisboa, 1822
- «Sociedade Promotora da Industria Nacional», *Diário do Governo*, nº 116, Lisboa, 1822
- 1823
- «Artigos de officio. Ministério dos Negócios do Reino. 4ª Repartição», *Diário do Governo*, nº 114, Lisboa, 1823
- Estatuto do Atheneo das Bellas Artes*, Lisboa, 1823
- MACHADO, Cyrilo Volkmar, *Collecção de memórias das vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores*, Lisboa, 1823
- 1824
- «Beaux-Arts. Le chevalier de Sequeira, M. Serrur. La Mort de Camoëns – Le Camoëns», *Courrier Français*, nº 264, Paris, 1824
- JAL, Augustin, *L'artiste et le philosophe : entretiens critiques sur le Salon de 1824*, Paris, 1824, pp. 403-404
- 1825
- CHAUVIN, Pierre Athanase, *Salon de mil huit cent vingt-quatre*, Paris, 1825
- 1826
- J. da C. S. [SEQUEIRA, José da Costa], [Carta] e «Artigo do Courier Francez no dia 20 de Setembro de 1824. Bellas Artes. O Cavalleiro Sequeira, M. Serrurs. A Morte de Camões. O Camões», *O Amigo da Carta*, nº13, 19 de Setembro, 1826
- 1828
- Collecção da Legislação Portugueza desde a ultima compilação das ordenações, redegida pelo desembargador Antonio Delgado da Silva. Legislação de 1775 a 1790*, Lisboa, Typografia Maignrense, 1828
- 1829
- “Estado actual das bellas artes em Roma”, *Gazeta de Lisboa*, 18 de Maio 1829, pp.473-474
- 1830
- KELLER, Enrico di, *Elenco di tutti i pittori, scultori, architetti, miniatori, incisori in gemme e in rame, scultori in metallo e mosaicisti...*, Roma, 1830, p.90
- 1833
- Anónimo, “Noticia histórica sobre a Lithographia”, *Jornal Chronica Constitucional do Porto*, nº 139, Porto, 14 de Junho 1833
- MARTÍN, José Marugán y, *Descripción geográfica, física, política, estadística, literaria del reino de Portugal y de los Algarbes*, Imprenta Real, Madrid, 1833, p. 413
- 1836
- Anuario pontificio*, Roma, 1836, p.343
- MELCHIORRI, Giuseppe, *Guida medodica di Roma e suoi contorni...*, Roma, Gallarini, 1836
- 1837
- «Necrologia», *Diário do Governo*, nº 95, Lisboa, 24 Abril 1837, pp. 535-536
- Notizie per l'anno bisestile*, Roma, 1837, p. 359

1928

*Memórias do Marquês de Fronteira e d'Alorna*, Coimbra, 1928

1833

“Artigo comunicado. Bellas Artes. Notícia historica sobre a Lithographia”, jornal *Chronica Constitucional do Porto*, nº139, Porto, 14 Junho 1833

### **Bibliografia sobre Domingos Sequeira:**

1839

«Biographia. Domingos António de Sequeira», *O Mosaico*, vol. I, nº 14, Lisboa, 1839

SARAIVA, Cardeal, *Lista de alguns artistas portugueses*, Lisboa, 1839

1843

ANDRADE, José Ignacio, *Cartas escriptas da Índia e da China nos annos de 1813 a 1835*, Lisboa, 1843

CASTILHO, António Feliciano de, (litografia do “S. Bruno em oração” e nota sem título), *Jornal das Bellas Artes*, nº 1, vol. I, 1843

LEAL, J. M. da Silva, «Biographia – Domingos Antonio de Sequeira», *Jornal das Bellas Artes*, vol. I, nºII, 1843, pp.28-32

1846

RACZYNSKI, Comte A., *Les Arts en Portugal. Lettres adressés a la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnés de documens*, Paris, ed. Jules Renouard, 1846

1846-1852

«Domingos António de Sequeira», *O Panorama*, vol. IX (1º da 3ª série), nº 20, Lisboa, 1846-1852

1847

RACZYNSKI, Comte A., *Dictionnaire histórico-artistique du Portugal*, Paris, Jules Renouard et Cie, Libraires-Éditeurs, 1847

1848

*Catálogo dos quadros e mais objectos de Bellas Artes que se acham no Palácio do Duque de Palmella*, Lisboa, 1848

[José da Costa Sequeira], “BELLAS-ARTES. Mestria do desenho em umas lithographias”, *Revista Universal Lisbonense*, 2ª série, vol. 7, Lisboa, 20 Abril 1848, p.367

1849

“Domingos António de Sequeira” (artigo anónimo), *Panorama*, 1.01.1849

ELLE (psudónimo), “Eu e Elle”, *Revista Universal Lisbonense*, Lisboa, nº 24, 19 de Abril 1849, p.282

1850

CIBRARIO, Luigi, *Ricordi d'una missione in Portigallo al re Carlo Alberto*, 1850, p. 136

1852

«Domingos Antonio de Sequeira», *O Panorama: jornal litterario e instructivo...*, vol. IX, 1852, p.153-154

«NOTÍCIAS E COMMERCIO. A espada oferecida ao marechal Beresford», *Revista Universal Lisbonense*, Lisboa, nº 21, Lisboa, 1 Janeiro 1852

1853

*Catalogo Provisório da Galeria de pintura do Novo Museo Portuense. O Museo Allen*, Porto, Typographia Commercial, 1853

1858

SILVA, Innocência Francisco da e SOARES, Ernesto, *Diccionario bibliográfico portuguez: estudos*, ed. Imprensa Nacional, 1858, p. 287

1858-1859

«D. A. de Sequeira», *Archivo Pittoresco: semanário illustrado*, vol. II, nº 12, Setembro 1858-1859, p.90.

1860

LACERDA, Joam Antonio Pereira de, *Obras de Luiz de Camoens, precedidas de um ensaio biographico no qual se relatam alguns factos não conhecidos da sua vida, augmentadas com algumas composições inéditas do poeta*, vol. I, ed. Imprensa Nacional, 1860, pp. 424-426

1861

BIESTER, Ernesto, “Chronica Litteraria”, *Revista Contemporânea de Portugal e Brazil*, 1861, pp. 329-330

FERNANDES, Manuel Bernardo Lopes, *Memoria das medalhas e condecorações portuguezas e das estrangeiras com relação a Portugal*, ed. Academia das Ciências de Lisboa, Lisboa, 1861, p. 97

1862

HOLSTEIN, Francisco de Sousa, «O conde Ugolino (gravura de D. A. de Sequeira)», *Revista Contemporânea de Portugal e Brazil*, 4º ano, VIII, Novembro de 1862

1863

CHABY, Cláudio de, *Excerptos históricos e collecção de documentos relativos à guerra denominada da Península e às anteriores de 1801, e do Roussillon e Cataluña*, Lisboa, ed. Imprensa Nacional, 1865, pp. 354-361

1864

CHAGAS, M. Pinheiro, (artigo), *Anuario do Archivo Pittoresco*, 1864, p.45

[Thomaz Júlio da Costa Sequeira], “Apontamentos biographicos”, *Gazeta de Portugal*, 3º ano, nº 552, Lisboa, 22 de Setembro de 1864

[Thomaz Júlio da Costa Sequeira], “Futura exposição”, *Portuguez*, nº 4256, Lisboa, 21 de Junho de 1864

[Thomaz Júlio da Costa Sequeira], “Exposição artística”, *Federação*, nº 19, Lisboa, 16 de Julho 1864

S. H. [Sousa Holstein], «O Conde Ugolino (Gravura de D. A. de Sequeira)», *Revista Contemporânea de Portugal e Brazil*, 1864, p.404.

1865

BARBOSA, Vilhena, “Monumento do sitio de Arroyos”, *Archivo Pittoresco*, 1865, p. 26

RIBEIRO, José Silvestre, “A cidade de Lisboa...”, *Jornal do Commercio*, nº 3391, de 4 de Fevereiro de 1865

SILVA, Inocência Francisco da Silva, «Francisco Vieira Portuense», *Archivo pittoresco*, vol. VIII, Nº 6, 7, e 9, Lisboa, 1865

1868

VIDAL, E. A., *Arquivo pittoresco*, vol. XI, Nº 3 e 51, Lisboa, 1868, pp.17-18 e 401-402

1868-69

CORDEIRO, Luciano, *Livro de crítica: Arte e litteratura portugueza d'hoje, 1868-69*, Porto, ed. Typographia Lusitana, 1869, p. 199-204

1870

SILVA, Inocêncio Francisco, “Sequeira”, *Dicionário bibliographico português*, T. IX, 2º suplemento, Lisboa, 1870

1871

GUIMARÃES, Daniel Maria de Moura, *Guia do Amador de Belas Artes*, Porto, 1871

1872

RIBEIRO, José Silvestre, *História dos estabelecimentos scientificos, litterarios e artisticos de Portugal*, Tomo II, Lisboa, 1872

1873

CHAGAS, Manuel Pinheiro, *Portuguezes illustres*, ed. A. Ferin, Lisboa, 1873, pp. 163-165

GUIMARÃES, J. Ribeiro, «Um quadro de Sequeira», *Summario de Varia Historia*, Tomo III, Lisboa, ed. Rolland & Semiond, 1873, pp. 192-194

SPOONER, Shearjashub, *A biographical history of the fine arts, being memoirs of the lives and...*, 1873, p.880

1874

GUIMARÃES, J. Ribeiro, «Episódio da vida do insigne pintor Domingos António de Sequeira», *Summario de Varia Historia*, Tomo IV, Lisboa, ed. Rolland & Semiond, 1874, pp. 102-115

HOLSTEIN, Marquês de Sousa Hostein, “Domingos António de Sequeira”, *Arte e Letras*, 3ª série, Lisboa.

1878

MACHADO, Adriano de Abreu Cardoso, (“Domingos António de Sequeira, ou somente Domingos de Sequeira”), em «Memoria Histórica da Academia Polytechnica do Porto», *Anuario da Academia Polytechnica do Porto. Anno lectivo de 1877-1878*, vol. 1-2, Porto, Typographia Central, 1878

1879

“Chonica”, *O Instituto*, vol. 26, 1879, pp. 174-176

1880

BRAGA, Teófilo, *História do romantismo em Portugal: ideia geral do romantismo. Garrett – Herculano - Castilho*, Lisboa, Nova Livraria Internacional, 1880, p. 165-175

MACHADO, Júlio César, “Sequeira”, *Universo Ilustrado – Semanário de instrução e recreio*, IV ano, nº 43, Lisboa, Outubro 1880

1881

MACHADO, Júlio César, “Folhetim. Sequeira”, *Diário de Notícias*, Lisboa, nº 5389, 3 de Fevereiro 1881

VASCONCELOS, Joaquim de, “Domingos António de Sequeira, 1768-1837”, *Plutarcho Portuguez: collecção de retratos e biographias dos principaes vultos históricos da civilização portugueza*, vol. I, Fasc. X, Porto, ed. Júlio Costa, Emílio Biel & C., 1881



1883

«Sequeira (Domingos António de) e «Sequeira (José da Costa)», *Diccionario popular*, dirigido por Manoel Pinheiro Chagas, vol. XI, Lisboa, 1883, pp. 347-351

1885

«Homenagem à memória de Domingos de Sequeira», *Diário de Notícias*, nº 7129, Lisboa, 23 Novembro 1885

1886

«Dois quadros de Sequeira pertencentes a Duarte Costeira Júnior», *Primeiro de Janeiro*, nº 168, Porto, 13 Julho 1886

GOMES, Joaquim da Conceição, “Maфра. Nota resumida dos artistas mais notáveis que trabalharam no edificio de Maфра desde a sua fundação até ao anno de 1820”, *O Instituto*, Coimbra, ed. Imprensa da Universidade, 1886, p. 646-647

1889

BRYAN, Michael, GRAVES, Robert Edmund e ARMSTRONG, Walter, *Dictionary of Painters and Engravers: Biographical and Critical*, 1889, p.488

1895

Pereira, «Sequeira», *Arte portugueza*, ano I, nº 6, Lisboa, 1895

1896

*Catalogue de la bibliothèque de M. Fernando Palha*, 1896, p.63

1897

ARAGÃO, Maximiano de, *Estudos Históricos sobre Pintura*, Viseu, 1897

1898

CARVALHO, Pinto de, *Lisboa d'outros tempos*, 1898

1902

«Falecimentos. O general Thomaz Sequeira. O seu testamento e o funeral», *Diário de Notícias*, nº 12.986, Lisboa, 26 Janeiro 1902

1903

PEREIRA, Gabriel, *A colecção de desenhos e pinturas da biblioteca d' Évora em 1884*, Lisboa, 1903

PEREIRA, Gabriel, *A collecção de pinturas do sr. Duque de Palmella*, Lisboa, ed. Typographia Lallemand, 1903

1906

Aça, Zacharias d', “Sequeira no Museu Nacional”, *Lisboa Moderna*, Lisboa, Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso, 1906, pp. 221-225

“Desenho original e inédito de Sequeira”, *Ilustração portugueza do jornal O Século*, 2ª série, vol. I (1º sem. 1906), nº 2, Lisboa, 1906, p.33

«Dois retratos inéditos de D. João VI», *Ilustração portugueza do jornal O Século*, 2ª série, vol. I (1º sem. 1906), Lisboa, nº13, 12 Março 1906

MORÃO, A. de Paiva, *Nécrologie de Pedro Victor da Costa Sequeira*, Lisboa, 1906 (folheto)

1908

*Revista Serões: revista mensal ilustrada*, Julho-Dez. 1908, p. 26

FIGUEIREDO, José de, *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal*, ed. Livraria Ferreira, Lisboa, 1908

1909

«Um pintor do tempo dos francezes», *Ilustração Portuguesa do jornal O Século*, 2ª série, vol. VII (1º sem.), nº 173, Lisboa, 14 Junho 1909

1912

*Portugal: dicionário histórico...*, v.6, 1912, p.142

CARVALHO, J. M. Teixeira de, “Domingos António de Sequeira foi aluno da Casa Pia?” série de artigos, *República*, nº 418, 419, 422 427 e 433, Lisboa, 15, 16, 19, 24 e 30 de Março 1912

FERNANDES, Tomás Aníbal, *Catalogo da preciosa livraria antiga e moderna que pertenceu ao distinto bibliophilo e bibliographo Annibal Fernandes Thomaz, que será vendida em leilão nos dias 18 e seguintes...*, Centro Typographico Colonial, 1912

FERREIRA, A. Aurélio da Costa, *Domingos António de Sequeira e a Casa Pia de Lisboa*, Typ. Auxiliar d’Escriptorio, 1912

VASCONCELLOS, Joaquim de, “Sequeira e Junot”, *Arte. Archivo de obras de arte*, ano VIII, nº 90, Porto, 1912

1915

[reprodução de estudo de Sequeira], revista *A Águia*, Porto, nº 37, 1915, p. 16.

1919

VITORINO, Pedro, “Notas artísticas e arqueológicas. As ‘máquias’ do pintor Sequeira”, *Lusa*, vol. III, nº 48, Viana do Castelo, 1919

1920

FIGUEIREDO, José de, “Sequeira, Manique e o pintor brasileiro Manoel Dias”, revista *Atlântida*, vol. 12, 1920, p. 88 e segs

1921

FIGUEIREDO, José de, “Un panneau inconnu de Roger van der Weyden?”, *Boletim de Arte e Arqueologia*, fasc. I, Lisboa, 1921

FIGUEIREDO, José de, “Vergílio Correia – Sequeira em Roma (Duas épocas)”, *Lusitânia*, vol. I, fasc. 1, Lisboa, 1921

1922

CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de e PINTO, Manuel de Sousa (anteprefácio), *Domingos António de Sequeira em Itália (1788-1795): Segundo a correspondência do Guarda-Joias João António Pinto da Silva*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922

V. C. [CORREIA, Vergílio], “Domingos Antonio de Sequeira em Itália. Um novo livro do Dr. Teixeira de Carvalho”, *A Pátria*, Ano III, nº 609, Lisboa, 1922

COSTA, Luís Xavier da, *A morte de Camões. Quadro do pintor Domingos António de Sequeira*, Lisboa, ed. Imprensa Libânio da Silva, 1922

FREITAS, Jordão de, “O Pintor Domingos de Sequeira. Uma carta do genro do artista ao conde de Lavradio”, *Correio da Manhã*, Lisboa, ano I, nº 278, 16 Janeiro 1922

FREITAS, Jordão de, “Pintores portugueses. A compra de quatro obras-primas de Domingos de Sequeira”, *Correio da Manhã*, Lisboa, ano II, nº 440, 27 de Junho 1922

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, «A propósito de um livro recente», *Ilustração portuguesa do jornal O Século*, 2ª série, vol. XXXIV, nº874, Lisboa, 18 Novembro 1922

«Cousas de Arte. Os quadros do pintor Sequeira que o prof. Virgílio Correia acaba de encontrar em Itália», *Diário de Lisboa*, nº404, Lisboa, 1922

“Os quadros do pintor Sequeira que o prof. Virgílio Correia acaba de encontrar em Itália”, *Diário de Lisboa*, nº 404, Julho de 1922

1923

COSTA, Luís Xavier da Costa, *Domingos António de Sequeira e Francisco Vieira Lusitano, desenhadores de medalhas*, Lisboa, 1923

COSTA, Luís Xavier da, *Domingos António de Sequeira desenhador de medalhas (2ª comunicação)*, Lisboa, 1923

CORREIA, Vergílio, *Sequeira em Roma, duas épocas (1788-1795 – 1826-1837)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923

1924

CASTRO, D. Luís de, «Sequeira», *Correio da Manhã*, Lisboa, Ano III, nº 1015, 3 de Março 1924

COSTA, Luís Xavier da Costa, “Camões na obra de Sequeira”, *Arqueologia e História*, vol. III, Lisboa, 1924, p.107-124

CORREIA, Vergílio, “Explicação aos leitores” e “Resposta a uma crítica”, *Revista Terra Portuguesa*, vol. V, nº 37, Lisboa, 1924-1927

FIGUEIREDO, José de Figueiredo, «Vergílio Correia: Sequeira em Roma (Duas épocas)», *Lusitania*, vol. I, Fasc. I, Lisboa, 1924

NORONHA, Eduardo de, *O rei marinheiro: subsídios para a história política, social, militar, litteraria, industrial e artística do reinado de D. Luiz I*, Lisboa, ed. João Romano Torres, 1924

VITORINO, Pedro, «Visões de outr’ora. A propósito d’um autografo», *O Século*, Nº 15.259, Lisboa, 7 Agosto 1924

VITORINO, Pedro, «Visões de outr’ora. Dois desenhos de Sequeira», *O Século*, nº 15.349, Lisboa, 6 Novembro 1924

1925

COSTA, Luís Xavier da Costa, “A obra litográfica de Domingos António de Sequeira: com um esboço histórico dos inícios da litografia em Portugal”, Lisboa, *separata de Arqueologia e História*, Tipografia do Comércio, 1925

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *Princesas artistas. As filhas de El-Rei D. José*, Coimbra, ed. Imprensa da Universidade, 1925

TEDESCHI, Enrico, «Cartas de Paris e Roma. Obras de Domingos Sequeira na Academia de S. Lucca de Roma», *Diário de Notícias*, nº 21.404, Lisboa, 21 Agosto 1925

SANTOS, Reynaldo dos, «A Adoração dos Magos», *LVSITANIA. Revista de Estudos Portugueses*, fascículo VII, vol. III, Outubro 1925

SANTOS, Reynaldo dos, «L. Xavier da Costa: A obra litográfica de D. A. de Sequeira», *LVSITANIA. Revista de Estudos Portugueses*, fascículo VII, vol. III, Outubro 1925

VITORINO, Pedro, *José Teixeira Barreto, artista portuense (1763-1810)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1925

1926

PARIS, Pierre, “La Peinture” in André MICHEL, *Histoire de l’Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu’à nos jours*, tome VIII, 2e partie, Paris, 1926, pp. 842-844

1927

CHAVES, Luís, *Subsídios para a história da gravura em Portugal*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1927

COSTA, Luís Xavier da Costa, *Onde nasceu o pintor Sequeira, quem foram os seus pais e onde moraram*, Lisboa, 1927

1928

ANDRADA, Ernesto de Campos de, *Memórias do Marquês de Fronteira e d’Alorna... Revistas e coordenadas por...*, parte 3ª e 4ª, 1824 a 1833, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928

COSTA, Luís Xavier da Costa, *O relicário do pintor Sequeira*, Lisboa, 1928

MENEZES, Ludovico de, «Onde nasceu o pai do pintor Sequeira? – Um apelo aos srs. Párcos e ao ilustre prelado do Algarve», *A Voz*, Lisboa, 6 de Fevereiro 1928

SANTOS, Reynaldo dos “O cirurgião António de Almeida e a Setembrizada de 1810”, *Revista Lusitânia*, nº 8, vol. III, Dezembro 1925, p. 219

SOARES, Ernesto, *Gregório Francisco de Assis e Queiroz gravador português do século XIX (elementos biográficos)*, Lisboa, Imprensa Limitada, 1928

1929

HOLSTEIN, Francisco de Sousa e, “Domingos de Siqueira, estudante em Roma”, *Litteratura & Historia*, Lisboa, 1929

R. S., “D. A. de Sequeira (1768-1837) – Desembarque de Afonso de Albuquerque na Índia”, *Revista Ilustração Moderna*, Porto, nº?, 1929

1930

CIDADE, Hernâni, *A Marquesa de Alorna: sua vida e obras. Reprodução de algumas cartas inéditas*, Companhia Portuguesa Editora, Porto, 1930, p.90

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *O pintor Sequeira no Arquivo Histórico Militar*, Lisboa, Solução Editora, 1930

SANTOS, Reynaldo dos, *Sequeira y Goya*, Madrid, 1930

SEQUEIRA, Matos, “Pinturas e pintores”, *Feira da Ladra: Revista mensal ilustrada*, vol. II, 1930, p.197

SEPÚLVEDA, Christovam Ayres de Magalhães, *Dicionário bibliográfico de guerra peninsular*, ed. Academia das Ciências de Lisboa, 1930, p.317

VITORINO, Pedro, *Museus de Arte do Porto (notas históricas)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930, p. 149

1931

CHAVES, Luís, “Registo de Santo (Desenho de Domingos Sequeira)”, *Revista Feira da Ladra: Revista mensal ilustrada*, tomo 3º, Lisboa, 1931

SOARES, Ernesto, “Registo de Santo” (Comentários a um artigo da Feira)”, *Revista Feira da Ladra: Revista mensal ilustrada*, tomo 3º, Lisboa, 1931, pp.270-272

«O artista Silva Oeirense e a sua colecção de retratos dos heróis da revolução de 1820», *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, série II, vol. IX, Lisboa, ed. Imprensa Nacional, 1931

1932

COSTA, Luís Xavier da, «A arte», *Historia da literatura portuguesa*, direcção de Albino Forjaz de Sampaio, vol. III, Lisboa, ed. Livraria Bertrand, 1932

COSTA, Luís Xavier da Costa, Quadro histórico das instituições académicas portuguesas, *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, vol. I, Lisboa, 1932

COSTA, Luís Xavier da, «A Morte de Camões». *Quadro do pintor Domingos António de Sequeira*, Lisboa, 1932

JESUS, Júlio, *Joaquim Manuel da Rocha – Joaquim Leonardo da Rocha, pintores dos séculos XVIII-XIX. Subsídios para as suas biografias e alguns elementos para o estudo das suas obras*, Lisboa, Tipografia Gonçalves, 1932

1933

RÉAU, Louis, *Histoire de l'expansion de l'art français: le monde latin: Italie – Espagne – Portugal – Roumanie - Amérique du Sud*, vol. 3, Paris, ed. Henri Laurens, 1933, p. 321

SIMÕES, J. M. dos Santos, *Um quadro inédito de Domingos Sequeira*, Lisboa, 1933

VITORINO, Pedro, “Um discípulo de Sequeira”, *Separata de Homenagem a Martins Sarmento*, Guimarães, 1933

1934

“Existe o processo que levou o grande pintor Sequeira ao Limoeiro?”, *Arquivo Nacional*, Lisboa, ano 3º, nº 133, 27 Julho 1934, pp. 1284-1285

“Os célebres quadros de Sequeira que deram ao seu autor fama de jacobino”, *Arquivo Nacional*, Lisboa, ano 3º, nº 140, 14 Setembro 1934, pp. 1401-1402

COSTA, Luís Xavier da Costa, *As belas artes plásticas em Portugal durante o século XVIII*, Lisboa, 1934

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, «Monumentos a D. João VI», *Revista de Arqueologia*, Tomo II, Lisboa, 1934, pp. 257-264

SOARES, Ernesto (introd.), *Livro de matrícula dos discípulos ordinários e extraordinários da Aula Pública de Desenho, a qual principiou a ter exercicio no 1º de Dezembro do anno de 1781*, Lisboa, 1935

SOARES, Ernesto, “Sequeira e Trono miniaturistas”, *separata da revista PORTVCALE*, nº 37 e 48, vol.7 e 8, Porto, 1935

1936

COSTA, Luís Xavier da Costa, *O ensino das belas artes nas obras do Real Palácio da Ajuda (1802 a 1833)*, Lisboa, 1936

COSTA, Luís Xavier da Costa, *Catálogo dos desenhos originais do pintor que constituíram a (...) colecção Rebelo Valente*, Lisboa, 1936

FORMOSINHO, Dr. José, “Efemérides. O Pintor Domingos António de Sequeira”, *Costa de Oiro*, nº 15, Lagos, 1936

1937

BASTO, Artur de Magalhães, *Memória Histórica da Academia Politécnica do Porto*, 1937

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, “Um desconhecido discípulo do pintor Sequeira”, *Alto Minho. Revista ilustrada de investigações regionais*, vol. I, nº 5, Viana do Castelo, 1937

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, “Presente Militar que o Exército Português ofereceu ao Marechal General Beresford, Marquês de Campo Maior”, *Boletim do Arquivo Histórico Militar*, vol. VII, 1937, p.261-271

1938

COSTA, Luís Xavier da Costa, *Documentos relativos aos alunos que (...) foram para o estrangeiro (...) nos decénios finais do séc. XVIII. I. Documentos*, Lisboa, 1938

1939

CASTRO, José de, *Portugal em Roma*, vol. II, União Gráfica, 1939, p. 156

COSTA, Luís Xavier da Costa, *Domingos António de Sequeira – Notícia biográfica*, Lisboa, edição dos «Amigos do Museu», Janeiro-Junho, 1939

COSTA, Luís Xavier da, “Documentos relativos aos alunos que de Portugal foram para o estrangeiro estudar Belas-Artes e Cirurgia, com protecção oficial, nos decénios finais do século XVIII”, *Arquivo Histórico de Portugal*, vol. 3, 1939, pp. 360-374

LIMA, J. da Costa, “Mestres e aprendizes de Arte”, *Brotéria*, vol. XXIX, Lisboa, Dezembro 1939

LORD, Douglas, “Sequeira: A Neglected Portuguese Painter”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 74, nº433, Abril 1939, pp.152-163

MACEDO, Diogo de, «Notas de Arte. Exposição Domingos Sequeira», *Ocidente*, vol. VII, Lisboa, 1939

1940

COSTA, Luís Xavier da Costa, *Cartas do pintor Sequeira, da filha e do genro, depois da emigração de 1823*, Lisboa, 1940

FIOCCO, Giuseppe, «L’Influenza del Rinascimento e del Barroco italiano nell’arte portoghese», *Relazioni Storiche fra l’Italia e il Portogallo: Memoria e Documenti*, Reale Accademia d’Italia, Roma, 1940, p. 185 e p. 509

1941

COSTA, Luiz Xavier da, “A reconstituição figurativa de um quadro perdido”, *separata do Boletim nº VIII da Academia Nacional de Belas Artes*, Lisboa, 1941

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, “Dante em Portugal e no Brasil. Ensaio biblio-  
iconográfico”, *Estudos Italianos em Portugal*, nº5, 1941, pp.68-69

NEVES, José Cassiano, *Jardins e palácio dos marqueses de Fronteira*, 1941, p. 102

SILVEIRA, Luís, *Uma colecção de desenhos da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora*, Évora, 1941

1942

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *Uma vista panorâmica de Lisboa da autoria do pintor Domingos António de Sequeira*, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1942

MARTINS, F. A. Oliveira, «A Academia Portuguesa de Belas Artes» em Roma”, revista *Ocidente*, vol. XVIII, nº 56, 1942

MOURA, Abel, «Identificação da autoria de uma pintura portuguesa do século XIX», *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, vol. II, nº 7, Lisboa, 1942, pp.136-141

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, «Um desenho original do célebre pintor Sequeira na Quinta da Guarita», *Jornal Beira-Dão*, ano II, nº 5463, 13 Dezembro 1942

1943

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, “A iconografia de Wellington no Museu de Arte Antiga”, *Boletim dos Museus de Arte Antiga*, vol. II, nº 8, 1943, pp.170-173

MARTINS, F. A. Oliveira, «Os alunos da Academia Portuguesa de Belas-Artes de Roma, em Londres», revista *Ocidente*, vol. XX, nº 62, Junho 1943

ORTIGÃO, Ramalho, *Arte Portuguesa*, Tomo II, Livraria Clássica Editora, 1943, p. 59-61

PAMPLONA, Fernando, *Um século de pintura e escultura em Portugal (1830-1930)*, Livraria Tavares Martins, Porto, 1943

SANTOS, Reynaldo dos, *Sequeira e Goya. Conferências de Arte*, Livraria Sá da Costa, 1943

1944

ARAGÃO, Ruy de, “À roda de dois desenhos inéditos de Domingos Sequeira”, *Revista Litoral*, nº5, Lisboa, Dezembro 1944, p.78-80

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *Espadas de Honra*, Vila Nova de Famalicão, ed. Minerva, 1944

1945

FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha, “Os pintores Domingos António de Sequeira e João Baptista Ribeiro”, *O Tripeiro*, 5ª série, ano I, nº 2, Porto, 1945

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, «Bazar da Letras. O Escultor Machado de Castro e o Pintor Sequeira», *Jornal A Voz*, 3º vol., nº6677, 13 Outubro 1945, p.14

LOZOYA, Juan Contreras y López de Ayala, *Historia del arte hispanico*, vol. 4-5, ed. Salvat, 1945, p. 523 e seguintes

LUCENA, Armando de, “Pintura Portuguesa do século XIX. Um retrato de Sequeira”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 29.06.1945

NEVES, Manuel, «O pintor Domingos de Sequeira através de dois episódios sensacionais da sua vida», *O Século Ilustrado*, nº 402, Ano VIII, 15.09.1945

SILVEIRA, Luís, “Desenhos Antigos da Biblioteca de Évora”, *A Cidade de Évora*, nº 1-2, III Ano, II Série, Évora, 1945

1946

*Domingos Sequeira 1768-1837*, Lisboa, Litoral, 1946, col. Hifen 1

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *O Conde Palatino António Jacinto Xavier Cabral Calígrafo e Gravador (Com um Esboço histórico acerca das Belas-Artes Plásticas em Portugal, de 1820 a 1823)*, Coimbra, 1946

MACEDO, Diogo de, “Notas de Arte: Domingos Sequeira Paisagista”, revista *Ocidente*, vol. XXIX, nº 100, Agosto 1946, pp.264-265

PEREIRA, Ângelo, *Os filhos de el-rei D. João VI: reconstituição histórica com documentos inéditos que, na sua maioria pertenceram ao Real Gabinete*, 1946, pp. 67-76 e segs.

SILVA, Ricardo Rodrigues Conde e, *A anatomia e a expressão plástica e emocional na obra do pintor Domingos António de Sequeira (1768-1837)*, Lisboa, 1946

1947

BLANCO, Francisco Cordeiro, “Um álbum inédito de Sequeira”, revista *Prometeu*, vol. I, nº 3-4, Porto, Junho-Agosto 1947, pp.148-153

LOPES, Joaquim, “Domingos Sequeira: Projecta-se um monumento tumular ao genial artista”, *Ocidente*, vol. 32-33, 1947, p. 186

1948

BLANCO, Francisco Cordeiro, «Uma carta inédita de Domingos António de Sequeira», revista *Prometeu*, vol. II, nº 4-5, Porto, Agosto-Outubro, 1948

FERRÃO, Julieta “...”, *Arte Portuguesa: pintura*, dirig. por João Barreira, ed. Excelsior, Lisboa, 1948

GUSMÃO, Adriano de, “Os Desenhos de Sequeira no «Álbum Cifka»”, *O Comércio do Porto*, 14 de ?, 1948

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *O Conde Palatino António Jacinto Xavier Cabral, calígrafo e gravador*, Coimbra, 1948

1950

MACEDO, Diogo de, “Camões e os pintores” e “Camões no Romantismo”, revista *Ocidente*, vol. XXXVIII, nº 146, Junho 1950, pp.299-302

OLMAN, Charles, *A Baixela Wellington. O Serviço Português de Mesa*, Lisboa, 1950

SOARES, Ernesto e LIMA, Henrique C. Ferreira, *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, 3º vol., Lisboa, 1950, pp. 319-320

1951

BLANCO, Francisco Cordeiro, “Uma obra-prima de Sequeira. Um retrato inédito de D. Rodrigo de Sousa Coutinho?”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. II, nº 2, Lisboa, 1951

1952

BLANCO, Francisco Cordeiro, «Alguns Desenhos Inéditos de Lisboa do Fim do Século XVIII», com Comentários Interpretativos de Gustavo de Matos Sequeira, separata da revista *Olisipo*, nº 59, Lisboa, 1952

SOARES, Ernesto, *A Coleção Calcográfica da Universidade do Porto*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1952

1953

CARVALHO, J. Santos, “Domingos António de Sequeira Desenhador e iniciador da Litografia em Portugal”, *O Gráfico*, ano IV (3ª série), nº 41, Lisboa, Dezembro 1953, pp.12-13, 16

COUTO, João, “Duas palestras lidas ao microfone da Emissora Nacional. 1ª Viagem a Inglaterra no ano de 1948”, revista *Ocidente*, nº 302, vol. 64, Junho 1963,

COSTA, João e MOURA, Abel de, “Uma obra desconhecida do Pintor Domingos António de Sequeira”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. II, nº 4, Lisboa, 1953

SANTOS, Reynaldo dos, Retratos do século (...); Um retrato de Domingos António de Sequeira, separata de *Belas Artes - Boletim da Academia de Belas Artes*, 5, Lisboa, 1953

SIMÕES, João Miguel dos Santos, Um quadro inédito de Domingos Sequeira, separata do *Boletim da Academia de Belas Artes*, 5, Lisboa, 1953, pp.3-4



1954

BLANCO, Francisco Cordeiro, “Dois álbuns de desenhos inéditos de Domingos Sequeira e outras obras de arte desconhecidas”, *Aleluia: órgão da Liga Independente Católica Feminina*, nº 38, Lisboa, Julho/Agosto 1954

MACEDO, Diogo de, “Um sério problema”, revista *Ocidente*, nº 193, vol. XLVI, Maio 1954

MACEDO, Diogo de, “A propósito de Camões”, revista *Ocidente*, vol. XLVII, Julho-Dezembro 1954

OLMAN, Charles, *The Wellington Plate. Portuguese Service*, Victoria & Albert Museum, Londres, 1954

1955

CÂNCIO, Francisco, *O Paço da Ajuda*, Lisboa, 1955

PEREIRA, Ângelo, «O espólio artístico do pintor Domingos Sequeira», *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, nº 211, vol. XLIX, Lisboa, Novembro 1955

1956

BLANCO, Francisco Cordeiro, *Álbum do Palácio de Arroios. Desenhos de Domingos António de Sequeira*, ed. Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1956

MACEDO, Diogo de, *Domingos Sequeira*, Lisboa, Ártis, 1956

“Álbum do Palácio de Arroios”, *O CRONISTA*, nº 56, 20.10.1956

1957

SOUSA, José de Campos e, “Antiquária. 1- Marqueses de Borba, Condes de Redondo”, *Ocidente*, nº 230, vol. LII, Junho 1957

1958

BLANCO, Fernando Cordeiro, *Acerca do destino de algumas obras de Sequeira: nótula holandiana*, Lisboa, Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos, 1958

1959

ANDRADE, António Arsénio Sampaio de, *Dicionário histórico e biográfico de artistas e técnicos portugueses*, Lisboa, ed. do Autor, 1959

GUIMARÃES, Horácio de Castro, “Ensaio: Domingos Sequeira na Política do seu tempo”, separata da revista *Gil Vicente*, Guimarães, 1959, pp. 11-17

1960

NOVOTNY, Fritz, *Painting and sculpture in Europe, 1780 to 1880*, ed. Penguin Books, vol. 20, 1960

SANTOS, Reynaldo dos, *Historia del Arte Portugués*, Barcelona, ed. Labor, 1960, pp. 264-270

XAVIER, Alberto, “Desenhos de Domingos Sequeira anotados por F. Cordeiro Blanco”, *Diário Popular*, 4-8-1960

1961

BOUHON, Gabriela, *Introdução à História da Pintura*, Lisboa, ed. Livraria Luso-Espanhola, s/d [1961]

MUÑOZ, Antonio, *Roma nel primo ottocento*, Roma, Fratelli Palombi Editori 1961

1962

BOYD, Alexander, *England's wealthiest son: a study of William Beckford*, ed. Centaur Press, 1962, p. 299

1963

COUTO, João, “Duas palestras lidas ao microfone da Emissora Nacional. 1ª Viagem a Inglaterra no ano de 1948”, revista *Ocidente*, nº 302, vol. 64, Junho 1963

1967

CIDADE, Hernâni e SANTOS, Carlos Afonso dos, *Cultura Portuguesa*, vol. 11-12, ed. Empresa Nacional de Publicidade, 1967

FRANÇA, José-Augusto, “Sequeira”, *A Arte em Portugal no século XIX*, vol. I, Bertrand, Lisboa, 1967, pp.139-167

1968

“A propósito de Sequeira”, revista *Beira Alta – Arquivo Distrital*, vol. XXVII, nº 2, 2º Trimestre, 1968, p.301

FRANÇA, José-Augusto, “No segundo centenário de Sequeira”, *Diário Popular*, 7 Novembro 1968

FRANÇA, José-Augusto, “Folhetim Artístico (7). Uma exposição para Sequeira”, *Diário de Lisboa*, 28 Março 1968

FRANÇA, José-Augusto, “Folhetim Artístico (22). Quatro Quadros de Sequeira”, *Diário de Lisboa*, 31 Outubro 1968

FRANÇA, José-Augusto, “Sequeira & Amadeo”, *Comércio do Porto*, 10 Dezembro 1968

*Homenagem a Sequeira*, Grémio Literário, Lisboa, 1968

PERNES, Fernando, “no segundo centenário de Domingos Sequeira”, revista *Flama*, nº 1080, Lisboa, 15/11/1968

RAU, Fernando, “Apontamento sobre Domingos Sequeira e a «Sopa de Arroios»”, jornal *A Capital. Suplemento Literatura & Arte*, Lisboa, 18/12/1968

SEGURADO, Jorge, “No segundo centenário – uma pintura inacabada de Domingos Sequeira”, *Diário de Notícias*, nº 700, Lisboa, 1/8/1968

SMITH, Robert C., *The Art of Portugal, 1500-1800*, Meredith Press, Nova York, 1968, pp. 207-208 e p.272

1969

ALLEN, Alfredo Ayres de Gouveia, “Domingos António de Sequeira e João Allen”, *Musev*, 2ª série, nº12, Porto, 1969

AZEVEDO, Carlos e Salgado Dias, *Solares portugueses: introdução ao estudo da casa nobre*, 1969, p. 163

BEAUMONT, Mª Alice, “Alguns desenhos inéditos de Domingos Sequeira”, *Musev*, 2ª série, nº 12, Porto, 1969

FRANÇA, José-Augusto, “Domingos António de Sequeira, 1968”, *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, nº 52, Lisboa, Fevereiro 1969

FRANÇA, José-Augusto, “Domingos António de Sequeira”, *O Estado de São Paulo*, 14 Junho 1969

LUCENA, Armando de, *Sequeira na Arte do seu tempo*, Lisboa, ed. Academia Nacional de Belas Artes, 1969

1970

GALLUT, Anne, *Le Morgado de Mateus, éditeur des "Lusíadas"*, Bertrand, 1970, p. 110

MARKL, Dagoberto, "Domingos de Sequeira e George de Latour", *Diário de Notícias*, nº 806, Lisboa, 16/7/1970

1971

SOARES, Ernesto, *História da Gravura Artística em Portugal. Os artistas e as suas obras*, 2 vols., 2ª edição, Livraria Samcarlos, Lisboa, 1971

1972-75

BEAUMONT, M<sup>a</sup> Alice, *Domingos António Sequeira. Desenhos*, Lisboa, 1972-1975

1973

BRAZÃO, Eduardo, *Relações diplomáticas de Portugal com a Santa Sé da Revolução Francesa a Bonaparte (1790-1803)*, Lisboa, Academia Internacional da Cultura Portuguesa, 1973, 3 vols.

OLMAN, Charles, "The Plate at the Wellington Museum", *Apollo*, Setembro 1973

1974

BRAGANÇA, José de, "51 Desenhos de Domingos de Sequeira reunidos no «Álbum do Palácio de Arroios» vão ser leiloados", *Diário Popular*, 23-3-1974

FRANÇA, José-Augusto, "Folhetim Artístico (193). Horas antes do leilão do Álbum do Palácio de Arroios de Sequeira", *Diário de Lisboa*, 4 Abril 1974

1976

FERREIRA, Orlando da Costa, *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada*, 1976, p. 72

FRANÇA, José-Augusto, "Domingos António de Sequeira", *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 52, Lisboa, 1976, pp.27-42

GONÇALVES, Flávio, "A publicação dos desenhos de Sequeira do Museu Nacional de Arte Antiga", separata de *Bracara Augusta*, 30, Braga, 1976

1977

BRAZÃO, Eduardo, *Notícia de duas missões a Roma pelo Embaixador D. Alexandre de Sousa e Holstein*, Lisboa, 1977

1978

FRANÇA, José-Augusto, "Folhetim Artístico. Uma grã-cruz a uma artista", *Diário de Lisboa*, 19 de Janeiro 1978

1979

FERREIRA, Jaime, "Sequeira – pintor que foi monge na Cartuxa de Laveiras", *Jornal Comércio do Porto*, 8.02.1979

1981

CLARK, Anthony M. e Bowron, Edgar Peters, *Studies in Roman eighteenth-century painting*, 1981, p.151

FIGUEIREDO, João Pinto de, *A vida de Cesário Verde: a obra e o homem*, ed. Arcádia, Lisboa, 1981, pp. 20-24

1982

FRANÇA, José-Augusto, "O setembrismo no ensino das artes e do teatro", comunicação ao colóquio *O Liberalismo na Península Ibérica na primeira metade do século XX*, ed. Sá da Costa, vol. 2, 1982, pp. 198-200

FRANÇA, «J-A, Domingos António de Sequeira entre Roma e Paris», *Presença de Portugal no Mundo. Actas do Colóquio*, Academia Portuguesa de História, Lisboa, 1982, pp.483-497

1983

BATICLE, Jeannine, D. A. de Sequeira: portraits des deutes aux “Cortés”: exposition, ed. Fundação C. Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1983

FRANÇA, José-Augusto, “Folhetim Artístico. Sequeira em Paris”, *Diário de Lisboa*, 14 Dezembro 1983

LONGFORD, Elizabeth, *Apsley House and the Battle of the Waterloo banquets*, The Victoria and Albert Museum, Album 2, Londres, Templegate Publishing, Ltd. in association with the Friends of the V&A, 1983

1985

FRANÇA, José-Augusto, “Deux tableaux de D. A. Sequeira (1768-1837)”, *La Revue du Louvre et des Musées de France*, Paris, 3-1985

1986

ANACLETO, Regina, *História da Arte em Portugal. Neoclassicismo e romantismo*, vol. 10, Lisboa, 1986

MARQUES, A. H. de Oliveira, *Dicionário de Maçonaria Portuguesa*, Lisboa, 1986

1987

COSTA, Lucília Verdelho da, “Sol e Sombras. A arte portuguesa do século XIX no Museu do Petit Palais em Paris”, *Colóquio/Artes*, 2ª série, nº 74, Lisboa, FCG, Setembro 1987

COSTA, Mário, *O Chiado pitoresco e elegante: história, figuras, usos e costumes*, 1987, p. 157

FERREIRINHA, Paula, “Domingos Sequeira pintor esquecido”, *O DIA. Suplemento Ilustrado*, nº 3755, 29 Agosto 1987

PIRES, M<sup>a</sup> Laura Bettencourt, *William Beckford e Portugal: uma visão diferente do homem e do escritor*, ed. 70, 1987

1988

BATICLE, Jeannine, “Quelques réflexions sur Sequeira et le préromantisme”, *Le XIX Siècle au Portugal, Histoire – Société, Culture – Art (Actas do Colóquio)*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1988

*Catálogo da exposição Arte portuguesa do séc. XIX*, Lisboa, 1988

CUNHA, Pedro Penner da, *Sob fogo: Portugal e Espanha entre 1800 e 1820*, Livros Horizonte, 1988, p. 135

GOMES, Paulo Varela, “Correntes do neoclassicismo europeu na pintura portuguesa do século XVIII”, *Portugal e Espanha entre a Europa e Além-mar, Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*, Instituto de História da Arte – Universidade de Coimbra, 1988

SANTOS, M<sup>a</sup> de Lourdes Lima dos, *Intelectuais portugueses na primeira metade de oitocentos*, Lisboa, ed. Presença, 1988

1989

FRANÇA, José-Augusto, “O Milagre de Ourique, de D. A. de Sequeira”, *Póvoa do Varzim, Boletim Cultural*, vol. XXVI, nº 2, Póvoa do Varzim, 1989

YORKE, James, *Domingos Sequeira, a Court Painter's War*, conferência inédita realizada em Lisboa em Junho de 1989

1991

ARAÚJO, Agostinho Rui Marques de, “Sequeira - «A Sopa de Arroios» e outros temas” in *Experiência da natureza e sensibilidade pré-romântica em Portugal. Temas de pintura e seu consumo (1780-1825)*, dissertação de doutoramento, Porto, 1991

1992

MELLO, Ana M<sup>a</sup> Homem de, *Oito séculos de Portugal na cultura europeia*, Sociedade Histórica da Independência de Portugal, 1992, pp. 99 e seguintes

YORKE, James, “Victory served on silver”, *Country Life*, 184(3), 1992, p. 48-51

1995

PEREIRA, Paulo (Dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol.III, Lisboa, 1995

1996

CARVALHO, J. A. Seabra, MIRANDA, Liseta R., PEREIRA, Stella, *Arte e imagem nas notas do Banco de Lisboa*, Lisboa, 1996

MAIO, Elena di, *Franz Ludwig Catel e i suoi amici a Roma: un álbum di disegni dell'Ottocento....*, 1996, p.19

TAVARES, Adérito, “O Colégio Português das Belas-Artes em Roma”, *Revista da Casa Pia de Lisboa*, ano 9, nº 17, Junho 1996, pp. 15-18

1997

COSTA, Lucília Verdelho da, “D. João VI e as artes”, *Revista Portuguesa de História*, tomo XXXII, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – Instituto de História Económica e Social, 1997-1998

NEVES, Pedro Teixeira, «Sequeira, retrato de génio», jornal *Semanário. Caderno Cultura*, 1 Março 1997

SALDANHA, Nuno, “Domingos António Sequeira Revisitado 1788-1837”, *Arte Ibérica*, nº 2, Lisboa, Janeiro/Fevereiro 1997, pp. 50-54

SANTOS, Rui Afonso e FRANCO, Anísio, “Sequeira... como se queira”, *Arte Ibérica*, nº 2, Lisboa, Janeiro/Fevereiro 1997, pp. 56-57

1998

RIOBOM, M<sup>a</sup> de Lourdes, *A obra de Domingos de Sequeira: 1781-1823* (policopiado), Lisboa, 1998

2006

MOURATO, António Manuel Vilarinho, *João Baptista Ribeiro, 1790-1868*, dissertação de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006, 3 vols.

2009

GOMES, Paulo Varela, *Expressões do Neoclássico*, col. Arte Portuguesa. Da pré-história ao século XX, vol. 14, ed. Fubu, 2009

2010

XAVIER, Hugo, *Domingos Sequeira*, col. Pintores Portugueses, vol. 4, Matosinhos, ed. Quidnovi, 2010

### **Entradas em enciclopédias e dicionários:**

1847

LEAL, Augusto Barbosa de Pinho, “Monumento do Rocio”, *Portugal antigo e moderno. Dicionário*, vol. IV, Lisboa, 1847.

1878

«Bambochatas», *Diccionario popular*, dirigido por Manoel Pinheiro Chagas, vol. III, Lisboa, 1878

1908

BASTOS, António Sousa, *Diccionario do theatro portuguez: obra profusamente illustrada*, 1908, p. 367.

1912

*Portugal: dicionário*, vol. 1, p. 40 (Ateneu); vol. 6, 1912, pp. 19 e 810

1950

“Ateneu”, *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. 3, 1950, p. 644

1959

ANDRADE, António Arsénio Mendes Sampaio de, *Dicionário histórico e biográfico de artistas e técnicos portugueses séc. XIV-XX*, Depositaria Livraria Castro e Silva, 1959, p.204

1961

HUYGUE, René, *Larousse encyclopedia of modern art, from 1800 to the present day*, vol. 4, ed. Prometheus Press, 1961.

1963

“Ateneu”, *Dicionário de História de Portugal*, vol. 1, 1963, p. 246

1973

«SEQUEIRA, Domingos António de», *Dicionário da Pintura Universal*, vol. III- Pintura Portuguesa, Lisboa, Estúdios Cor, 1973

1988

«SEQUEIRA (Domingos António de)», Fernando Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, 2ª ed., vol. V, Barcelos, ed. Livraria Civilização, 1988

1996

“Domingos António de Sequeira” (J-A França), *The Dictionary of Art*, vol. 28, ed. Macmillan, 1996

Sem data

«Sequeira» in *Encyclopedia portugueza illustrada. Diccionario*. Direcção de Maximiano Lemos, vol. X, Porto, ed. Lemos & Cª, s.d.

### **Bibliografia sobre outros artistas e temas portugueses correlativos com referências a Sequeira:**

1925

VITORINO, Pedro, *José Teixeira Barreto, artista portuense (1763-1810)*, ed. Imprensa da Universidade, 1925

1941

SOARES, Ernesto, *Gregório Francisco de Queiroz: gravador em metal (a sua vida e a sua obra)*, Lisboa, Separata de História da Gravura Artística em Portugal, vol.2, 1941

1941

SOARES, Ernesto, *Vieira Portuense na Obra Gravada de Bartolozzi*, Porto, 1948

2001

*Francisco Vieira, o Portuense 1765-1805*, catálogo da exposição, Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 2001

### **Bibliografia sobre grandes colecções onde havia desenhos de Sequeira:**

1851

Catálogo dos quadros antigos e modernos, que formam parte da Galeria do exmº Duque de Palmella em Lisboa (III parte), *Revista Universal Lisbonense*, 6 Novembro 1851, p. 153

1903

PEREIRA, Gabriel, *A colecção de pinturas do sr. Duque de Palmella*, Lisboa, ed. Typographia Lallemand, 1903

1909

*Catalogue Descriptif & Raisonné des Peintures Anciennes de la Collection Moreira Freire à Lisbonne*, Imp. Estêvão Nunes & Filhos, Lisboa, 1909

1921

*Vente d'Objects d'Art: Collections "Comte de Ameal"*. *Catalogue descriptif*, Julho, 1921

1936

COSTA, Luís Xavier da Costa, *Catálogo dos desenhos originais do pintor que constituíram a (...) colecção Rebelo Valente*, Lisboa, 1936

1948

*Desenhos do «Álbum Cifka»*, Catálogo da 9ª exposição temporária, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1948

### **Catálogos das principais exposições onde estiveram desenhos de Sequeira:**

1898

Catálogo ilustrado do “Grémio Artístico – Exposição extraordinária comemorativa do 4º centenário do descobrimento do caminho marítimo da Índia”, Lisboa, 1898

1905

Catálogo da Colecção de Desenhos do Museu Nacional de Bellas Artes, Lisboa, ed. Imprensa Nacional, 1905, (introdução de Manuel de Macedo)

1939

Exposição temporária de Desenhos de Domingos António de Sequeira, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1939, introdução de Luís Xavier da Costa

1948

Desenhos do «Álbum Cifka», Catálogo da 9ª exposição temporária, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1948

1955-56

«Painting» in Exhibition of Portuguese Art 800-1800, London, Royal Academy of Arts, 1955-56

1962

BEAUMONT, Maria Alice, Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga (de Fernão Gomes a Domingos António de Sequeira) expostos temporariamente no Museu de Setúbal, Setúbal, 1962

1968

Catálogo da Exposição do II Centenário do nascimento do pintor Domingos António de Sequeira, org. Câmara Municipal de Cascais – Museu Condes de Castro Guimarães, 1968

1983

D. A. de Sequeira – 1821, catálogo da exposição, org. J-A França, Paris, 1983

1987-1988

Soleil et Ombres. L'Art Portugais du XIXème Siècle, Musée du Petit Palais, Paris, 20 Outubro 1987 – 3 Janeiro 1988

1988

Catálogo da exposição Arte portuguesa do séc. XIX, Galeria D. Luís, Palácio da Ajuda, Lisboa, 1988

1994

SILVA, Raquel Henriques da, “Domingos António de Sequeira”, *O Rosto da Máscara. Auto-representação na Arte Portuguesa*, Lisboa, CCB, 1994

1997

Sequeira, 1768-1837. Um português na mudança dos tempos, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1997

2013

En el Umbral de la Modernidad. Domingos Sequeira, un pintor portugués (1768-1837), Madrid, Museo Nacional del Romanticismo, 2013

### **Outra bibliografia consultada sobre o período ou temas:**

#### **Sobre o Desenho em Roma**

CARACCILOLO, M. T., «Disegni Romani fra Seicento e Settecento nelle collezioni pubbliche francesi. Considerazioni e aggiunte in margine ad una Mostra», *Bolletino d'Arte*, 71, 1992, pp. 103-120

*I Disegni Italiani del Settecento. Scuole Piemontese, Lombarda, Genovese, Bolognese, Toscana, Romana, Napoletana*, Treviso, 1981

RODINO, S. Prospero Valenti, *Disegni Romani dal XVI al XVIII secolo* (catalogo de exposição), Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, 1995

SESTIERI, Giancarlo, “Dalo ‘studio’ al dipinto: profilo del disegno romano della prima metà del Settecento”, *700 Disegnatore. Incisioni, progetti, caricature*, col. Studi sul Settecento Romano, nº 13, Roma, Bonsignori Ed., 1997



ARNOLDI, Francesco Negri e VALENTI, Simonetta Prosperi, *Il Disegno nella Storia dell'Arte Italiana*, Roma, Carocci ed., 1986

### **Sobre o Neoclassicismo:**

BACOU, Roseline, *Le XVIIIe siècle français*, Édition Princesse, 1976

GOLZIO, Vincenzo, "La reazione neoclássica", *Il Seicento e il Settecento*, col. «Storia dell'Arte Clássica e Italiana», vol. IV, Torino, ed. Unione Tipográfica – Editrice Torinese, 1950, p.739-747

GONZALEZ-PALACIOS, Alvar, *David et la peinture napoléonienne*, Paris, Têtes de feuilles, 1976

HASKELL, Francis e PENNY, Nicholas, *Taste for the Antique*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1981

HONOUR, Hugh, «Y eut-il une peinture "néoclassique" en France?», *Revue de l'Art*, nº34, 1976, p.81-91

*Il neoclassicismo in Itália: da Tiepolo a Canova*, catálogo de exposição, Milão, 2002

*L'Âge du Néoclassicisme* (catálogo de exposição), Conseil de l'Europe, Londres, 1972

*L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIIIe siècle*, catálogo da exposição, Paris, Museu do Louvre, 2010-2011, ed. Louvre-Gallimard

MAZZOCCA, Fernando, «Le goût néo-classique», *L'art italien de la Renaissance à 1905*, dir. Philippe Morel, Paris, 1998, pp. 386-435

MICHEL, Olivier, *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle*, 1996

PINELLI, Antonio, Avanzare regredendo. *Neoclassicismo e Primitivismo tra XVIII e XIX secolo. Parte I: il Settecento*, Tipografia Editrice Pisana, Pisa, 1999

RENOUVIER, Jules, *Histoire de l'art pendant la Révolution, considérée principalement dans les estampes*, Veuve Jules Renouard, 2 vol., 1863

ROSENBLUM, Robert, «La peinture sous la Restauration», 1974-1975, Paris, Detroit, New York, p.233-247

ROSENBLUM, Robert, *Transformation in late Eighteenth Century Art*, Princeton University Press, 1967

*Visions of antiquity: neoclassical figure drawings*, cat. exposição, Los Angeles – Philadelphia – Minneapolis, 1993-1994

### **Sobre Romantismo e início do século XIX:**

ANGRAND, Pierre, *Le comte Forbin et le Louvre en 1819*, Lausanne-Paris, La Bibliothèque des Arts, 1972

CHASTEL, André, *L'Art Français. Le temps de l'éloquence, 1775-1825*, Paris, Flammarion, 2000

CROW, Thomas, «Classicism in crisis: Gros to Delacroix», *Nineteenth Century Art: a Critical History*, Londres, Thames and Hudson, 1994, p.51-77

*De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*, cat. exposition, dir. Pierre Rosenberg, Paris, Grand Palais, 1974

FOCILLON, Henri, *La peinture au XIXe siècle*, H. Laurens, «Manuels d' Histoire de l' Art», 1927, 2 vols, t. I, Le retour à l' Antique. Le Romantisme.

FOUCART, Bruno, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Arthéna, 1987

*Il Primo '800 Italiano. La pittura tra passato e futuro*, catálogo da exposição, Milão, Palácio Real, 1992, ed. Mazzotta

Luxan, Isabel Azcárate, et alt., *Historia y Alegoría: Los Concursos de Pintura de la Real Academia de Belas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994

MONTANI, Giovanna, “Le prime esposizioni della Società Amatori e Cultori ricostruite attraverso i periodici romani”, *Giornate di Studio Il Laboratorio delle Riviste. Cronache e dibattiti dal Settecento al Contemporaneo*, Museo Nazionale Romano, 7-8, Aprile 2008

ROSENBLUM, Robert, *Transformazioni nell' arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma, Carocci, 2002 (1ª ed., Princeton University Press, 1967)

SCARPATI, Anna M<sup>a</sup> Natoli, *Il Palazzo del Quirinale. Il mondo artistico a Roma nel periodo napoleónico*, 1989, 2 vols

SCHNEIDER, René, *L' esthétique classique chez Quatremère de Quincy (1805-1823)*, Paris, Hachette, 1910

SCHNEIDER, René, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1850)*, Paris, Hachette, 1910

### **Sobre diversos artistas referidos:**

*Canova. L' Ideale clássico tra scultura e pittura*, catálogo da exposição no Museu San Domenico, Forlì, 2009, Silvana ed.

CARACCILO, Maria Teresa, *Giuseppe Cades 1750-1799 et la Rome de son temps*, Paris, Arthéna, 1992

CAVINA, Anna Ottani, *Fellice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, 2 vols., Milão, Electa, 1999

*Da Lille a Roma. Jean-Baptiste Wicar e l' Italia. Disegni dell' Accademia di Belle Arti di Perugia e del Museo di Lille*, catálogo da exposição, Perugia, Palácio della Penna, 2002, Electa-ed. Umbri Associati

HAMILTON, James, *Turner & Italy*, National Galleries of Scotland, Edimburgo, 2009

*Prud' hon ou le rêve du bonheur*, catálogo da exposição, Paris, Museu do Louvre – N. Y. , The Metropolitan Museum of Art, 1997-1998

### **Sobre o ensino do desenho e as Academias:**

LAHALLE, Agnès, *Les Écoles de dessin au XVIIIe siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006

PEVSNER, Nikolaus, *Las Academias de Arte*, Madrid, ed. Cátedra, 1982

### **Sobre William Beckford e Gregorio Franchi:**

PARREAUX, André e CHAPMAN, Guy, *Excursion à Alcobaça et Batalha*, ed. Les Belles Lettres, vol. 11, 1954

Mme C. d'Andrade, "Souvenirs d'un Voyage à Alcobaça", *A Abelha*, 1840, 2º ano

REDDING, Cyrus, *Memories of William Beckford of Fonthill*, 1859

MELVILLE, Lewis, BENJAMIN, Lewis Saul e STORER, James Sargent, *The life and letters of William Beckford, of Fonthill...*, W. Heinmann, 1910

CHAPMAN, Guy, *Beckford*, C. Scribner's Sons, 1937

BOYD, Alexander, *The journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788*, Hart-Davis, 1954

BOYD, Alexander, *Life at Fonthill*

LEES-MILNE, James, *William Beckford*, Allanheld and Schram, 1979

PIRES, M<sup>a</sup> Laura Bettencourt, *W. Beckford e Portugal: uma visão diferente do homem e do escritor*, ed. 70, 1987

GIRARD, Didier, *William Beckford: terroriste au palais de la Raison*, ed. J. Corti, 1993

JACK, Malcolm, *William Beckford: an English fidalgo*, MAS Press, 1996

GRAHAM, Kenneth Wayne e BERLAND, Kevin, *William Beckford and the New Millenium*, ed. MAS Press, 2004

*The Bodleian Library Record*, vol. 12, 1985, p. 73

### **Sobre Goya e D. Valentín Carderera y Solano (1796-1880)**

ARCO, Ricardo del, *Dos grandes coleccionistas aragoneses de antaño (Lastanosa y Carderera)*, Madrid, Imprenta Moderna, 1919, pp.1-11

AZPÍCOZ PASCUAL, José M<sup>a</sup>, "Comentario de las fuentes para una mejor aproximación a la figura y obra de Valentín Carderera y Solano. Su obra escrita", *Homaje a Federico Balaguer*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación de Huesca, 1987, pp. 559-579

BAREAU, Juliet Wilson e LUBBOCK, Tom, *Goya: Drawings from his private albums*, 2001

GARCÍA GUATAS, Manuel, "Carderera: un ejemplo de artista y erudito romántico", *Artigrama*, nº 11, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1994-1995, pp. 425-450

- GASSIER, Pierre, *The drawing of Goya*, ed. Harper and Row, 1975
- KLINGENDER, F. D., *Goya na tradição democrática*, Lisboa, 1964
- CARDERERA Y SOLANO, Valentín, “Biografía de D. Francisco Goya, pintor”, *El Artista*, tomo II, Madrid, Imprenta de Sancha, 1835, pp. 253-255
- CARDERERA Y SOLANO, Valentín, *Estudios sobre Goya (1835 – 1885)*
- CARDERERA Y SOLANO, Valentín, “François Goya, sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes”, notes de Ph. Burty, Paris, J. Claye, 1860-1863; *Gazette des Beaux-Arts*, vol. VII, 1860, pp. 215-217 e vol. XV, 1865, pp. 237-249
- CARDERERA Y SOLANO, Valentín, Goya, Madrid, Imprenta de Tomás Jordán, 1838, publicado em *El Seminario Pintoresco*, nº 120, pp. 631-633
- SALAS, Xavier de, “Inventario de las pinturas de la colección de Don Valentín Carderera”, Separata de *Archivo Español de Arte*, Tomo XXXVIII, nº 151-152, 1965
- SALAS, Xavier de, “Sobre la bibliografía de Goya”, *Archivo Español de Arte*, tomo XXXVI, no 141-144, Madrid, Instituto Diego Velásquez, 1963, pp. 47-63

#### **Sobre técnicas:**

- RODRIGUES, Francisco de Assis, *Diccionario tecnico e histórico de pintura, escultura, arquitectura e gravura*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1875
- CASSAGNE, Armand, *Guide Pratique pour les différents genres de Dessin*, Paris, Fouraut, 1886
- MOLINA, Juan José Gómez, CABEZAS, Lino, COPÓN, Miguel, *Los Nombres del Dibujo*, Madrid, ed. Cátedra, 2005
- MOLINA, Juan José Gómez (coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo*, Madrid, ed. Cátedra, 2002