


5.^a Secção
Arte, Cultura

**IV Congresso
Histórico de
Guimarães**

*Do Absolutismo
ao Liberalismo*


2009



«Lux perpetua»: derradeiras obras de Domingos António de Sequeira, o retorno ao sagrado no *terminus* de uma vida

Marco Daniel Duarte

Director do Museu do Santuário de Fátima e responsável pelo Departamento de Arte e Património do mesmo Santuário. Correspondente da Academia Portuguesa da História e Membro da Sociedade Científica da Universidade Católica Portuguesa. Colaborador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra (CEIS 20)





«[...] implorando a Divina Graça me puz à obra.»

Domingos António de Sequeira¹

“Terminus” de uma vida

Os últimos três anos da década de vinte de Oitocentos viam encerrar um ciclo da pintura portuguesa cujo protagonista havia desempenhado papel cimeiro na história quer da arte quer do próprio país, porquanto havia vivido uma intensa actividade pictórica e porquanto havia experimentado os diferentes desenvolvimentos políticos aos quais, não raras vezes, mas ao invés, em múltiplas ocasiões, aludiu na sua actividade criativa. Este facto de ter documentado toda a linha evolutiva que se desenha entre o Portugal Absolutista e o Portugal Liberal é, porventura, um capítulo muito estudado de Domingos António de Sequeira, secção da sua obra que o compromete aos olhos do historiador que, muitas vezes, não se demite de ser também julgador, encontrando naquela pintura expressão de facções político-ideológicas antagónicas².

Antes de se abalançar nesses tão complexos temas relacionados com o viver político oitocentista, o pintor, de traço ainda pueril, havia-se iniciado, como era típico da sua época, por temáticas mais académicas, destacando-se sobretudo nalguns quadros acerca de episódios bíblicos, alguns deles resultantes de contextos de importantes concursos artísticos. Com efeito, pode cristalizar-se que a vida de pintor, descontando os seus trabalhos académicos da aula de Joaquim Manuel da Rocha (também estes não raramente sacros), se inicia, em 1790, com um quadro de temática sacra, retirada das páginas neotestamentárias, precisamente do conhecido episódio narrado pelo evangelista Mateus, a “Moeda de César”³. Já em 1789, um ano antes da referida tela, havia feito alguns estudos que se conservam na Academia de Roma de São Lucas também subordinados à temática religiosa vétero e neotestamentária: o desenho intitulado “Milagre da multiplicação dos pães e dos peixes” e os dois desenhos intitulados “Sacrifício de Isaac”⁴.

Sequeira foi um especial pintor de Arte Sacra, numa época pouco voltada para o ideal religioso. Com efeito, o historiador deste pintor não poderá esquecer que a vida adulta de Sequeira coincide com o advento de leis pouco favoráveis ao poder religioso. A julgar pelos testemunhos que ficaram, o pintor era um homem que pretendeu contactar de perto com a esfera do sagrado, chegando mesmo, como se encontra sumamente divulgado, a fazer experiência de religioso no rigor dum convento cartuxo⁵. Também desta fase da sua vida resultará um ciclo pictórico, de excepcional craveira, sendo algumas das obras destas datas consideradas das suas mais notáveis criações⁶.

Surgirão aqui e além, nos anos de maturidade da sua carreira, temáticas religiosas, ainda que muitas não tenham passado de intenções que, todavia, não sabemos se nalguns casos terão sido levadas a cumprimento, como o desenho “Menino Jesus Carpinteiro”, de cerca de 1830, ou como, neste caso, um óleo, representando “A Virgem em Glória”. A juntar a estas, conhece-se um número considerável de obras de arte sacra: para além de um “Cristo na Cruz” (sem data), uma “Última Ceia” (pintada entre 1802 e 1805), o “Ex-voto de Pedro José da Silva” (de 1809), a “Construção do templo do Bom Jesus de Braga” (de 1810-11), um estudo para um ex-voto (de 1812)⁷, uma “Conversão de São Paulo” (1791-92), uma “Pregação do Baptista” (1793), uma “Conversão de São Bruno” (1799-1800); um “São Bruno em Oração” (1799-1800); um “São Bruno em Oração no deserto da Cartuxa” (1799-1800); um “São Paulo, Primeiro Eremita e Santo Antão” (1799-1800).

Depois de uma intensa vida pictórica (e o mesmo é dizer: depois de uma intensa vida política; e o mesmo é dizer: depois de uma intensa vida religiosa, sendo esta, pontuada com a entrada e saída de um convento), Sequeira regressa à pintura sacra. Como será evidente, o retorno ao sagrado não leva a que o pintor volte a pintar obras da mesma forma que já havia experimentado. Sendo as suas obras últimas, elas serão corolário de uma carreira. Terão particulares características advindas, obviamente, da experiência do autor e do momento, sempre importante na vida de um pintor, que é o das suas derradeiras criações. Ajudam a enfatizar esta última ideia os testemunhos que chegaram de que Sequeira conviveu, nos últimos anos de vida, com uma doença que, necessariamente, o terá prejudicado⁸. Se por um lado as obras poderão enfermar desta situação de um pintor que talvez se encontrasse já diminuído em relação aos anos de fulgor pictórico, por outra parte elas mostram sumo interesse no respeitante ao remate que o pintor quis para a sua obra⁹. E desde logo, pelo que é conhecido do autor, podemos afirmar que os seus últimos anos foram consagrados a um regresso ao tema sacro, carregado de experiência colhida ao longo de uma vida.

Nas suas derradeiras obras, Domingos António de Sequeira revisitou a temática sagrada, com a qual se havia iniciado na arte da pintura, cerca de quatro décadas antes, e, com efeito, pintou, exclusivamente, quadros cujo temário fez derivar das fontes neotestamentárias¹⁰. Entre 1827 e 1830, pintou quatro telas, já acertadamente apelidadas de «testamento estético e espiritual» do autor¹¹. Tais obras constituem um bloco de intencionalidades pictóricas de onde brota, como veremos, um fulgor de luminosidade visionária que rompe os arquétipos da pintura neoclássica, guindando a produção pictórica de um português aos cânones de um especial romantismo experimentado noutras latitudes europeias. Tomadas como “corpus” pictórico, simbólica coroa de uma vida dedicada à pintura, tais obras são também testemunho do génio de um autor que, no final da vida, se aproxima das correntes artísticas do seu tempo, sem



grandes atrasos, mas, pelo contrário, em verdadeira sintonia com o “modus” pictórico dos artistas que rasgavam os horizontes da pintura sacra da época.

São várias as razões que justificam uma análise atenta, pormenorizada, com critérios da iconografia e da iconologia, às obras que se constituem verdadeiro corolário da pintura de Domingos António de Sequeira, um dos protagonistas da história política, institucional, cultural e artística do Portugal de Oitocentos.

O retorno ao sagrado

Observadas as pinturas em sequência cronológica de criação, não consegue o historiador traçar uma intencionalidade programática que não seja a de o autor ter querido exclusivamente *consagrar-se ao tema religioso*. De entre os vários quadros datáveis do tempo da «Segunda Época (1826-1837)»¹² em Roma, o núcleo que a historiografia artística, e com razão, mais tem destacado é o conjunto das quatro telas pintadas entre 1827 e 1830, ligadas por uma nítida intencionalidade de formas e de conteúdos¹³. Distanto, como se vê, um considerável período de tempo entre umas e outras, elas formam um indesmentível bloco e se a sua coerência estética não chegasse para o provar, bastaria pensar que todas elas têm as mesmas medidas: 100 × 140 cm. Apesar da ainda alguma incerteza das datas, entre os quadros não se consegue traçar fios de sequência iconográfica, alcançando certeza, inclusive, de que a cena do “Descendimento” fora tratada antes da cena da “Adoração dos Magos”¹⁴. Apenas, e já não é informação despicienda, se consegue afirmar que o autor procurou, sem excepção, todos estes quadros nas páginas do Novo Testamento, o que se revela opção de interesse, já que o seu primeiro quadro, “Tributo a César”, também deriva do temário neotestamentário, ainda que, efectivamente, entre os seus primeiros riscos artísticos se encontrem uns esboços representativos de temas do primeiro livro da Bíblia (“Sacrifício de Isaac”, já em Roma; “Ismael expulsando Agar”, ainda na conhecida aula do Rocha, em Lisboa¹⁵).

Não obstante a aparente homogeneidade dos quatro últimos quadros, eles são bastante diversificados e expõem opções muito diversas que, contudo, não contradizem a coerência entre os mesmos. Se a estes juntarmos os desenhos preparativos de outros quadros que não chegaram a realização final e também os que, ainda que não datados, só podem ser incorporados nesta fase da sua vida (“Prisão de Cristo”, “Negação de São Pedro”)¹⁶, conseguimos formar um “corpus” de efectiva coerência, a qual se vislumbra sobremodo nas quatro telas, pertença da família Palmela¹⁷, que aqui tomamos para análise mais aprofundada.

À excepção do quadro “Adoração dos Magos”, que retrata um dos mais célebres episódios da iconografia da infância de Cristo, todos os outros se encontram relacionados com a ideia de morte, de acabamento, de meta. Não é, todavia, uma morte de finitude, mas de passagem, embora o sentimento pictórico aposto nos exemplos relacionados com a iconografia da Paixão e Morte de Cristo (“Prisão de Cristo”; “Negação de São Pedro”; “Descida da Cruz”) o possa levar a pensar. Parece antes que a ideia mais correcta será a de “transitus”, a de passagem, assim se enquadrando nela a obra da “Ascensão” (a passagem-despedida) e a tela e os múltiplos esboços do “Juízo Final”, uma finitude-infinitude. Também nesta ideia de meta, de “terminus”, se enquadrarão os esboços em ordem à “Assunção da Virgem” e o óleo da “Coroação da Virgem”¹⁸. Percebe-se, por conseguinte, que Sequeira não tinha propriamente uma esperança infundada, mas que a sua esperança passava para os patamares dos temas da imortalidade. Efectivamente, a historiografia da primeira metade do século XX continuaria a enfatizar que estas obras são, para o autor, especiais: Sequeira «não os pintou por comissão de alguém, mas de seu próprio motu para o fim de mostrar aos Pintores de Roma, seus antigos amigos, a maneira de pintar que nos mesmos Quadros poz em prática»¹⁹. As diferentes gerações da historiografia da arte continuam a considerá-las como «as quatro obras maiores do pintor»²⁰, «[...] o conjunto mais importante e notável da sua obra pictural, aquele em que mais elevada, brilhante e ostensivamente fulgem o seu génio e as suas extraordinárias aptidões artísticas»²¹. Deste derradeiro ciclo pictórico integrante da Colecção do Duque de Palmela, vivamente elogiado pela historiografia artística como «conjunto admirável de obras sacras»²², precedido por um núcleo de desenhos espalhado por diversas colecções, de onde alguns destacam, ainda com superior valor relativamente ao das pinturas finais, os cartões preparatórios (que «marcam o apogeu artístico na obra de Sequeira, e contam entre as produções mais elevadas da arte universal»²³; «uma das expressões mais altas do seu génio criador»²⁴; «acima da própria pintura [...] estão [...] os notáveis “Cartões” preparatórios»²⁵) que se encontram no acervo do Museu Nacional de Arte Antiga²⁶, a tela que primeiramente foi pintada, datada de 1827²⁷, representa a “Descida da Cruz” e, juntamente com o quadro da “Adoração dos Magos”, é considerado, deste núcleo de quatro telas, o quadro mais arreigado à tradição barroca que, nesta época, conferia alguma consistência aos valores pictóricos do Romantismo, estética experimentada, pelo menos, desde o Salon de 1824, por Sequeira.



Descida da Cruz



Descida da Cruz, 1827. Óleo sobre tela, 100 × 140 cm

É com o quadro sobre o descendimento da cruz que Domingos António de Sequeira inicia o último ciclo pictórico da sua vida. Trata-se de um tema sobre o tópico do “terminus” da vida, talvez propício à meditação de um pintor em final de carreira, descrente das vicissitudes de uma vida cheia de tribulações que, naqueles anos da década de vinte, o levara, depois de uma estada em Paris, a Roma²⁸. Trata-se também da revisitação de um tema já por si tratado, em 1790, mas de uma forma bem diversa²⁹. Se dúvidas houvesse acerca do percurso de Sequeira rumo a uma pintura novecentista de atmosfera definitivamente romântica, a comparação entre estas duas telas poderia infirmar a suspeita de que o pintor não largaria os cânones da pintura barroca. Com efeito, nem a escala a que a cena é tratada, nem a ambiência geral do tema se integram na estética de Setecentos, embora a paleta do cromatismo de acentuação do claro-escuro dela decorra.

Sequeira situa a cena num chão moldado pela luz sépia e habitado por uma «multidão que ninguém pode contar»³⁰. Esta tónica da multidão será repetida ao longo de todo o ciclo destas pinturas finais, menos visível, mas também presente, no quadro do “Juízo Final”. Não apresentando propriamente o momento da descida, típico do formulário barroco que vive aquele preciso momento com dramatismo experimentado por Sequeira no quadro de 1790, o pintor prefere a visão do pensamento romântico da acção já realizada e da resignação daí decorrente. A cruz já se encontra vazia, apenas habitada pelo letreiro cujas letras não foram sequer caligrafadas. As figurações estranhas ao mundo humano, como são os anjos que no quadro dos anos 90 ajudam ao descimento, não foram, para o quadro feito em Roma, convocadas. Naquele momento, o corpo daquele que havia estado na cruz já se encontra no sudário, envolto por uma mancha de brancura e esta por uma mancha de homens e mulheres

que começam a preparar o corpo. Se há alguma descida da cruz é a que acontece, em plano secundário, numa das duas cruzes figuradas mais à direita de quem observa, isto é, na cruz de um dos salteadores que, segundo a fonte bíblica que Sequeira segue, foram crucificados. Junto à cruz de Cristo vê-se ainda uma ideia ténue da acção que deu nome ao quadro, dado que as escadas da descida ainda se encontram a ser transportadas.

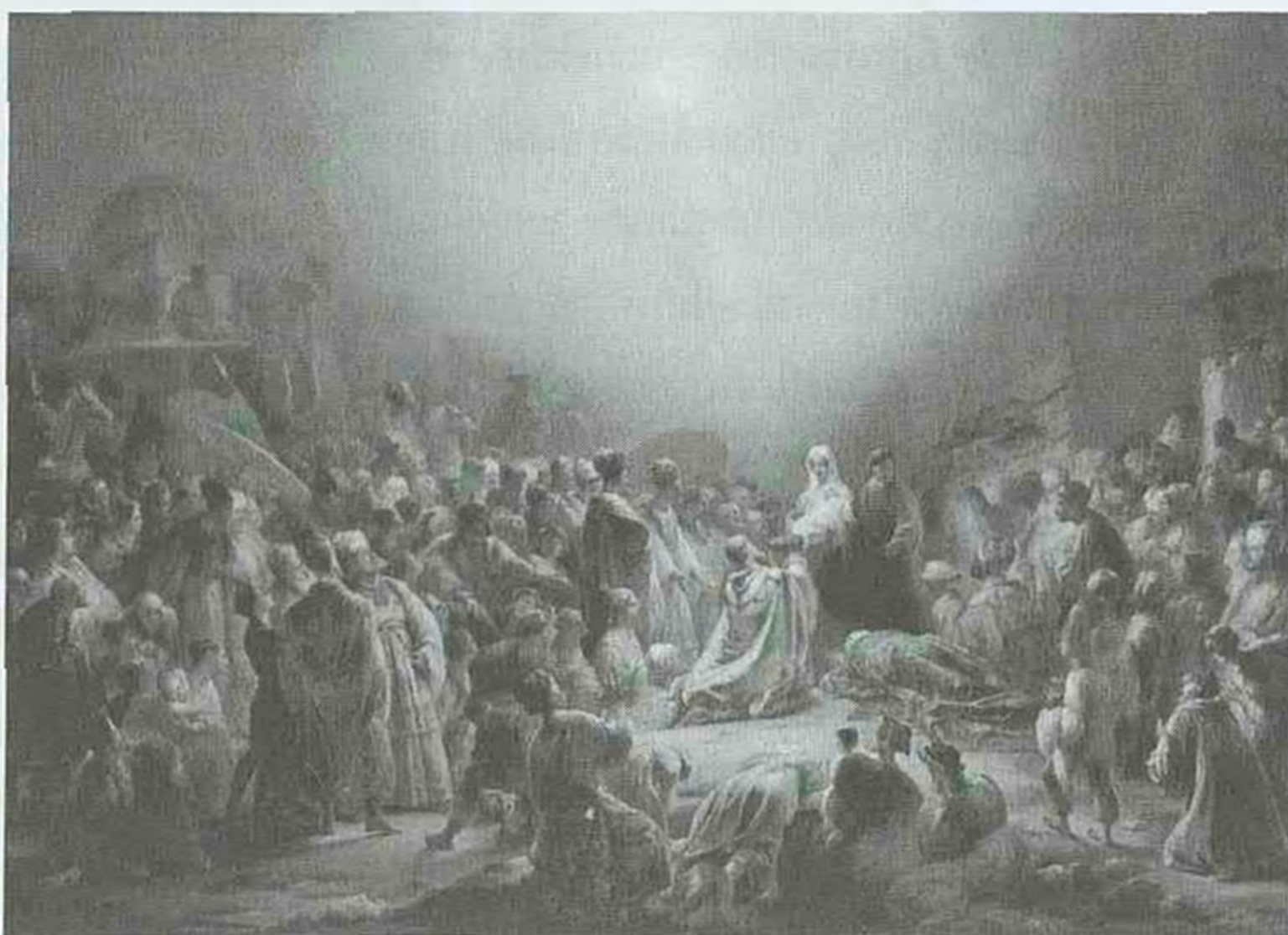
O pintor narra-nos um Calvário superpovoado com um espaço vazio na zona da cruz (descrevendo o que, em linguagem literária, se designa por oximoro), dominado, sem dúvida, pela imagem do sudário onde Cristo tenuemente se esculpe³¹, mas, logo a seguir, dominado pela figura de Maria que, de pé, se mostra em serenidade. Ela coincide, “grosso modo”, com a mediana vertical do quadro, aparecendo como personagem autónoma. A sua posição – de pé – parece ser símbolo de algo que contraria o centro geométrico do quadro, ocupado pela clareira sobre terra deserta; parece ser a ressonância plástica da ideia contida na célebre sequência litúrgica, tantas vezes musicada, também nas eras românticas, do “Stabat Mater” (da mãe que “está”, que “permanece”, que se perpetua de pé); parece ser símbolo da Igreja orante (de pé), assim como da certeza que deve deixar firme o crente de que aquele passo da “Via Crucis” não é o “terminus”, mas um capítulo que precederá outros com mais feliz desfecho.

A esperança continua a residir naquele para o qual o pintor volta um foco de iluminação, desta vez, em efeito barroco, no contraste com o escuro do céu e com a cor rubra que inunda toda a atmosfera do cenário. Junto da Virgem encontra-se Madalena, em atitude mais dramática, de uma familiar inconsolável, e uma personagem masculina que, através das mãos, exprime diálogo com a Virgem. Será, certamente, a forma de o autor fazer eco do narrado por São João sobre a entrega de Maria ao apóstolo. O gesto do apóstolo, eloquente, mas exageradamente patético, é significador daquele momento “ante-mortem” onde ficou claro que este a receberia em sua casa³². A fonte bíblica, como veremos ao longo da análise destes quadros, é sumamente importante para Domingos António de Sequeira; por isso o céu deste quadro é totalmente escuro; por isso o pintor situa o cenário no cimo de um monte; por isso representa os três condenados daquele dia; por isso, em primeiro plano, se vislumbra, entre a penumbra da cor, um grupo de soldados jogando sortes³³. Prova da importância fundamental que tinha a fonte sagrada para Sequeira é o destaque conferido à figura de um soldado que, no meio do povo que habita junto à cruz, se encontra isoladamente tratada e permanece pensativa. Conotamo-la com o centurião romano que o cálamo do Quarto Evangelista diz ter reconhecido a filiação divina do crucificado³⁴. Sem a contrariar, mas gozando da omissão a propósito de quantos teriam acompanhado a hora do descimento da cruz, Sequeira apresenta o Gólgota sobrepovoado, aproveitando para desenhar figuras de diversas condições sociais, de onde ressaltam, sobretudo, soldados, sacerdotes do templo e algumas mulheres³⁵.



É a partir desta paisagem humana construída sob um véu de homogeneidade, mas reveladora de tantos rostos de diversidade, que o autor aproveita para fazer incursão num dos temas que nesta época mais era caro à pintura romântica: o orientalismo. Coadunando-se com uma cena decorrida no Médio Oriente, Sequeira tratará os trajes dos sacerdotes e a roupagem das damas que trazem unguentos de forma bastante exótica³⁶. As mulheres que, em diferentes pontos do quadro, se sentam fazem mesmo lembrar, nas tonalidades e nas posições, medidas as distâncias, as figuras femininas das latitudes orientais dos quadros de Delacroix, ainda não tanto das “Mulheres de Argel” (1834), de data bem posterior à tela de Sequeira, mas talvez mais relacionadas com o “Massacre de Quios” (1823-24), que o pintor português teve oportunidade de observar, no mesmo “Salon” onde, em 1824, expusera as telas “Repouso na fuga para o Egipto” e a por muitos considerada certidão de nascimento da pintura romântica portuguesa “A morte de Camões”³⁷. O pintor faz diferença entre as mulheres que interpretamos como judias (mais junto ao patíbulo, uma delas limpando o madeiro da cruz com um pano, acto que transforma a cruz em objecto sagrado, em relíquia venerada desde a primeira hora, o mesmo acontecendo com os cravos que, velados, são entregues a uma outra mulher como já se via no desenho preparatório³⁸) e as que tratam do corpo de Cristo, sumamente alvo, junto ao sudário de brancura. Há ainda outras, entre os diversos grupos da multidão, que são desenhadas em diferentes atitudes, normalmente olhando para o alto³⁹. No calvário de Sequeira o pormenor, a minúcia da descrição, é importante: assim se vê nos detalhes do traje, nas expressões dos rostos, nos requintados contentores dos unguentos que longinquamente nos lembrarão os trabalhos desenvolvidos pelo autor em ordem à criação da sua célebre baixela⁴⁰, nos grupos formados (os que conversam, os que observam, os que rezam, os que tratam do corpo de Cristo morto, os que retiram a escada, os que se sentam, os que jogam). Talvez a história da arte não visse um Calvário tão intencionalmente povoado desde as figurações de Hieronymus Bosch e de Peter Brueghel, sensação que é corroborada pela distância da objectiva de visão que prefere albergar mais cenário e mostrar as personagens em tamanho menor do que aproximar o ângulo de visão e mostrar a corporalidade típica da pintura barroca. Todos se embrenham na encenação, concorrendo já para uma das características dos quadros seguintes, não visível, apenas contrariada, no Juízo Final, que é a dos figurantes se voltarem, quase sem excepção, para o centro do quadro, assegurando serem peças de um conjunto montado para ser observado de longe.

Entre outras, certamente, talvez sejam várias destas razões que levam alguns a considerarem esta obra de Domingos António de Sequeira, que fora inclusivamente reproduzida em gravura aberta por António Biordi⁴¹, «um dois mais belos momentos da pintura portuguesa»⁴².



Adoração dos Magos, 1828. Óleo sobre tela, 100 × 140 cm

No quadro da “Adoração dos Magos”, Domingos António de Sequeira revela-se conhecedor da mais profunda teoria teológica, pois não se queda em pintar a típica adoração das simbólicas três personagens reais que a tradição conota com os magos da descrição da fonte bíblica. Efectivamente, não se vê ali qualquer símbolo régio como seja a exuberante coroa dos reis das cenas das Adorações, ainda que admitamos que o presente do ofertante de manto branco possa aludir, pela sua forma e pela sua cor, a uma coroa. Vê-se, no entanto, uma multidão, como Sequeira gosta de representar, incontável multidão, que, mais uma vez, não contradiz a fonte neotestamentária que é omissa neste aspecto, não dizendo o número nem a categoria dos que «nos dias do rei Herodes» vieram do Oriente, mas antes a enriquece porquanto lhe apreende o significado teológico da cena narrada, exclusivamente, por Mateus.

É neste pormenor que Sequeira se revela eruditamente conhecedor do tema que representa e é impossível ao historiador da arte esquecer a cultura religiosa que o pintor detinha como bem prova este quadro⁴³. Domingos António de Sequeira apresenta, nesta tela, alguns temas que vêm directamente da fonte neotestamentária (como é o da estrela que indica o caminho; como é o dos presentes ouro, incenso e mirra), mas procura a complementaridade com que a tradição eclesial trata o assunto, colhendo inspiração também no salmo 71 e na profecia de Isaías («as nações caminharão à tua luz e os reis ao esplendor da tua aurora»), isto é, colhendo informação nas leituras que, desde longínquos tempos, a Igreja proclama no dia em que celebra este episódio da cristológica história da salvação. Assim, a multidão de gente que, como nos outros quadros, povoa esta pintura é espelho da citada profecia que adivinhava,



relativamente à Jerusalém messiânica: «todos se reúnem e vêm ao teu encontro»; «invadir-te-á uma multidão de camelos, de dromedários de Madiã e Efá. Virão todos os de Sabá, trazendo ouro e incenso». Algumas cenas, ainda que com menos segurança o digamos, podem fazer ecos de pequenos pormenores como «os teus filhos vão chegar de longe e as tuas filhas são trazidas nos braços» (algumas figuras transportam, com efeito, crianças de colo⁴⁴) e, ainda no âmbito deste tipo de subtil pormenorização, «a ti afluirão os tesouros do mar, a ti virão ter as riquezas das nações» que cremos se encontra patente no facto de a oferta apresentada por Melchior ser, no quadro de Sequeira, um grande búzio marinho. É interessante notar que a fonte veterotestamentária é apenas utilizada nalguma medida e que Sequeira não recorre a ela no que respeita à apresentação mais clara dos magos enquanto reis, como a própria Igreja os apresenta no dia litúrgico que consagra ao mistério figurado pelo autor («Os reis de Társis e das ilhas virão com presentes, os reis da Arábia e de Sabá trarão suas ofertas. Prostrar-se-ão diante dele todos os reis»⁴⁵).

Em conclusão, o pintor conhece bem o mistério que está apresentando e, munindo-se inclusivamente do que era o agrado estético da época, plasma-o de forma muito coadunável com a mensagem eclesiológica patente naquele tema que se condensa na manifestação do Verbo Encarnado ao mundo pagão que pela primeira vez dá conta desse mistério da Encarnação. Sequeira está num tempo estético bem propício a esta mensagem, já que o seu romantismo se encaminha, nestas últimas obras para o gosto pelo oriental, pelo exótico. O tema da adoração dos Magos do Oriente propicia-se, com efeito, a este ideal pictórico. Assim, poder-se-á adivinhar que terá sido com gosto que Sequeira terá pintado o tópico da exuberante cavalgata⁴⁶, assim como da multidão de gentes trajadas de vestes exóticas. Para ajudar ao ambiente de estranheza (no sentido de estrangeiro, de longínquo), o pintor dispõe as personagens numa paisagem de névoa e no contexto de uma construção arruinada⁴⁷.

A cena da adoração passa-se numa zona de neblina que bem ajuda ao clima típico de um quadro romântico, auxiliado ainda pela ideia da exposição das ruínas que servem de cenário à Sagrada Família. Talvez o pintor tenha optado por esta forma de apresentar, por se enquadrar numa época que descobria o “topos” das ruínas como tema plástico, mas também porque esse tópico lhe servia uma erudita mensagem que queria transmitir, relacionada com a supracitada profecia de Isaías que era dirigida a uma cidade em ruínas, convocando ao seu levantamento. Neste ponto, com efeito, ao invés de seguir de forma literal o relato de Mateus, Sequeira prefere basear-se na alusão contida no livro do Antigo Testamento acerca da Jerusalém arruinada sobre a qual brilha uma nova luz: «Levanta-te e resplandece, Jerusalém, porque chegou a tua luz e brilha sobre ti a glória do Senhor. Vê como a noite cobre a terra e a escuridão os povos. Mas, sobre ti levanta-Se o Senhor e a sua glória te ilumina»⁴⁸. Esta chave, coadunada,

obviamente, com a ideia icónica da estrela luminosa referida por Mateus («Nós vimos a sua estrela no Oriente e viemos adorá-l'O»; «E eis que a estrela que tinham visto no Oriente seguia à sua frente e parou sobre o lugar onde estava o Menino»⁴⁹), torna-se, uma vez mais, na especial utilização do elemento luz nestes quadros derradeiros. A tradução iconográfica da estrela é, no quadro de Sequeira, um círculo branco a partir do qual se esparge uma luminosa área, também de desenho circular, que chega a tocar as personagens. Daquele círculo sai ainda uma enfatizadora linha diagonal que indica a razão da luz: o menino custodiado pela Virgem. No entanto, não é bem nítido o entendimento sobre se a luz irradia da estrela para o menino ou se deste para a estrela.

Manifestação em acto, a pintura que o porta-voz da academia romana de São Lucas considerava como obra mais acabada, a obra-prima de Sequeira⁵⁰, regista o preciso momento dessa manifestação, isto é, na terminologia teológica, de uma epifania (“epipháneia”, «aparicação»)⁵¹. Se a cena particular ali celebrada é o conjunto das personagens mais próximas da Virgem com o Menino, onde são protagonistas os míticos três reis adoradores⁵², o quadro apenas ganha a totalidade do sentido se observado no seu todo, isto é, quando vistas todas as gentes, na linguagem da Igreja, todos os gentios que se acercam daquela particular cena onde decorre, com toda a precisão iconográfica, a adoração ritualizada, composta inclusivamente pelo rito da “prostratio” de que a fonte primeva fala: «Entraram na casa, viram o Menino com Maria, sua Mãe»⁵³; «prostrando-se diante d’Ele, adoraram-n’O. Depois, abrindo os seus tesouros, ofereceram-Lhe presentes: ouro, incenso e mirra». Os três magos principais tomam atitudes diferenciadas, o que concorre para uma maior narratividade pictórica: dois ajoelham e um prostra-se (tema que Sequeira já havia desenvolvido, de forma excepcional, no célebre “São Bruno em Oração” dos tempos do seu recolhimento no convento de Caxias).

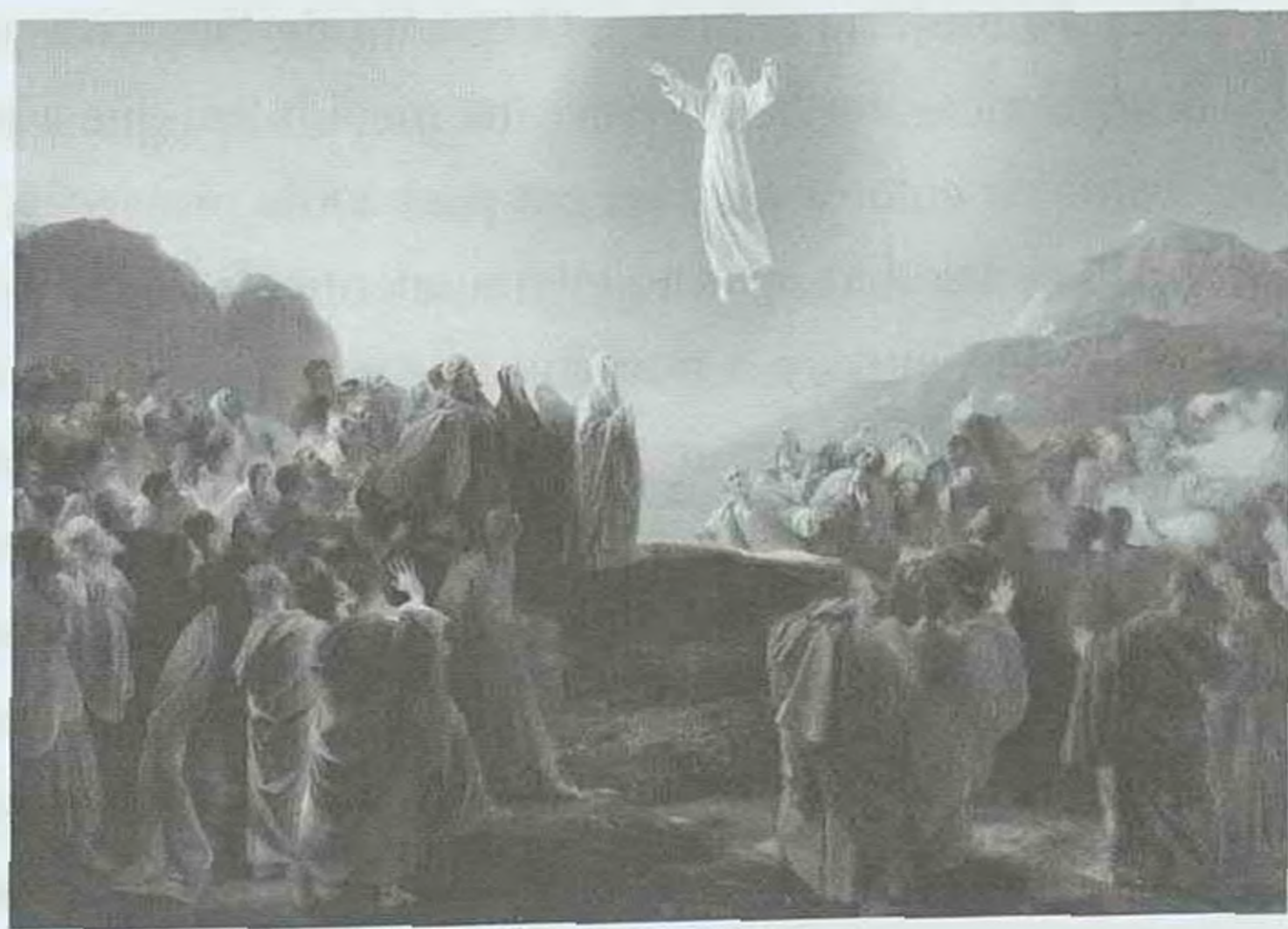
Da densidade populacional ali disposta vêem-se pormenores de riqueza que são espelho do interesse que nesta época as latitudes orientais provocavam nos artistas (pintores, escultores, escritores...). A descrição pictural que o autor faz vai ao pormenor de mostrar vestes exóticas, adereços, entre os quais turbantes e umbelas, típicos de um gosto civilizacional que, não sendo estranho ao europeu, se encontra dele afastado. O equilíbrio do quadro é inclusivamente construído através da representação de um elefante, figura enorme que sobre si carrega os atavios dos sábios do oriente. Sequeira querará transmitir não tanto o que ocorreu «nos dias do rei Herodes», «quando chegaram a Jerusalém uns Magos vindos do Oriente», mas a significação desse capítulo bíblico, sendo por isso que daí decorre o facto de a cena que “a priori” teríamos como principal se tornar no centro, é certo, mas também num dos pormenores de uma encenação muito mais acrescentada, como se o pintor se tornasse evangelista. Esta análise vem ao encontro do seguinte comentário que toma este quadro como a obra de superlativa



importância, colocando o pintor como um vero evangelista: «teria, porventura, sido a esse poder superior da divindade solar que Sequeira recorrera para contar ao povo de Israel o acontecimento bíblico da “Adoração dos Magos” – esse numeroso arraial das gentes vindas das bandas da velha Caldeia, em cavalgadas sumptuosas e portadoras de riquezas orientais de “ouro, incenso e mirra”»⁵⁴.

Aqui e além surgem personagens menos ataviadas, trajando de forma mais europeia e neles temos a sensação de perceber homens e mulheres do tempo do autor. Todos se encontram envolvidos por uma luz muito maturada em ordem àquela cena. Luz que se afasta dos arquétipos barrocos para procurar a sua palidez nas estéticas neoclássicas, mas que também se afasta diametralmente destas, porque se deixa inundar de um toldado de névoa que apenas um quadro romântico, ainda que nas cores claras em causa, poderia exprimir. Como no quadro da “Descida da Cruz”, são muitos os figurantes que concorrem para a encenação, também eles imersos numa especial névoa, mas aqui em tons de fim de vida (negros, castanhos, vermelhos). No quadro da “Adoração”, como já concluímos, em melhor expressão, da Epifania, as incontáveis figuras dispõem-se em volumetria conferida pela densa paleta iluminada através de um céu desenhado na forma de um “V” aberto⁵⁵ que alberga a mancha de luz de onde parte a iluminação concreta que indica a criança, segundo silhueta comparável às crianças do tempo de Sequeira, no colo da Virgem⁵⁶, sempre de pé, que é o centro, se não geométrico, verdadeiramente psicológico do quadro cuja definição mais clarividente talvez seja a que cristalizamos na expressão epifania de luz.

Ascensão



Ascensão, 1828-1830. Óleo sobre tela, 100 × 140 cm

Pelo tipo de esquema compositivo do campo pictórico, é verosímil que o quadro “Ascensão” tenha sido pintado por datas muito próximas do ano 1828, data do quadro da “Adoração dos Magos”. Com efeito, também neste se vê o céu dividido da terra através de uma espécie de “V” de hastes bem abertas e também neste se observa, como centro do espaço celeste, uma sugestão compositiva radiante, aqui menos circular e mais ovalada, bem coadunada com a figuração que nela se alberga: a figura de Jesus Cristo em ascensão aos céus.

Mais uma vez se revela de importância o conhecimento da iconografia do cristianismo que o pintor detém: a figura do protagonista, como é típico da arte cristã, surge envolta por uma mandorla, neste caso criada pela mesma coloração utilizada para o céu azul. Nada mais habita o firmamento a não ser, de facto, uma luminosidade muito clara, formada pela fusão entre as cores branca e azul que serve, inclusivamente, para dar corpo à figura ascendente. Toda esta figura alude à imaterialidade, precisamente, pela “coloração incolor” que remete para o conceito de incorporalidade, em contraponto com as figuras que habitam a terra que se encontram vestidas de múltiplas cores. A figura de Cristo tem o cabelo e a veste branca, fazendo com que esta imagem pudesse ser figuração de um quadro sobre a transfiguração no Tabor. O pintor tem efectiva consciência de que representa uma cena do período pós-pascal e, por conseguinte, a representação de Cristo não é já operada com as cores de um mortal (como acontece no quadro da “Descida da Cruz” e da “Adoração dos Magos”), mas antes com as tonalidades de um ressuscitado. Mais uma vez, para a transmissão destas sentenças pictóricas, o autor mune-se do sábio uso da luz.

A forma de retratar a figura de Cristo parece ser digna de comentário acerca da visão do autor sobre o tema. Mais uma vez, fazendo crença de que o observador da tela se encontra perante um autor conhecedor das páginas do Novo Testamento, parece-nos que a “Ascensão” retratada de uma forma anunciadora do mistério seguinte. O quadro de Sequeira parece, na verdade, retratar uma Ascensão que promete um Pentecostes, na medida em que a posição corporal de Cristo, precisamente no modo de colocar as mãos em posição de protecção, parece quase uma promessa da vinda do Espírito, dez dias após aquele momento ali evocado («Não vos deixarei órfãos; voltarei a vós. Ainda um pouco, e o mundo não me verá mais»⁵⁷). As mãos, cravadas, com as palmas voltadas para baixo, contrariam a linha vertical formada pelo corpo de Cristo e, analisadas segundo os códigos da simbologia, serão sinal de protecção conferida aos que ficam. Mostra-se, assim, reveladora de que Sequeira escolhe, de entre os relatos sobre a Ascensão, o texto de Lucas: «enquanto os abençoava, afastou-Se deles e foi elevado ao Céu»⁵⁸. A ênfase é realmente colocada na figura do Ascenso cuja qualidade pictórica ultrapassa o que os olhos podem esperar. Parece-nos que foi isto que moveu Domingos António de Sequeira: operar uma pintura de inesperada alvura, forma nitidamente maturada nos trabalhos preparatórios⁵⁹.



Consegue-o fazendo contrastar a figura azul e branca com o azul e branco da mancha celeste, insinuando que aquela figura é feita de céu, remetendo aquela imagem para o patamar da imaterialidade celeste. É à sua volta que todo o quadro roda, cristalizado no preciso momento da Ascensão. Não se trata nem do momento anterior à Ascensão nem do momento que se lhe segue. Apoiando-se nos relatos sobre aquele quadro da história cristã, o pintor quer registar o preciso momento «enquanto Jesus Se afastava»⁶⁰.

Ainda que também presente nos outros óleos, a paisagem assume neste quadro uma valoração que permite equacionar-se como elemento de indispensável leitura. Ela ajuda a dar forma ao monte onde tem lugar o acontecimento narrado nos Actos dos Apóstolos que, na pormenorização do “locus”, se revela fonte omissa. No entanto, Sequeira situa-a no cimo de um monte, porque sabe que este é o local mais simbolicamente ajustável às manifestações divinas⁶¹. Ali figurou uma multicolor multidão, não acabada na zona direita, habitando o cimo de um monte que, caso a figura de Cristo estivesse no solo, poderia ter sido utilizado para a figuração do Sermão da Montanha. Para lá deste planalto, vislumbram-se outras terras de elevação, “modeladas” com a mesma cor utilizada no céu e na imagem de Cristo ascenso. Quão mais altas são as montanhas e quão mais distantes, mais radiantemente azuis e brancas o pintor as mostra.

A mancha que povoa o solo da montanha, à esquerda de quem observa, formada por pequenas manchas de cores, onde se vêem, com recorrência, vermelhos, azuis e amarelos lumínicos, é uma das duas que constituem a população do quadro e que, como nos outros, se agrupa em duas partes e se forma em redor de um vácuo no chão de forma aproximadamente circular. Neste tipo de tratamento de mancha, percebe-se que o autor deixou o fino delineado que utilizou no quadro da Epifania apenas para algumas personagens, preferindo perder a precisão de contornos e dispersando a linha em mancha, facto que se afigura como marca de modernidade. Não pinta com pormenor toda a multidão que olha para o alto, para o lugar da teofania, e, na zona direita do campo pictórico, deixa alguns dos representados apenas sugeridos. Esse não-acabado que a historiografia tem interpretado como incompletude do quadro não é, efectivamente, o tratamento usado nas figuras colocadas no patamar do acidentado terreno que se faz chão das personagens e que, à semelhança dos três primeiros quadros deste ciclo, se voltam para dentro do quadro⁶². Ainda que haja personagens trabalhadas com acabamento delineado, não se trata já da minúcia de modelado que Domingos António de Sequeira pintara na “Adoração dos Magos”. Ou por opção o fez, ou por fragilidade do traço de quem se aproximava de um período de doença⁶³, estando esta última hipótese desmentida pela finura de cristal que a figura de Cristo em ascensão ostenta e que é a mais delicada e, claro está, iluminada das figuras. De todas as figuras terrenas, a mais destacada é a da Virgem Maria, segundo modelo iconográfico bastante similar ao por si utilizado no quadro da “Adoração dos

Magos”. Com os Apóstolos (grupo de onde apenas se distingue, com segurança, pela tradição iconográfica das cores das vestes e pela juventude da figura, João Evangelista) e com as Santas Mulheres, já presentes no quadro da “Descida da Cruz”, é a figura de Maria a mais relevada e, como todas as outras do quadro, encontra-se «de olhar fixo no Céu»⁶⁴. Porém, o pintor não quis reproduzir o relato do autor do Livro dos Actos dos Apóstolos que descreve «dois homens vestidos de branco» a perguntarem: «Homens da Galileia, porque estais a olhar para o Céu? Esse Jesus, que do meio de vós foi elevado para o Céu, virá do mesmo modo que O vistes ir para o Céu»⁶⁵. Este último mistério que nesta frase neotestamentária se enuncia, o da vinda de Cristo na Parusia, foi tomado por Domingos António de Sequeira na tela que, nestas mesmas datas, da sua criação saiu.

Juízo Final



Juízo Final, 1828-1830. Óleo sobre tela, 100 × 140 cm

A historiografia actual não detém certezas acerca de a tela “Juízo Final” ter sido a derradeira das obras de Domingos António de Sequeira. Consegue contextualizá-la no último ciclo de pintura deste autor e coloca-a, pelo seu temário, no final da lista da sua obra, obviamente pelo oportuno “terminus” de uma sequência que a sua temática encerra. A forma de apresentar a figura principal parece decorrente da pintura “Ascensão”, pela cor das vestes e pelos tipos iconográficos apresentados. Ainda que a imagem de Cristo tome contornos menos etéreos, a maneira de a apresentar parece seguir um presumível programa que, efectivamente, teria sido pensado em ordem a desembocar neste quadro.



O campo pictural divide-se em duas metades, através de uma mediana horizontal desenhada sensivelmente a meio do rectângulo. Os mundos celeste e terrestre encontram-se, mais que em qualquer outra das cenas do conjunto final, completamente separados. Agora, não apenas por duas leves linhas diagonais desenhadas segundo a forma da letra “V”, mas através de uma cor forte distendida na tela na forma de uma poderosa horizontal firmada na cor rubra do fogo.

Altera-se, nesta tela, também a costumada representação de uma terra sobrepovoada. Agora é o céu que se encontra habitado por incontáveis figuras, de onde sobressai, destacado, um grupo presidido pelo que se senta num sólio de nuvens, figura adjuvada por duas outras que com ela estabelecem os vértices de um triângulo. Também aqui a fonte primeva terá sido a bíblica, ainda que a imagética do Juízo Final se encontre sumamente divulgada. Porém, o quadro parece ter bebido na passagem do Evangelho de Marcos ou num dos cantos atribuídos a David: «hão-de ver o Filho do homem vir sobre as nuvens, com grande poder e glória»; «O Senhor fixou no Céu o seu trono e o seu reino estende-se sobre o universo»⁶⁶. Trata-se do presidente do tribunal, do que preside ao último Juízo, imagem que ainda foi cogitada figurar-se de pé, mas que, na obra final (porventura não finalizada, ou talvez efectivamente finalizada), aparece sentada⁶⁷. Traja veste alva de candura, menos precisa que a veste do Cristo da “Ascensão”, e ergue os braços e as mãos ao alto, deixando ver o lugar dos cravos retirados aquando da “Descida da Cruz”, passagem figurada no primeiro dos quadros deste sacro ciclo pictórico. Enverga um manto azul, de um azul que se mistura com o azul do céu e das nuvens que, como vimos na imagem bíblica, se lhe fazem trono. O rosto não aparece com a sugestão de translucidez que a “Ascensão” ostenta, vendo-se nesta o trabalhado em tom mais escuro do cabelo e da barba. É a representação do Pantocrator, típica da arte cristã mais antiga, admirada no Ocidente e no Oriente cristão, desde os mosaicos dos mais antigos templos da arte paleocristã, até aos tímpanos das mais vetustas igrejas medievais do Ocidente, até aos mais contemplados ícones das orientais igrejas cristãs.

Ainda que a fâcies seja diversa da utilizada pelos formulários antigos, é especialmente à tradição do Oriente que Domingos António de Sequeira vai procurar inspiração para as figuras que ladeiam o juiz daquele tribunal. Efectivamente, o pintor oferece, com esta escolha, uma prova da superior cultura religiosa que detém ao eleger, para ladear a imagem de Cristo Juiz, a figura da Virgem Maria e a figura de João Baptista. Esta escolha radica na consciência da que podemos denominar teologia imagética do Oriente que expressa deste modo a importância de Cristo, ladeado por um elemento masculino e por um elemento feminino que simbolizam os importantes elos da cadeia da história da salvação que deriva do último profeta do Antigo Testamento (João Baptista, trajando de vermelho, símbolo do seu martírio⁶⁸) e continua através da primeira figura da Nova Aliança (a da Virgem Maria, trajando as cores típicas da iconografia

mariana: azul e branco-rosado). Sequeira saberia com certeza que estaria a figurar o tema cristalizado com a expressão grega “Deesis” que radica na crença de que a Virgem e o Precursor se encontram como aplacadores do julgamento divino, aquando do «dies irae». Se o conteúdo é procurado nesta antiga maneira de representar, a própria forma, pelo menos longinquamente, deriva, sobretudo na figuração física da Virgem, da mais célebre encenação do Juízo Final da História da Arte universal. Com efeito, a silhueta da Virgem, medidas as distâncias várias, assenta num tipo físico que lembra o utilizado, entre 1536 e 1541, por Miguel Ângelo no fundo da Capela Sistina, obra que Sequeira terá incorporado no seu imaginário próximo, resultado do convívio dos últimos anos da sua vida em Roma⁶⁹. De outro lugar artístico, também visitável na mesma cidade do Vaticano, derivará esta “Deesis”: da formulação do conjunto da “Intercessão” da obra “A Disputa do Sacramento”, de Rafael Sanzio (1483-1520), na Sala da Assinatura, pintada, décadas antes do Juízo miguelangelesco, em 1509.

Ainda outros aspectos largam ecos dessas obras que por sua vez reproduzem a temática cristalizada também noutros lugares artísticos⁷⁰, como são as longas trombetas que os anjos de Sequeira envergam. A Oriente e a Ocidente, tocam, à semelhança do fresco sistino, na parte baixa do quadro, aerofones virados ao chão. À semelhança do fresco sistino, mas só após uma mudança de plano, coloca-se uma cruz enorme no lado esquerdo de Cristo⁷¹. Esta cruz, alçada por pequenos “putti” quase inexistentes na tela final, viu-se trasladada, nas medidas, na forma e na perspectiva, do quadro “Descida da Cruz”, onde também se encontra, aproximadamente na mesma porção de tela correspondente ao segundo quarto vertical do quadro⁷². Não tem, porém, a mesma cor que tinha no outro quadro, perdendo o tom do lenho e ganhando a cor da luz com que o autor pintou toda a cena superior, tratando-se, por conseguinte, de uma cruz transfigurada, auferindo, assim, enquanto discurso iconológico, uma maior coerência de substância teológica do que a própria forma usada por Miguel Ângelo.

Pintadas com essa mesma luz que, dimanando do “locus” da presidência, banha toda a esfera sobrenatural encontram-se as restantes figuras sedentes, em número de doze, constituindo-se assembleia celeste que, dos seus lugares, coadjuva o julgamento. Faz-se assim figura da crença neotestamentária de que os Apóstolos se sentarão nos tronos correspondentes às Doze Tribos de Israel para as julgarem. Numa técnica pictórica muito apurada, Sequeira consegue mostrar-se perito no “esculpido” das imagens através da luz branca. Apenas a primeira de cada um dos lados ostenta alguma coloração, muito ténue, que se vai cada vez mais desvanecendo até que, já no apóstolo que na cadeia de vasos comunicantes imediatamente segue, se transforma em totalidade branca apenas interrompida por artísticos e cirúrgicos traços que conferem a volumetria aos Apóstolos. Dali para o centro do quadro, num claro domínio da técnica do “sfumato”, a luz será cada vez mais a personagem principal e os apóstolos últimos encontram-



-se plenamente diluídos, submergidos, nela. Sequeira, mais uma vez, revela-se despreocupado com a minudência do pequeno detalhe para transformar a sua criação numa obra mais alegórica e menos descritiva⁷³. O que na sua intenção o preocupava não era tanto a ideia de cada um dos apóstolos, mas antes a metáfora encarnada pelo número doze, isto é, a figuração do colégio apostólico enquanto novo clã de uma grei para sempre renovada naquele Juízo.

Atrás destes doze, vislumbram-se cabeças sem conta, demonstrando assim que também neste quadro o autor faz uso do tema do sobrepovoamento que já víamos noutras obras. E não tivesse o pintor mudado de intenção, ainda mais o quadro se via povoado, pois os esboços denunciam que estiveram equacionadas incontáveis figuras, desta feita, voltadas para fora da tela, viradas ao observador, *habitando o chão terreno*. Em vez disso, com efeito, decidiu despovoar a terra apresentando-a em ambiência de caos, como se de um mar agitado se tratasse, uma espécie de primeira página do Génesis descritora de umas águas sobre as quais repousava o Espírito de Deus criador ou, mais coerente com este caos, onde repousa o Deus recriador. Ao olhar para esta peça pictórica, porém, qualquer observador saberá que a linha de fogo do horizonte da tela não retrata um genesíaco amanhecer, mas antes os últimos raios do ocaso, inspirado nas exactas palavras que a formulação do evangelista atribuiu ao próprio presidente daquele tribunal figurado: «Naqueles dias, depois de uma grande aflição, o sol escurecerá e a lua não dará a sua claridade; as estrelas cairão do céu e as forças que há nos céus serão abaladas. Então, hão-de ver o Filho do homem vir sobre as nuvens, com grande poder e glória. Ele mandará os Anjos, para reunir os seus eleitos dos quatro pontos cardeais, da extremidade da terra à extremidade do céu»⁷⁴. A plasticização desta imagem é porventura mais evidente no esboço preparativo da obra, onde aparece a reunião dos mortais que acode à trombeta dos anjos enviados⁷⁵. Na tela, apenas estes se figuram, num céu onde o sol é escuro, a lua não tem luz, as estrelas caíram, os trombeteiros anjos que, colocados nas extremidades que seguem à imagem do céu, prolongam a figura do triângulo que subjaz ao Pantocrator e à “Deesis”.

Ainda que o trabalho possa ter ficado incompleto, «felizmente inacabado», na opinião de alguns⁷⁶, o pintor não teve dúvidas em cobrir de sombra o desabitado espaço terrestre, dividindo-o dos céus abundantemente habitados. Com efeito, diferença abismal existe entre a terra sobrepovoada das telas anteriores e o facto de a figuração humana, neste quadro, desaparecer. Talvez, melhor expressado, se possa dizer que ela passa da terra para os céus muito habitados e que a charneira desta mudança é o quadro da “Ascensão”, onde um homem habita o céu, resgatando, consigo, a humanidade dos que habitam a terra⁷⁷. Os que no quadro anterior habitavam o chão da montanha encontram-se agora, à direita e à esquerda, já não de pé a olhar o céu, mas sentados em cátedras. O mundo foi desabitado neste dia do Juízo, solução que, efectivamente, contraria os estudos preparatórios e resulta numa mudança de

pensamento. De facto, os estudos mostravam a intenção de povoar, sobrepovoar, como sempre, o espaço terreno por um mar de cabeças⁷⁸. A preocupação, no entanto, foi a da luz, como bem demonstra um destes esboços, no qual aparece a mancha geral da obra que, com efeito, se baseia em linhas de carvão na horizontal (a terra) e na sugestão de um espaço para a luz (no sítio celeste)⁷⁹.

A divisão entre as nuvens que se fazem chão das personagens do céu e o astro rubro é operada por uma glória de anjos que, não desenhando uma forma circular, não tem outro sentido que não seja o da circular coroa que normalmente envolve as personagens divinas⁸⁰. É, de todos os momentos do quadro, o que mais se aproxima ao tempo barroco, porquanto se constitui por um emaranhado de “putti” de nítida filiação barroca, não obstante a carga psicológica que os pequenos seres apresentam que indubitavelmente os fará localizar no século XIX. Com efeito, a densidade psicológica patenteada nos rostos, uns ternurentos, outros gráceis, mas, não raramente, bastantes aterrorizados, cobrindo o rosto, encolhendo os braços e as pernas, contorcendo o corpo..., só poderá ser resultado de um pincel enquadrado no século XIX. Longe de materializarem a expressividade maneirista das figuras angélicas do “Juízo Final” de Miguel Ângelo, com tratamento diverso deste, eles são também anjos assustados, mas com encantamento grácil típico, ainda mais que do barroco, do gosto rococó, não obstante a sua filiação mais directa se perceber, com efeito, na obra de Rafael na vaticana Sala da Assinatura.

São estes pormenores responsáveis por ludibriarem o historiador da arte aquando da análise da obra do pintor Domingos António de Sequeira. Terá ele, afinal, neste período da sua vida, regressado às anacrónicas fórmulas da arte setecentista?⁸¹ Não teria, inclusive, saído delas? Efectivamente, estes “putti” conferem ao quadro uma ambiência que talvez não deixe datar a obra fora da época de um autor que tinha começado nos limites da estética barroca. Fazemos convicção de que a análise destas pinturas só não será desconcertante se pensarmos em Sequeira como um homem do tempo do ecletismo que não receia procurar, para os últimos temas, inspirações, diríamos, quase directas, em autores como Miguel Ângelo, como Rafael, como Turner, como, mais noutras que nesta do “Juízo Final”, Delacroix. Não estamos, portanto, perante um quadro de forma e conteúdo barrocos, mas perante uma composição construída com alguns conteúdos destas estéticas miscigenados com as tintas das estéticas maneiristas, mas sempre com aparência visionária, na parte baixa da tela, lembrando o especial romantismo de Turner, e, na parte superior, lembrando a “sui generis” ideia pictórica dos nazarenos do romantismo alemão⁸², movimentação estética perfeitamente coetânea do quadro.



No choque visual apresentado entre a cor de brancura do céu e a cor de escuridão da terra, avivado pelas linhas rubras que horizontalmente estende como fronteira entre o céu e a terra, Sequeira quer mostrar o trono de luz do juiz julgador ladeado pelas figuras intercessoras que levarão à manifestação da misericórdia de Deus, última “epipháneia” que, de Deus, o crente espera. Por isso nos parece ser de equacionar este quadro como corolário de um processo imagético que assenta na luz como personagem principal. Uma «lux perpetua», expressão múltiplas vezes talhada pela literatura litúrgica para definir estes precisos momentos. Não apenas aplicado a este quadro, mas aos restantes, o sentimento religioso de Sequeira terá sido consonante com o que preside à meditação da Igreja aquando da contemplação das imagens utilizadas na célebre composição literária da solene oração de defuntos conhecida por “Requiem”, oração que bem explora esta metáfora da luz e que bem pode servir para melhor se estudar a obra final deste pintor. Se comparadas, ver-se-á como as imagens de ambas – obra litúrgica das “Missae pro Defunctis” advinda de tempos medievais, atribuída a Tomás de Celano (c. 1190-1260), e última obra de Sequeira – são paralelas, porque ambas meditaram no insondável mistério que o crente descodifica como o “transitus” para o descanso eterno nessa luz perpétua.

Em arriscado exercício de hipotética especulação, poderíamos intuir que aquele pintor que um dia havia experimentado a religiosa vida de um cenóbio teria aliado ao seu pensamento pictórico as palavras de prece «Ouvi a minha oração, todas as criaturas devem comparecer ante Vós»⁸³. E que, para a feitura da derradeira iconografia, teria meditado no «dies irae», naquele «dia [...] em que o universo será reduzido a cinzas», cogitando no «terror dos homens quando o soberano Juiz vier». Figurou por isso a trombeta que «acordará os mortos, nas profundezas das sepulturas, reunindo-se todos diante do trono». Ter-lhe-ia saído dos lábios o rogo: «Ó Rei, cuja majestade é tremenda, mas que salvais gratuitamente os escolhidos, salvai-me, ó fonte de piedade!». Quando planificou a cruz de luz que figura à direita de Cristo, teria pensado no axioma cristológico e dito: «para me resgatares morrestes na Cruz». Teria resignado o pensamento e concluído o que a oração de “requiem” conclui: «Ó Senhor, que tenhais piedade de mim no momento da morte». Teria rogado por quantos comparecerão no juízo: «sobre eles resplandeça a luz perpétua. [...] dai-lhes, Senhor, o descanso eterno e sobre eles resplandeça a luz perpétua». Estaria na esteira de algumas das correntes românticas desta época (cultura religiosa para tal não lhe faltaria) e teria querido que o quadro suscitasse estes pensamentos em quem o visse; em quem, ainda hoje, o venha a analisar?⁸⁴

“Lux perpetua”

Para entender o pensamento artístico dos últimos anos da criação de Domingos António de Sequeira, ao “corpus” que tomámos para este estudo devem, conforme já referimos, juntar-se muitas outras telas e estudos, alguns dos quais não levados a concretização final. Nem todas estas obras expressarão as mesmas ideias que nos são enunciadas pelo núcleo das quatro que aqui explanámos. Desta fase são os títulos, sempre sacros, “Susana e os velhos”; “Loth”; “Prisão de Cristo”; “Negação de São Pedro”; “Coroação da Virgem”; “A Virgem em Glória”; “Cristo escarnecido”; “Mater Dolorosa”; “Tobias curando o pai da cegueira”; “Baptismo de Cristo”; “Jesus Crucificado”; “A Fé” ou “As grandes virtudes teologais”; “Santa Verónica”; “Caminho do Calvário”; “Nossa Senhora, o Menino e São José”; “O Salvador”; “Pregação de Santo António aos peixes”⁸⁵. Algumas destas obras relacionar-se-ão com estéticas ligadas ao sagrado barroco de Setecentos e outras levarão a comparações com as correntes estéticas românticas mais ou menos avançadas. Em comum têm o facto de serem extraídas do universo sacro, quase sempre da Bíblia, ainda que num ou noutro caso da tradição catequética e hagiográfica. Não são temas despiciendos num autor cujo pensamento se enformava por uma inegável religiosidade, porventura de maior fulgor ainda nos últimos anos em que torna a Roma, regresso que, no entender do elogiador da Academia de São Lucas também se explica pelas razões espirituais: «tornò a Roma per non più dipartirsene, siccome quegli che piissimo nulla più vivamente desiderava che di essere nella sede della sua religione»⁸⁶. Não são, assim o reforçamos, temas despiciendos, com efeito, num autor que, em meio da vida, se recolheu num convento, donde nos vem a certificação de que Sequeira se encontrava bastante elucidado sobre os tópicos figurados e que leva os autores que leram as suas obras a falarem sobre Sequeira como um «homem de fé»⁸⁷. Revela-se, por conseguinte, impossível estudar estes quadros sem o recurso aos escritos neotestamentários que serviram de fonte primordial à elaboração dos mesmos, textos que o pintor conheceria muito bem.

Se às telas mais ou menos acabadas somarmos mais alguns esboços que, com bastantes seguranças, datarão desta época, e que se dedicam a temas religiosos, temos, efectivamente, um “corpus” inteiramente religioso. De entre as obras que tomaram conta dos últimos tempos da criação de Sequeira, merece ainda particular atenção o quadro da “Coroação da Virgem” que tem, dentro deste importante ciclo, lugar de proeminência, porque se relaciona com algumas características dos já analisados e porque contém algumas outras que confirmam a esteira que o pintor trilhava no final da vida. Procurado no fecho do ciclo iconográfico da vida da Virgem, não tendo rigoroso sustento nas páginas bíblicas⁸⁸, o tema da Assunção e da Coroação pertence também aos dias da igreja pós-Ressurreição e permite ao autor figurar mais uma vez o que se passa em cenários para lá da terra dos mortais. Neste quadro observam-se as mesmas linhas



de rumo que o autor seguiu na tela “Juízo Final”, mais uma vez se demonstrando como foi importante para Sequeira o contacto visual com a obra a que já abundantemente aludimos de Rafael Sanzio. É, com efeito, ao fresco de Rafael que Sequeira vai colher, não apenas uma vez, inspiração directa. Este apego a Rafael revela-se, no contexto da época, de suma importância, pois Domingos António de Sequeira situa-se no tempo em que este célebre autor e em que a arte decorrente da época deste autor são sumamente questionados; ao ponto de Rafael ser tomado como baliza para, no entendimento de alguns filósofos da arte, ser avaliada a arte anterior a ele como a mais correcta. A sintomática charneira que Rafael constitui no pensamento artístico de alguns estetas de Oitocentos é importante barómetro para a percepção dos últimos dias de pintura de Domingos António de Sequeira que, não chegando às conclusões dos pintores pré-rafaelitas, abeira-se delas. Sequeira será ainda um pintor na tradição de Rafael, mas encontra-se, nestes últimos quadros, a avançar em ordem ao consciente “recuar” na história da Pintura, chegando, com cores e técnicas denunciadoras de uma modernidade que lembra o orientalismo de Delacroix e, ainda, os céus de Turner, a uma composição que, na forma, se integraria numa espécie de neo-renascimento, mas, muito importante, nunca, nesta época, de neoclássico. Na forma de citar Rafael também não se observa uma renúncia às estéticas do oitocentismo e por isso não sentirá a necessidade de recuar aos séculos anteriores a este mestre do Renascimento e precursor do Barroco e defender que a pureza da arte se encontra periodologicamente antes de Rafael. Não sabemos se, caso a apoplexia tivesse tardado mais alguns anos, Sequeira teria ido para lá deste tão importante marco da estética, mas sabemos que se abeirou disso, mostrando estar na esteira da melhor pintura europeia dos anos 30 do século XIX. Os próprios contemporâneos de Sequeira, ainda que enformados pelo Academismo vivido numa agremiação de natureza classicizante, viam-no como pintor informado da arte moderna, como se depreende das palavras de Tomazo Minardi, no elogio da sessão de 31 de Março de 1837 da Academia de São Lucas: «recoffi adunque a parigi, dove per alcun tempo dimorò ad osservare le cose più rare de quella capitale»⁸⁹. Se o não tivessem nessa conta não o teriam eleito, em Abril de 1834, Conselheiro da Classe de Pintura, cargo que exercia na sequência do pintor neoclássico Jean-Baptiste Joseph Wicar (1762-1834)⁹⁰. Para isso há-de ter contribuído a exposição no “Salon” de 1824 e a medalha de ouro que Carlos X lhe atribuiu, por ser um dos cem mais destacados artistas do importante certame⁹¹.

Na procura das influências, indagação legítima na análise artística, os estudiosos têm encontrado artistas diversos de cujas telas fazem derivar influências para Sequeira, algumas diametralmente opostas, mas, no entanto, não inverosímeis. Sem procurarmos exaustividade, a historiografia da arte já viu em Sequeira influências várias, por vezes, inclusivamente contraditórias, fixadas conforme a visão de críticos, de historiadores ou de teóricos da arte: de Goya, de Rembrandt, de Ticiano, de Christian-Willelm Dietrich (1712-1774)⁹²; de Pelligrini, de David e dos pintores

ingleses⁹³, dos pintores venezianos, de Ingres, de Goya, de Rembrandt⁹⁴; de El Greco e de Zurbarán⁹⁵; de Goya, de Prud'hon⁹⁶; de Pierre-Paul Prud'hon, de Dürer e de Rembrandt⁹⁷; de Turner, Goya, Caspar David Friedrich⁹⁸. A mesma historiografia também já negou algumas destas atribuições, como é a que normalmente compara Sequeira a Goya⁹⁹.

As análises à obra de Domingos António de Sequeira levaram, ainda, a considerá-lo um pintor enquadrado por estéticas muito diversas, desde os que insistiram em rotulá-lo como barroco¹⁰⁰, ou como pré-romântico¹⁰¹, ou ainda como neoclássico¹⁰² e como romântico¹⁰³, aos que avançaram com cronologias estéticas de modernidade quase novecentista. Seguramente, a obra de Sequeira terá traços de todas estas estéticas. Não será, no entanto, de aceitar, pelos pressupostos que neste ensaio expusemos, que os seus quadros últimos sejam remetidos para a pintura barroca, mas antes nos parece mais idónea a opinião que leva a mais uma comparação que se materializa na aproximação desta fase de Sequeira ao pensamento pictórico da estética do simbolismo¹⁰⁴.

Não concordamos tanto com a opinião sobre Sequeira de que este apenas terá aberto «as portas ao romantismo do segundo quartel do “Ottocento”»¹⁰⁵, mas que verdadeiramente entrou por ele, guindando-o, inclusive, a abeirar-se de estéticas nunca antes experimentadas por um português. Em vez de se procurarem modelos no passado, como fizera Raczyński ou os primeiros biógrafos do pintor, ou como a historiografia da arte tem feito, talvez seja mais justo encontrar na obra de Sequeira as fórmulas que também outros autores utilizaram, não porque estes nele venham a colher influência, mas porque com ele vivem os tempos de viragem entre a pintura oitocentista e a novecentista. Nesta esteira, já a historiografia possui alguns contributos, ainda não muito seguidos, colocando Sequeira como assumidor do «ideal do grupo romano-germânico dos Nazarenos muito embora as suas referências picturais fossem diametralmente diferentes – enquanto os Nazarenos têm Fra Angelico como ponto de partida fundamental, numa linha que influenciará fortemente o pré-raphaelismo inglês, Sequeira refere-se aos mestres do século XVII, a Caravaggio primeiro, a Rembrandt depois»¹⁰⁶ ou mesmo atribuindo ao pintor o papel de precursor do impressionismo, preconizando que «a evolução da arte de Sequeira levou-o ainda, na técnica, a uma visão de formas que fez dele, no Mundo, um dos grandes precursores do impressionismo»¹⁰⁷.

As frases ora citadas devem ser aferidas com estudos que, no que elas têm de mais inovador, não podem passar sem uma competente avaliação das obras que aqui tomámos para exame mais demorado. Se o quadro da “Descida da Cruz” faz lembrar, efectivamente, Rembrandt, por que não ver nele já as cores e os inacabados de Goya, contemporâneo de Sequeira, ou até as configurações de um Delacroix, ainda mais denunciadas no orientalismo utilizado na pintura



“Adoração dos Magos”? E por que não sistematizar – será mais um pequeno contributo para a avaliação destas derradeiras obras de Sequeira – que os quadros da sua última fase se ligam já a um gosto pelo passado renascentista centrado no expoente que foi Rafael (como bem se prova nos quadros “Juízo Final” e “Coroação da Virgem”) e que, por isso, estaria em sintonia com as escolas que, na sua época, tomavam este supremo pintor como baliza para se interessarem por fórmulas de representação anteriores aos séculos do classicismo renascentista? A “Ascensão” de Sequeira seria, assim, um quadro perfeitamente enquadrável na arte dos pré-rafaelitas, na qual se percebe uma procura nostálgica das fontes tidas como as de maior fidedignidade que permitem, assim nos parece, uma erudita e simultaneamente devocional arte sacra. Se essa procura do historiador da arte continuasse a perscrutar caminhos que Sequeira experimentara – como os desenhos preparatórios do “Juízo Final” e da “Coroação”, que lembram as esvoaçantes personagens dos céus de Marc Chagall (1887-1985)¹⁰⁸, ou, outros quadros desta fase, o “Cristo da lanterna” (ou “Prisão de Cristo”¹⁰⁹) e a “Negação de Pedro”¹¹⁰ – seriam ainda lembrados, por se firmarem na procura dos mesmos valores de expressão, os quadros do longínquo expressionismo dos pintores, conscientemente eivados de cristianismo, Emil Nolde (1867-1956) ou Sieger Köder (1925-).

Parece-nos, efectivamente, que um dos tópicos mais importantes nesta pintura de Sequeira é a busca de uma expressividade pictórica para a plasmação de ideias que o autor acreditava como imateriais, por conseguinte, inapreendíveis e incaptáveis num suporte material. Assim o leu Raczyński quando escreve que Sequeira quis «exprimer des choses pour lesquelles il n’y a ni pinceau, ni couleur, et pour lesquelles la nature réelle ne fournit pas de modèles»¹¹¹. Só apenas a alegoria poderia expressar tal anseio, não tanto a alegoria típica do academismo de Setecentos como a que Sequeira foi capaz de operar em 1794, com 26 anos de idade, aquando da célebre “Alegoria à Fundação da Casa Pia”, mas a que já havia tangenciado aquando das eras das causas políticas vividas nas primeiras duas décadas de Oitocentos. Por isso o inacabado terá, porventura, de começar a ser observado como «(felizmente) inacabado»¹¹², já que não pode o historiador da arte demonstrar que se trata de um premeditadamente inacabado. Afinal, também já antes destas derradeiras obras Sequeira havia deixado inacabadas outras composições pictóricas, precisamente aquelas em que tentou ir além da descrição e sedimentar na tela o valor da pintura metafórica e alegórica. Já nessa época de múltiplos trabalhos «Sequeira é um lírico, que tudo idealiza e espiritualiza pela luz»¹¹³; agora, nos quadros finais, o pintor «transpõe para os temas religiosos aquele lirismo com que cantara romanticamente a liberdade, e tudo concebe agora num mundo de visionário»¹¹⁴. Existe uma relação, já sentida por alguns, mas ainda não suficientemente estudada, entre a produção pictórica das ideias do Portugal político dos inícios de Oitocentos e a última fase da pintura de Sequeira que poderá levar à conclusão de que as obras se encontram numa não-finitude propositada em ordem a ostentarem valorações

plásticas de grande expressividade¹¹⁵. Com efeito, «nas evocações da alegoria ou do mundo transcendente das ideias, políticas ou religiosas, o fundo de visionário do pintor dissolvía as formas numa transfiguração idealista»¹¹⁶, transfiguração essa que também é moldada por uma especialíssima luz. Talvez concretizado de outra forma, igualmente expressiva, se possa condensar que os seus quadros finais são uma «série de pinturas em contínua ultrapassagem, no trânsito entre a iconografia e o símbolo»¹¹⁷ que também se tentou operar, em maior ou menor grau, aquando de quadros como “Junot protegendo a cidade de Lisboa” de 1808, “Alegoria a Napoleão” do mesmo ano, “Alegoria à aliança entre Portugal, Espanha e Inglaterra” datável entre 1808 e 1813, “Apoteose de Lord Wellington” de cerca de 1812, “O Reconhecimento de Portugal a Palas” da mesma data, “Alegoria ao regresso da Família Real” de cerca de 1811, “Sonho do regresso do Príncipe Regente” de cerca de 1820 e, entre os mais importantes, “Alegoria à Constituição” de 1821.

A somar à importante característica da luz, encontra-se também o tópico da ritualidade, observado nestas construções de narratividades simbólicas e, sobretudo, em todos os quatro quadros da colecção Palmela e, outrossim, na “Coroação da Virgem”, onde se desenha uma assembleia ritual (trata-se, mais que nas outras, de uma cerimónia, embora já se notasse isto na “Adoração dos Magos” com o rito da “adoratio” e da “prostratio”, no próprio “Descendimento”, no rito do tratamento do corpo morto, no “Juízo Final”). A temática coadunada a um fim, a um “terminus”, a importância, inclusivamente nas medidas, do céu, que ocupa um espaço muito grande no campo pictórico, expresso como firmamento final de onde a intencionalidade faz espargir uma luz sem fim num quadro que não tem fim é, obviamente, alegoria material da ideia de eternidade. Como vemos, ainda que as peças sejam exclusivamente de arte sacra, esta fase é, como tentámos deixar demonstrado, diversificada e os quadros dela resultantes, sobremaneira os que aqui analisámos de perto, revelam-se díspares de intenções. A todos eles subjaz, efectivamente, a ideia da luz como personagem primaz. É, efectivamente, o que muitos autores têm percebido, apesar de a expressão verbal dessa percepção ser difícil de grafar e nem sempre transmite ideias estéticas coincidentes. Não obstante, será unânime a percepção, nas últimas obras de Sequeira, do pintor «visionário sem igual» ao qual bem quadra o epíteto de «como um místico»¹¹⁸. A eloquente comparação à música, a propósito do quadro da “Adoração dos Magos”, resulta demonstradora da apurada sensibilidade que o historiador terá de possuir a fim de detectar a subtileza estética de um período tão rico em diversidades estéticas: «A influência indubitável de Rembrandt não é porém uma imitação. O sentimento musical que estes dois contrapontistas da luz exprimem, tem nas águas-fortes de Rembrandt contrastes de grandeza wagneriana, com negros clangorosos e harmonizações de brancos que voam como os acordes do *Parsifal*. Sequeira compraz-se mais nas meias tintas, e as suas harmonias fluidas esvaem-se nas modulações debussistas da *Cathédrale engloutie*»¹¹⁹.



A caracterização-adjectivação da luz de Sequeira é realmente a chave para a leitura destes últimos quadros, verdadeira dificuldade na percepção dessa «luz que dissolve» e dessa «luz que cristaliza e unifica a imagem»¹²⁰. Não teremos a chave única dessa leitura, mas indicamos uma mais que nos parece efectivamente condensar essa especial luz que alumiou, talvez até que encandeou, Sequeira, um pintor que, nas palavras dos seus contemporâneos, «di amor vero amava l'arte»¹²¹. Será irrefutável que no final dos seus dias o pintor persegue, como talvez tenha acontecido noutros estádios da sua vida, sobretudo quando se mostrava pintor de ritualidades (como sucedera na fase de Laveiras e na fase das alegorias políticas), uma luminosidade plasmada no suporte da pintura sacra, temário de partida das obras de Sequeira («implorando a Divina Graça me puz à obra») e meta bem espelhada nas suas últimas criações verdadeiramente procuradoras de um encandeamento por uma «lux perpetua».

¹ Carta de Domingos António de Sequeira ao Guarda-Jóias da rainha D. Maria I, datada de 27 de Maio de 1789. O documento, escrito no contexto da primeira grande prova do pintor na Academia de São Lucas, em Roma, foi publicado por Teixeira de Carvalho, *Domingos António de Sequeira em Itália (1788-1795) segundo a correspondência do Guarda-Jóias João António Pinto da Silva*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 26.

² Veja-se, sobre esta fase do pintor, Benedicta Maria Duque Vieira, *Um artista na era das revoluções*, em “Sequeira. Um português na mudança dos tempos. 1768-183”, catálogo, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1996, p. 50-67; José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1990, volume I, 3.^a edição, p. 139-167; *Os retratos realistas dos Constituintes*, em “Sequeira. Um português...”, p. 24-29; José Luís Porfírio, *Um português na mudança dos tempos...*, “ibidem”, p. 30-35; Regina Anacleto, *Neoclassicismo e Romantismo*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 89-90.

³ A pintura do tema narrado no *Evangelho segundo São Mateus* 22, 15-22 pertence à Coleção da Família Loureiro Borges.

⁴ Estas obras encontram-se na Academia de São Lucas, com o número de inv. A.544, A.545 e A.546. Sobre a primeira estada do pintor em Roma, veja-se, de J. M. Teixeira de Carvalho, *Domingos António de Sequeira em Itália (1788-1795) segundo a correspondência...*; de Vergílio Correia, *Sequeira em Roma. Duas épocas (1788-1795 – 1826-1837)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923, p. 1-43, e, de Luiz Xavier da Costa, *Domingos António de Sequeira. Notícia Biográfica*, Lisboa, Edição “Amigos do Museu” [Nacional de Arte Antiga], 1939, p. 39-45.

⁵ Sobre a entrada de Domingos António de Sequeira na vida religiosa, no convento da Cartuxa de Laveiras, em Caxias, para além das já referidas obras de esboço biográfico, veja-se, sobretudo acerca da datação desta fase que ali se situa entre 1799 e 1801, *Álbum do Palácio de Arroios. Desenhos de Domingos António de Sequeira*, apresentação de João Couto, texto de Francisco Cordeiro Blanco, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1956, p. 25-29, precisamente sobre “O período da vida monástica de Sequeira”. José Alberto Seabra Carvalho na cronologia que elabora sobre Domingos António de Sequeira também situa este período entre os anos 1799 e 1801, admitindo, no entanto que a data de entrada no convento possa ser 1798 e a de saída 1800 (*Uma cronologia*, em “Sequeira. Uma Português...”, p. 99-100).

⁶ Falamos, sobretudo, de “São Bruno em oração”, pintado em 1799-1800, que ainda ao longo deste estudo convocaremos para análise.

⁷ Este desenho a carvão pertence ao acervo da Câmara Municipal do Porto e encontra-se publicado em “Sequeira. Um português...”, p. 155.

⁸ É sobretudo através das informações colhidas na documentação epistolar do genro do pintor, João Pedro Migueis de Carvalho e Brito, secretário da embaixada portuguesa em Roma, que a historiografia tem fixado informação acerca deste complicado período de enfermidade de Sequeira.

⁹ A propósito das leituras menos imediatas das obras finais de Sequeira, neste caso acerca do inacabado destas telas, merece a pena atentar no que, apesar de longo, transcrevemos da opinião de A. RACZYNSKI no seu *Dictionnaire historique-artistique du Portugal*, Paris, Jules Renouard et Cie, 1847, p. 261: «Les deux premiere tableaux sont seuls achevés; les autres ne le sont pas; néanmoins sous le rapport de l'effet, de la couleur et de la composition, ils sont parfaitement arrêtés et mis en harmonie; ils ne font pas l'effet d'œuvres incomplètes, mais plutôt d'œuvres où tout ce qui a été exprimé d'une manière sommaire n'a besoin que d'être mieux déterminé et plus détaillé. Non-seulement je ne regrette pas que deux de ces tableaux ne soient pas achevés, mais mêmes c'est une circonstance heureuse, car elle nous initie au génie du peintre, à sa manière de concevoir les sujets, et à ses émotions spontanées».

¹⁰ Desta época, que coincide com o seu definitivo regresso a Roma, data a conclusão do retrato do monarca português D. João VI. Sobre este quadro, cujo descobrimento e respectiva atribuição a Sequeira levantou problemas, veja-se Vergílio Correia, *Sequeira em Roma...*, p. 49-63; José de Figueiredo, [recensão a] “Vergílio Correia, Sequeira em Roma. Duas épocas”, em *Lusitania. Revista de estudos Portugueses*, vol. I, fasc. 1, Lisboa, 1924, p. 128-131; Luiz Xavier da Costa, *Domingos António de Sequeira. Notícia...*, p. 39-40; José Alberto Seabra Carvalho, *Retrato de D. João VI* [cat. n.º 37], em “Sequeira. Um português...”, p. 148. Trata-se, porém, de uma obra cujo pensamento vem de um período passado, porquanto não infirma a questão de a obra de Sequeira ser tão-somente dedicada à temática sagrada.

¹¹ A expressão é de José-Augusto França, *A Arte Portuguesa de Oitocentos*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, Presidência do Conselho de Ministros, Secretaria de Estado da Cultura, 1979, p. 29. Nesta senda, José Luís Porfírio chama-lhe «testamento artístico e espiritual» (“Sequeira. Um português...”, p. 242, ver também p. 235 e 245).



¹² Utilizamos o título correspondente à segunda parte do importante estudo de Vergílio Correia sobre o pintor: *Sequeira em Roma. Duas Épocas...*, p. 43 e seguintes.

¹³ Pelo que Racziynski deixa entender, estas telas são responsáveis pela última opinião que Sequeira causou no crítico de arte: «ces quatre tableaux, comparés aux ouvrages antérieurs du même artiste, montrent un progrès tel, qu'ils ont changé toutes mes idées sur leur auteur» (*Dictionnaire...*, p. 261).

¹⁴ No elogio que, na Academia de São Lucas, é postumamente dirigido a Domingos António de Sequeira, ainda que não nos pareça fonte fiável acerca da cronologia das obras, dá-se a entender que estas terão tido a ordem de elaboração que se depreende da citação que segue: «una *Deposizione di N. S.*, ch'è presso gli eredi: il *Giudizio universale e l'Ascensione*, che non potè compiere: e finalmente l'Adorazione dei Magi, che si reputa il suo capolavoro» P. 85, vc, 1923.

¹⁵ Este último data de 1786 e é um desenho a sanguínea, hoje pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga (inv. 3342 Des).

¹⁶ Assim o entendeu José Luís Porfírio, como se prova através do supracitado catálogo “Sequeira. Um português...”, p. 235 e 236-237.

¹⁷ Os quadros foram adquiridos pelo primeiro duque de Palmela, D. Pedro de Sousa Holstein, em 1845, aos herdeiros do pintor. Luiz Xavier da Costa, *Domingos António de Sequeira. Notícia...*, p. 40-41, dá conta do processo de aquisição das telas. Racziynski também se referiu a esta aquisição e aponta, inclusivamente, os montantes envolvidos na compra (p. 263 de *Dictionnaire...*). Sobre a importante colecção de arte da família Holstein veja-se *Uma família de colecionadores. Poder e cultura: antiga colecção Palmela*, coord. Maria Antónia Pinto de Matos, Maria de Sousa e Holstein Campilho, s.l., Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2001.

¹⁸ Estes esboços encontram-se divididos por diferentes colecções: entre outras, Banco de Portugal, Dr. João Gonçalo do Amaral Cabral, Câmara Municipal do Porto, Museu Nacional de Arte Antiga.

¹⁹ Luiz Xavier da Costa, não identificando as palavras transcritas, inclui-as no seu trabalho *Domingos António de Sequeira. Notícia...* (p. 42), como testemunho da importância destes quadros que o autor queria terminar, vender (porventura ao rei da Sardenha) e reproduzir em gravura. Guiamos, com efeito, estas informações pela mesma p. 42 da referida obra.

²⁰ José Fernandes Pereira, *Da Estética Barroca ao Fim do Classicismo*, em “História da Arte Portuguesa”, terceiro volume, Lisboa, Temas e Debates, 1997, p. 201.

²¹ Luiz Xavier da Costa, *Domingos António de Sequeira. Notícia...*, p. 40. Veja-se ainda, relacionada com a visão historiográfica da segunda década do século XX, José Cervaens y Rodriguez, *Arte. A Pintura Europeia Contemporânea. Memória apresentada à secção de arte da Academia de Ciências de Portugal*, Porto, Tip. da Escola Raul Dória, 1915, “maxime”, p. 17-19.

²² Fernando de Pamplona, *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, Barcelos, Livraria Civilização Editora, volume V, p. 172.

²³ Luiz Xavier da Costa, *Domingos António de Sequeira. Notícia...*, p. 41, incorporado por Armando de Lucena, *Sequeira na Arte do seu tempo*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1969, p. 33.

²⁴ Reynaldo dos Santos, *História da Arte em Portugal*, Porto, Portucalense Editora, 1953, p. 186; na mesma obra deste autor leia-se ainda o que se diz sobre o cartão preparatório da “Adoração dos Magos” na p. 191, passagem que mais à frente faremos questão de citar.

²⁵ Armando de Lucena, *Sequeira na Arte...*, p. 33.

²⁶ Os infatigavelmente elogiados cartões, integrantes do espólio do Museu Nacional de Arte Antiga («uma das glórias do Museu das Janelas Verdes», p. 41 de Luiz Xavier da Costa, *Domingos António de Sequeira. Notícia...*, p. 41), foram comprados pela Academia de Belas-Artes, em 1878, ao marquês de Sousa Holstein que os encontrara no ano de 1859, em Roma, onde os adquirira (Luiz Xavier da Costa, *idem*, p. 41). Mais adiante neste estudo, referir-nos-emos, por mais de uma vez, a estes desenhos a carvão e giz sobre cartão, espécimes artísticos n.ºs 2043 Des (960 × 1330 mm), 2042 Des, 2045 (960 × 1330 mm), Des (980 × 1350 mm) e 2044 Des (970 × 1360 mm). Encontram-se publicados, entre outros, em *Sequeira. Um Português...*, p. 238, p. 246 e p. 232.

²⁷ Apresentamos os quadros pela hipotética ordenação cronológica dos mesmos. A certeza, enfim, termina na informação de que o “Descendimento” data de 1827 e a “Adoração dos Magos” do ano seguinte. Os seguintes apresentam-se pela sequência temática, já que apenas se sabe que foram pintados entre 1828 e 1830.



- ²⁸ Veja-se o já citado estudo de Vergílio Correia, *Sequeira em Roma...*, p. 45-48.
- ²⁹ Veja-se este quadro, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, reproduzido na obra de José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XIX*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1990, 3.ª edição, volume I, p. 163. Este historiador apelida o quadro de cerca de 1790 de «uma estrutura domenichiana» (p. 162).
- ³⁰ Usamos a conhecida expressão do *Apocalipse* 7, 9 para descrevermos a mole de gente que povoa o quadro de Sequeira. Ainda que não nos detenhamos nesta verificação, parece-nos que, para o caso deste Calvário de Sequeira, será importante ter em conta as revelações de Ana Catarina Emmerick (1774-1824), contemporânea de Sequeira. Com efeito, nessas revelações que tiveram grande difusão ainda em vida da religiosa que viria a ser beatificada no ano 2000, a visionária descreve um Calvário povoado de muitas pessoas.
- ³¹ Existe um desenho preliminar deste Cristo, pertença de colecção particular, publicado por Armando de Lucena, *Sequeira na arte do seu tempo*, estampa 31.
- ³² *Evangelho segundo João* 19, 25.
- ³³ Vejam-se as passagens paralelas de *João* 19, 17-38; *Mateus* 27, 32-56; *Marcos* 15, 21-41; *Lucas* 23, 33-49.
- ³⁴ *Evangelho segundo Marcos* 15, 39.
- ³⁵ Não era tema estranho ao exímio desenhador da “Sopa de Arroios”, gravura célebre da sua lavra, publicada em 1813. Sobre este trabalho e os estudos (no MNAA e em colecções particulares) com datas desde 1810, veja-se o que diz Alexandra Reis Gomes, *Da técnica como processo de criação na obra de Sequeira*, em “Sequeira. Um português...”, p. 94.
- ³⁶ Uma destas foi desenhada com bastante pormenor, como era típico do labor sequeiriano: veja-se o estudo para a mulher que se ajoelha junto ao sudário no MNAA, inv. 3122.
- ³⁷ Regina Anacleto, *Domingos António de Sequeira nas colecções do Museu de Grão Vasco*, em “Boletim dos amigos do Museu de Grão Vasco”, n.º 76, Viseu, 1997.
- ³⁸ Este desenho tem o n.º de inventário 2043 Des do MNAA.
- ³⁹ Um desenho preparatório, onde se vêem diferentes mulheres sentadas, um homem envergando chapéu contemporâneo do autor da tela e um esboço do corpo do crucificado que ainda não fora começado a ser retirado da Cruz, pertencente à colecção de Reynaldo dos Santos, pode ver-se publicado na p. 187 (fig. 191) da obra deste investigador *História da Arte em Portugal*, supracitada.
- ⁴⁰ Sobre a Baixela Wellington leia-se o estudo de Leonor d’Orey, *A baixela da Vitória*, em “Sequeira. Um português...”, p.84-89.
- ⁴¹ Vejam-se as considerações sobre esta gravura que Luiz Xavier da Costa tece na p. 42 de *Domingos António de Sequeira. Notícia...*
- ⁴² José Fernandes Pereira, p. 201 de *Da Estética Barroca...* Não será abusivo pensar que também Raczyński pensaria deste modo, pelo menos, de entre os quatro quadros finais de Sequeira, este era o que o crítico mais apreciava: «Les plus beau de tous ces tableaux est celui représente la Descente de Croix»; «l’Adoration des mages est superbe, mais je préfère la Descente de Croix» (*Dictionnaire...*, p. 262 e 263, respectivamente).
- ⁴³ Não podendo exemplificar com demonstração relativa a este quadro concreto, serve o que se depreende do facto de, numa obra elaborada em Laveiras, aquando da sua experiência monástica, Domingos António de Sequeira ter grafado numa pintura frases retiradas do repertório bíblico que só os detentores de um apurado conhecimento da Escritura dominariam: com efeito, o pintor fez a transcrição de um inciso do Saltério (*Livro dos Salmos* 54, 8-10) e de um versículo de uma carta de São Paulo (*Epístola aos Filipenses* 3, 8). Veja-se, para maior informação acerca das pinturas de que falamos, *Álbum do palácio de Arroios...*, p. 27.
- ⁴⁴ O esboço para estas mulheres, ainda que não tenha a referência às crianças de colo que na tela serão pintadas, encontra-se no MNAA, 2739 Des. Este esboço corresponderá à mulher que, em primeiro plano, tem uma criança de colo e à que na zona esquerda do observador também sustenta uma criança, encontrando-se esta última virada para o exterior da tela.
- ⁴⁵ Confronte-se o Salmo 72 (71), 10-11.



⁴⁶ Lembremos que este tópicico aparecia, embora mais discreto, no quadro da “Descida da Cruz”, no grupo de soldados romanos, no canto superior esquerdo da tela.

⁴⁷ Se dúvidas houvesse acerca da ruína apresentada ser uma manifestação clara do pincel romântico, a análise do desenho preliminar, neste ponto, esclarece: na pintura final surge uma construção que quase não se identifica, enquanto no desenho se vê ainda um arco do triunfo, também em ruínas. Se o pintor mantivesse este arco triunfal, inseria na sua pintura um elemento típico da estética neoclássica que, ainda arruinada, poderia, ao menos avisado, remeter para as valorizações desse estilo neoclássico. Dizemos ao menos avisado, porque, com efeito, o arco triunfal (ou, por ventura, uma fachada de nítida matriz clássica) já se encontra, em ruína. Veja-se o desenho inv. 2042 Des (MNAA). Cabe neste lugar uma nota acerca do rasgado elogio que o cartão preparatório com o qual sugerimos o confronto mereceu ao historiador da arte Reynaldo dos Santos: «o desenho a preto e branco alcança uma expressão sobrenatural e as harmonias fluidas dos brancos esvaem-se nas modelações “debussistas” da Cathédrale de Engloutie», Reynaldo dos Santos, *História da Arte em Portugal...*, p. 191.

⁴⁸ *Profecia de Isaías* 60, 1.

⁴⁹ *Evangelho segundo Mateus* 2, 2 e 2, 9, respectivamente. Esta ideia será exhaustivamente confirmada pela tradição da igreja, entre ela por alguns escritos apócrifos dos primeiros tempos que resultaram, como seria de esperar, em cristalizações iconográficas.

⁵⁰ As exactas palavras de Tommaso Minardi, presidente da Academia de São Lucas, retiradas do elogio operado após a morte de Sequeira, são: «l'Adorazione dei Magi, che si reputa il suo capolavoro» (p. 85, de Vergílio Correia, *Sequeira em Roma...*).

⁵¹ A palavra “Epifania” é precisamente o termo litúrgico com que a Igreja apelida a celebração do dia 6 de Janeiro, da visita dos Magos do Oriente, que a tradição popular normalmente chama de dia de Reis.

⁵² Podem ver-se os desenhos preparatórios para estas importantes figuras no espólio do MNAA 2724 Des (mago que, na composição final, se encontra à direita da Virgem); 2737 Des (mago que figura à frente da Virgem).

⁵³ A fonte não fala, nesta situação concreta, de José (referido, no entanto, neste mesmo episódio dos magos do Oriente a propósito de outras partes desta narrativa) que Sequeira coloca no quadro.

⁵⁴ O trecho encontra-se em Armando de Lucena, *Sequeira na arte do seu tempo*, supracitado, p. 34.

⁵⁵ A divisão do campo pictórico entre céu e terra tem, neste quadro dos magos, desenho similar ao que o autor utiliza na tela da Ascensão.

⁵⁶ Veja-se o pormenor dos braços da Virgem portando o Menino no estudo do MNAA, inv. 2724 Des.

⁵⁷ *Evangelho segundo João* 14, 18-19.

⁵⁸ *Evangelho segundo Lucas* 24, 51.

⁵⁹ Esta intenção aparece já plenamente assumida no esboço para a pintura (MNAA, inv. 2042 Des).

⁶⁰ *Livro dos Actos dos Apóstolos* 1, 1-11; *Evangelho segundo Marcos*, 16, 15-20.

⁶¹ Veja-se a entrada *Montanha* em Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, s. l., Círculo de Leitores, 1997, p. 456-459, e a entrada *Monte*, em Manfred Lurker, *Dicionário de Figuras e Símbolos Bíblicos*, São Paulo, Paulus, 1993, p. 150-152. Lembremos que, apenas para nos referirmos à teologia cristã, pois é desta que Domingos António de Sequeira trata, a montanha é o lugar do Sermão, do Calvário, da Transfiguração... Já na história anterior ao cristianismo, no judaísmo da Antiga Aliança, este símbolo se mostrava importante lugar, como se lê no Livro do Êxodo (19, 16-25; 20, 2-17), sobre a Teofania do Sinai, a propósito dos Dez Mandamentos.

⁶² Ainda que os diversos autores que têm analisado a obra de Sequeira refiram o facto da falta de acabamento dos quadros, não lhe retiram mérito estético. Ilustra o que dizemos a opinião de Luiz Xavier da Costa: «deles, somente os dois primeiros estão acabados; porém, os outros dois, que não ficaram completos no trabalho, mostram toda a beleza da composição e do efeito, como se estivessem terminados» (*Domingos António de Sequeira. Notícia...*, p. 41).

⁶³ Acerca da biografia de Sequeira, veja-se, para além dos trabalhos citados ao longo deste estudo, a sistematização de José Alberto Seabra Carvalho, *Uma cronologia*, em “Sequeira. Um português...”, p. 102-122.

⁶⁴ *Livro dos Actos dos Apóstolos* 1, 10.

⁶⁵ *Livro dos Actos dos Apóstolos* 1, 11.

⁶⁶ Respectivamente, *Evangelho segundo Marcos* 13, 24-32 e *Livro dos Salmos* 102, 19-20.

⁶⁷ Existe um desenho muito próximo do que virá a ser levado a cabo em que a figura de Cristo surge de pé e apenas vestindo uma túnica, de braços abertos bem afastados, igualmente ladeado pelas figuras que constam da obra levada a pintura. No entanto, o desenho último correspondente à obra tem já o formulário que seria seguido: Cristo sentado, revestido de manto, de braços afastados, mas acentuadamente erguidos acima da cabeça. O esboço feito em primeiro lugar pertence a uma colecção privada e encontra-se publicado na p. 117 de França, catálogo França e o que corresponde à obra encontra-se no MNAA com o n.º de inv. 2045 Des.

⁶⁸ É curioso notar que o vermelho da veste do Baptista se torna numa cor muito ténue que bem pode evocar a passagem apocalíptica sobre os que, na presença do cordeiro, já branquearam as túnicas no sangue de Cristo: «estes são os que vêm da grande tribulação; lavaram as suas túnicas e branquearam-nas no sangue do Cordeiro» (*Livro do Apocalipse* 7, 14).

⁶⁹ A cor das vestes a isso alude e a forma fisionómica do rosto também não se aparta muito daquele modelo. A posição corporal, ainda que diversa, sobretudo nas mãos, também regista alguma influência.

⁷⁰ Lembremos, apenas para citarmos um espécime célebre, de excepcional qualidade, a pintura da abóbada da capela-mor da catedral velha de Salamanca.

⁷¹ Em mais do que um desenho preparatório (MNAA, inv. 2045 Des; MNAA, inv. 2728), a cruz encontra-se no lado oposto. Não tendo certeza sobre a razão por que Sequeira mudou de ideia, não será despiendo pensar que tenha sido por alguma influência da composição de Miguel Ângelo.

⁷² Revela-se, com efeito, curioso que, em exercício académico, se sobrepostos os quadros, a cruz do “Juízo Final” e a cruz do “Descimento” ficariam claramente sobrepostas. Trata-se indubitavelmente de uma autocitação.

⁷³ O mesmo acontece no quadro “A Coroação da Virgem” que, mais adiante, traremos à colação, assim como, de tempos anteriores, com os céus já usados nas iconografias políticas “Alegoria a Napoleão”, de 1808 (colecção particular); “Alegoria ao Regresso da Família Real”, de cerca de 1811, (colecção particular). Pelo que percebemos, a conduta do pintor leva a concluir a seguinte formulação como legítima: há temas de tal forma cerimoniais, fora dos esquemas do quotidiano e adentro dos cânones da celebração ritual, que apenas a alegoria os poderia servir; foi o que aconteceu, assim o acreditamos, com o “Juízo Final”, uma temática tratada como uma grande alegoria.

⁷⁴ *Evangelho segundo São Marcos* 13, 24-32.

⁷⁵ O cartão que deu origem à pintura é considerado por alguns como mais importante que a própria tela final; é desta opinião Fernando de Pamplona quando diz que as obras finais «são [...] ultrapassadas pelos respectivos cartões preparatórios (Museu nacional de Arte Antiga), superiores em vibração dramática, em espontaneidade e brilho» (*Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, Barcelos, Livraria Civilização Editora, 2000, 4.ª edição (actualizada), vol. V, p. 171-172).

⁷⁶ «Felizmente inacabado», na expressão de Porfírio, p. 244.

⁷⁷ Não teremos certeza de que Domingos António de Sequeira tenha meditado neste versículo bíblico específico, mas este aspecto é bem uma possível plasticização do condensado pelo versículo do Evangelho de João 16, 28: «Saí do Pai e vim ao mundo; agora deixo o mundo e vou para o Pai».

⁷⁸ Remetemos para o desenho do MNAA, inv. 2045 Des, e para os da Colecção do Banco de Portugal, inv. 90012228 e 90012224.

⁷⁹ Veja-se o desenho do MNAA, inv. 2734 Des.

⁸⁰ O tema é tratado à maneira de Rafael na “Disputa do Sacramento” da Sala da Assinatura.

⁸¹ É o que intuímos na historiografia tradicional sobre o autor. Nas análises, já não pioneiras, mas muito importantes de José-Augusto França, percebe-se quase que um desânimo por Domingos António de Sequeira não ter seguido mais longe no rasgo estilístico. Este historiador da arte nega a existência de similitude entre Sequeira e Goya, similitude evidenciada por alguns autores, por ventura com arrojo, mas com intuição não desprovida de fundamento (José-Augusto França, *A Arte em Portugal...*, volume I, p. 167).



⁸² Cremos que Raczyński teria dado conta desta sensibilidade que, na época, era vivida noutras latitudes europeias, porquanto diz, a propósito da figura principal do quadro “Ascensão”, «on croirait voir une petite poupée» (*Dictionnaire...*, p. 262).

⁸³ Usamos uma tradução mais literal do que literária, precisamente porque queremos demonstrar o apego das imagens pictóricas de Sequeira às imagens culturais que se vislumbram também nas imagens poéticas da missa de “requiem”; colhemo-la, pelas razões que se inferem do que dizemos na nota que segue, na introdução ao guia de audição do *Requiem, em dó menor, op. 23, à memória de Camões*, documento áudio (CD), introdução ao folheto de Fernando Lopes Graça, Lisboa, Portugalsom.SEC, 1982, p. [24-26].

⁸⁴ Ainda que em exercício meramente académico, encontramos sentido nesta comparação; até porque houve já quem estudasse a relação do pintor Sequeira com o músico Domingos Bomtempo (1775-1842), precisamente a propósito de uma missa de “requiem”, prova de que, com efeito, as diversas dimensões da cultura da época se entroncavam; leia-se, de Luiz Xavier da Costa, a secção “João Domingos Bomtempo e a sua ‘Messe de Requiem’... à la Memoire de Camões” incluída no livro *A morte de Camões. Quadro do pintor Domingos António de Sequeira*, Lisboa, 1922, p. 204-206.

⁸⁵ É José Alberto Seabra Carvalho que arrola esta série de pinturas (algumas perdidas ou por identificar), p. 120 de “Sequeira. Um Português...”. Veja-se também Luiz Xavier da Costa, *Domingos António de Sequeira. Notícia...*, p. 40.

⁸⁶ Vergílio Correia transcreve, «mercê da concessão do Professor Tomassetti» o elogio exarado no Livro das Congregações de São Lucas, *Sequeira em Roma...*, p. 82-85 (a referência que ora fazemos encontra-se na p. 84). É interessante que, se os historiógrafos captaram, sobretudo na correspondência de Sequeira, as razões de saúde, este contemporâneo de Sequeira, par na mesma academia, percepcionou, entre os motivos do regresso à Cidade Eterna, os que se relacionam com o facto de ela ser a sede do catolicismo. Seria interessante um estudo mais amplo sobre o pensamento de Sequeira, que inclusivamente cruzasse as suas determinações políticas com as religiosas que, como vemos, se mostravam favoráveis aos pensamentos de Roma, que em Portugal alguns seus contemporâneos apelidariam, com toda a certeza, de ultramontanismo.

⁸⁷ José Luís Porfírio, *Ascensão de Cristo*, em “Cristo Fonte de Esperança”, catálogo, coord. Carlos A. Moreira Azevedo e João Soalheiro, Porto, Diocese do Porto, 2000, p. 149.

⁸⁸ Com efeito, ainda que a interpretação católica tenha visto, desde tempos antigos, na mulher coroada do último livro da Bíblia uma imagem da Virgem Maria (confronte-se o capítulo 12, 1-6 do *Livro do Apocalipse*), o tema da Assunção não tem plasmagem literária na escritura bíblica.

⁸⁹ Vergílio Correia, *Sequeira em Roma...*, p. 84.

⁹⁰ Este facto é lembrado no elogio que temos citado (Vergílio Correia, *Sequeira em Roma...*, p. 84).

⁹¹ Veja-se este facto, sumariamente referido, em “Sequeira. Um Português...”, p. 119, e, num dos primeiros escritos sobre o pintor, Cirilo Wolkmar Machado, *apud Raczyński*, p. 266; leiam-se ainda as p. 36-37 de Luiz Xavier da Costa, *Domingos António de Sequeira. Notícia...* e, ainda deste último autor, *A Morte de Camões...* (“Sequeira premiado com medalha de ouro no ‘Salon’ de 1824”, p. 225-238).

⁹² Raczyński, *Dictionnaire...*, p. 262.

⁹³ Reynaldo dos Santos, *Oito Séculos...*, p. 203.

⁹⁴ Fernando de Pamplona, *Dicionário...*, p. 172.

⁹⁵ Armando de Lucena, *Sequeira na arte dos eu tempo...*, p. 34.

⁹⁶ Jeanine Baticle, *Quelques réflexions sur Sequeira et le préromantisme* em “Le XIXe siècle au Portugal. Histoire – Société, Culture – Art”, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, Centro Cultural Português, 1988, p. 53.

⁹⁷ Lucília Verdelho da Costa, *D. João VI e as artes*, em “Revista Portuguesa de História”, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de História Económica e Social, tomo XXXII, p. 359-360.

⁹⁸ José Luís Porfírio, p. 244 e 245 de “Sequeira. Um Português...”.

⁹⁹ José-Augusto França, *A Arte em Portugal...*, p. 167; visão já anteriormente defendida por Reynaldo dos Santos em *História da Arte em Portugal...*, vol. III, p. 191 e, sobretudo, em *Oito séculos de arte portuguesa...*, p. 198-199.



¹⁰⁰ Pode encontrar-se Sequeira enquadrado como pintor finibarroco em José-Augusto França; no pioneiro trabalho *A Arte em Portugal no século XIX*, este estudioso chega mesmo a «classificar Vieira [Portuense] como um pintor dos começos de Oitocentos e Sequeira como um pintor dos finais do século XVIII» (p. 167 do volume I), como «um excelente e raro pintor do passado século XVIII» (José-Augusto França, *A Arte portuguesa...*, p. 30). Discordamos desta análise que, aliás, já não se encontra tão veemente no último trabalho deste historiador sobre a temática (vejam-se as p. 68-81 de *História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2004). Reynaldo dos Santos, admitindo a existência de opiniões críticas que cataloguem Sequeira no século XIX, integra este pintor no final do século XVIII; assim acontece na obra *Oito séculos...*, p. 184, e na *História da Arte em Portugal...*, cujo capítulo IV intitulado “A pintura do período barroco” (p. 119-192) termina com Domingos António de Sequeira (p. 171-192).

¹⁰¹ Veja-se Jeanine Baticle, *Quelques réflexions sur Sequeira...*, p. 47.

¹⁰² José Fernandes Pereira remete este pintor para o final das grandes correntes clássicas, para o “Neoclassicismo ou fim do classicismo” (p. 183): veja-se o final do capítulo “Da Estética Barroca ao Fim do Classicismo”, supracitado, p. 198-205 do terceiro volume de *Historia da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira.

¹⁰³ Aarão de Lacerda diz que Sequeira é «o nosso primeiro romântico» (*apud Pamplona*, p. 172).

¹⁰⁴ É a opinião de Jeanine Baticle que compara estas obras de Sequeira a Bertrand-Jean Redon (1840-1916), artista mais conhecido como Odilon Redon. Veja-se Jeanine Baticle, *Quelques réflexions sur Sequeira...*, p. 47-54, maxime, p. 53-54. A relação que neste texto se estabelece entre William Blake (1757-1827) e Eugène Delacroix (1798-1863) e entre Domingos António de Sequeira e Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823) constitui-se um tópico que mereceria uma análise mais atenta e um veio de exploração historiográfica.

¹⁰⁵ Reynaldo dos Santos, *Oito Séculos...*, p. 195.

¹⁰⁶ José Luís Porfírio, *Roma – o final. Religião II*, em “Sequeira. Um Português...”, p. 235.

¹⁰⁷ Reynaldo dos Santos, *História da Arte em Portugal...*, p. 192; com este sentido, leia-se também, do mesmo autor, a já citada p. 195 de *Oito séculos...* A este propósito, lembremos, destes últimos quadros, a coloração das vestes dos figurantes da “Ascensão” e, por ventura mais visível, o quadro do “Juízo Final”.

¹⁰⁸ Ainda que um desenho preparatório não possa ser tomado como seguro barómetro, não deixa de ser, ao menos, um indicador, o facto de alguns estudos para o “Juízo Final”, da Coleção do Banco de Portugal (inv. 90012224, 90012225 e 90012228), fazerem lembrar a fluidez das imagens com que Marc Chagall povoa os céus dos seus quadros e vitrais.

¹⁰⁹ Este quadro pertence ao acervo da Casa-Museu José Relvas, em Alpiarça, inv. 841271.

¹¹⁰ Trata-se do óleo da Coleção do Banco de Portugal, inv. 90012203.

¹¹¹ A. Raczynski, *Dictionnaire...*, p. 262.

¹¹² A expressão é de José Luís Porfírio, em “A melhor das liberdades”, em *Sequeira. Um Português...*, p. 245.

¹¹³ Reynaldo dos Santos, *História da Arte em Portugal...*, p. 192.

¹¹⁴ Reynaldo dos Santos, *Oito séculos...*, p. 198.

¹¹⁵ Ainda a concorrer para esta possibilidade que aventamos de os quadros se encontrarem não terminados por consciente determinação do autor e não por uma questão de incapacidade relacionada com a doença que acometeu Sequeira está o facto de as obras terem sido expostas ainda em vida do pintor, como relata Luiz Xavier da Costa, *Domingos António de Sequeira. Notícia...*, p. 42: «segundo os documentos, “não os pintou por ocasião de alguém, mas de seu próprio motu para o fim de mostrar aos Pintores de Roma, seus antigos amigos, a maneira de pintar nos que nos mesmos Quadros poz em pratica”. Teve-os expostos; e foi tal o entusiasmo e admiração produzidas que, transcorridos quarenta anos sobre o acontecimento, ainda a recordação dele e a fama do grande pintor português se mantinham vivas e perduráveis nos meios cultos e artísticos da cidade do Tibre». Veja-se também José-Augusto França, *A arte portuguesa de Oitocentos...*, p. 29.

¹¹⁶ Reynaldo dos Santos, *História da Arte em Portugal...*, p. 186.

¹¹⁷ José Luís Porfírio, *Juízo Final*, em *Sequeira. Um Português...*, p. 242.

¹¹⁸ As expressões são de Reynaldo dos Santos, *Oito séculos...*, p. 195 e 199, respectivamente.



¹¹⁹ Continuamos a citar a poética leitura de Reynaldo dos Santos em *Oito Séculos...*, p. 202-203.

¹²⁰ José Luís Porfírio, “Roma – o final. Religião II”, em *Sequeira. Um Português...*, p. 235.

¹²¹ A expressão faz parte do elogio académico póstumo que Tomaso Minardi proferiu em 31 de Março de 1837, na Academia de São Lucas, exarado no Volume 170, n.º 142; *apud* Vergílio Correia, *Sequeira em Roma*, p. 82. É nesta data, menos de um mês após a morte do pintor, que a Academia de São Lucas se reúne para elogiar aquele que havia sido seu decano, conforme também ficou expresso no Livro de Defuntos da igreja de Santo António dos Portugueses. Este documento também foi dado a conhecer por Vergílio Correia no mesmo estudo citado, ao publicar, nas p. 73 e 74, o trasladado feito pelo reitor de Santo António dos Portugueses, António Braz de Sousa e Araújo, documento que integra o texto da inscrição que se encontrava no féretro que continha os restos mortais do pintor: «Commendatore Domenico Antonio di Sequeira Decano dell'Insigne Accademia di S. Luca nato in Lisbona li dieici marzo mile setecento sassanta otto, e morto in Roma li otto marzo mile ottocento tranta sete».