

REVISTA
PORTUGUESA
de HISTÓRIA

tomo XXXII



COIMBRA 1997 / 1998
FACULDADE de LETRAS
da UNIVERSIDADE de COIMBRA
INSTITUTO de HISTÓRIA ECONÓMICA e SOCIAL

D. João VI e as artes

LUCÍLIA VERDELHO DA COSTA*
Universidade Nova de Lisboa

Quando o Príncipe D. João assume a regência do Reino, em 1792, tinham passado quase quatro décadas após o desastre que destruíra a Lisboa barroca que D. João V, em ilustre émulo do *Roi Soleil*, ambicionara. Das cinzas renasceria uma capital que, embora recusando os fastos da arquitectura e seguindo aquela tradição da engenharia militar tão arraigada no país, acabava por ser mais “francesa”, no espírito, do que os grandes empreendimentos joaninos. O barroco do reinado de D. João V era, com efeito, mais “italiano” do que francês, e a Baixa pombalina acabava por preludiar o desejo de “ordem” - o “racionalismo” que presidira à revisão dos exemplos da Antiguidade, com todos os pressupostos ideológicos que este “retorno” simbolizava também.

Mas todos os finais de século parecem apoderar-se de um vento de loucura em que as certezas adquiridas se desmoronam como um baralho de cartas. Os artistas são peritos em decelar esse tipo de fenómenos, como o visionarismo de

Doutora em História da Arte.

um Blake antevendo os exacerbamentos das paixões românticas ou de um Goya retratando os fantasmas dos cataclismas políticos. Não podíamos, pois, deixar de escapar ao sopro épico (com o respectivo reverso da medalha), que assolava a Europa, como um presságio que, no plano estrito das personagens históricas, Goya fixaria, ao dealbar do século, no célebre retrato da *Família de Carlos IV* (Museu do Prado, Madrid), onde os pais e os irmãos de Carlota Joaquina, casada com o Príncipe Regente desde 1785, como que prefiguravam os futuros acontecimentos que abalariam Borbons e Braganças e a insensatez mesquinha de lutas pelo poder e de ambições desfeitas.

No plano artístico, os principais protagonistas deste período foram também vítimas do mesmo sopro demente e heroico: Domingos António de Sequeira oscilará sempre, na pintura como na vida, entre as ideias liberais francesas e o conservadorismo, entre os valores romanos e do Romantismo nascente, para ver enfim triunfar uma ordem estabelecida que, de revolução em revolução, instalaria a burguesia no poder. José da Costa e Silva, arquitecto de sólida formação neoclássica, consumirá a sua juventude e o seu talento em projectos régios, sem ver nenhum concluído. Finalmente, João José de Aguiar, escultor de qualidade excepcional, também de formação neoclássica, acabará por morrer louco depois de deixar uma obra-prima digna da escultura europeia de Oitocentos: a *Estátua do Príncipe Regente* (Hospital da Marinha), materialização da suprema intuição de Goya sobre os destinos das monarquias peninsulares, unidas pela mesma consanguinidade real.

Sequeira, João José de Aguiar e José da Costa Silva: três nomes, três promessas que, só por si bastariam para renovar a arte portuguesa de finais do século XVIII e actualizá-la em relação aos modelos neoclássicos italianos. Tais propostas vêm corroborar as de uma burguesia empreendedora, sequiosa de se afirmar através de uma nova cultura urbana que havia já caracterizado o renascimento urbanístico do Porto, através da acção decisiva, a partir de 1757, de João de Almada e Melo, continuada pelo filho, Francisco de Almada e Mendonça, corregedor do Porto até 1804, e do cônsul inglês John Whitehead, o qual, de 1756 a 1802, viria a contribuir para o novo traçado da Praça da Ribeira, e da de S. João Domingos e da Capela de Nossa Senhora do Ó. Este é,

sem dúvida, um assunto já amplamente estudado por especialistas¹, mas cábe-nos, no entanto, evidenciar o papel dinamizador da burguesia portuense e da colónia inglesa (por arquitectura do “Port Wine” ficaria conhecida esta primeira implantação de modelos neoclássicos na capital do Norte), e as suas realizações mais emblemáticas: o novo hospital de S. João, projectado pelo arquitecto inglês John Carr em 1769, e a Feitoria Inglesa (1785-1790), prova-velmente da traça do próprio John Whitehead, e que, com as suas proporções clássicas, as arcadas de silhares aparelhados e o jogo elegante de frontões dos vãos e da cornija alternando com as platibandas sóbrias, iria marcar dura-douramente a arquitectura portuense.

Tal mudança de gosto patentear-se-à igualmente no Palácio das Carrancas (actual Museu Nacional de Soares dos Reis), obra realizada, de 1795 a 1802, por Joaquim da Costa Lima Sampaio, e, na arquitectura religiosa, na Igreja da Ordem Terceira de S. Francisco, desenhada, em 1795, por António Pinto de Miranda. Todavia, o grande fautor deste período de renovação arquitectónica de finais do século XVIII, será o engenheiro militar Carlos da Cruz Amarante, autor simultaneamente do projecto do Bom Jesus de Braga (1781), de um barroco de aparato, por imperativos ideológicos ligados à estética do interior nortenho, e da construção, em 1807, da Academia da Marinha, segundo um traçado apresentado, quatro anos antes, por José da Costa e Silva, de modo a integrar-se na linha da arquitectura da Feitoria Inglesa. Alterando, e modificando, de um modo interessante, o jogo dos vãos deste último edifício, Carlos Amarante confere uma maior horizontalidade à nova Academia, dentro de um programa mais próximo, do ponto de vista ideológico, da imponência da fachada do Hospital de Santo António (1796) de John Carr e da arquitectura da colónia “inglesa”.

Por “Rua Nova dos Ingleses” ficaria conhecida, de resto, ao longo do século XIX, a nova artéria onde se erguera a Feitoria, dando o tom ao bairro ocidental, ou “inglês”, em contraste com o central ou “portuense” que, em 1868, no romance

¹ Ver, nomeadamente, os trabalhos de Joaquim Jaime B. Ferreira-Al ves sobre o Porto e a arquitectura dos Almadás: ALVES, J. J. B. Ferreira, *O Porto na Época dos Almadás, 1757-1804. Arquitectura: Obras Públicas*, 2 Vols., Porto, 1987 - 1988.

Lucilia Verdelho da Costa

Urna Família Inglesa, Júlio Dinis, comparando-os, caracterizaria nos seguintes termos: “No primeiro [o bairro central] predominam a loja, o balcão, o escritório, a casa de muitas janelas e extensas varandas, as crueldades arquitectónicas, a que se sujeitam velhos casarões com o intento de os modernizar, o saguão, a viela independente das posturas municipais e à absoluta disposição dos moradores das vizinhanças; a rua estreita, muito vigiada de polícias; as ruas, em cujas esquinas estacionam galegos armados de pau e corda e as cadeirinhas com o capote clássico; as ruas ameaçadas de procissões, e as mais propensas a lama; aquelas onde mais se compra e vende; onde mais se trabalha de dia, onde mais se dorme de noite. Há ainda neste bairro muitos ares do velho burgo do Bispo, não obstante as aparências modernas que revestiu”. Quanto ao bairro ocidental, ou “inglês”, distinguia-se por uma “arquitectura despretensiosa, mas elegante; janelas rectangulares; o peitoril mais usado do que a sacada. (...) Algumas casas ao fundo de jardins assombrados de acácias, tílias e magnolias e cortados de avenidas tortuosas; as portas da rua sempre fechadas. Chaminés fumegando quase constantemente. Persianas e transparentes de fazerem desesperar curiosidades. Ninguém pelas janelas”.

Se atendermos ao texto de Júlio Dinis, podemos melhor avaliar o impacto urbanístico da reconstrução de Lisboa, em total ruptura com o tecido histórico e apta, por assim dizer, a integrar, do ponto de vista arquitectónico e ideológico, a obra inovadora de José da Costa e Silva e da burguesia que, em breve, se prepararia para a conquista do poder político. Contudo, antes de passarmos à capital, não podemos passar em silêncio a renovação artística do Norte no domínio pictural, através da carreira, curta mas prometedora, de Vieira Portuense².

Francisco Vieira, dito Vieira Portuense (1765 - 1805), foi discípulo de Jean Pillement no Porto e de Domenico Corvi em Roma; mas foi sobretudo em Londres, onde se instalou de 1797 a 1800, depois de um longo périplo por Veneza, Parma, Dresda, Berlim, Postdam e Viena, que Vieira Portuense

² A obra de Vieira Portuense foi objecto de uma dissertação de Mestrado de GOMES, Paulo Varela, *A obra de Vieira Portuense no contexto europeu*, Universidade Nova de Lisboa, 1987.

desenvolveu modelos de composição do paisagismo pré-romântico, associado a esquemas neoclássicos e a um colorismo italianizantes - manifestamente presentes em obras como *Leda e o Cisne*, de 1798 (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga), e *A Fuga de Margarida de Anjou* (Porto, Museu Nacional Soares dos Reis). Amigo do gravador F. Bartolozzi, com quem publicará “Elements of Drawings” (Londres, 1798), este far-lhe-à conhecer a obra de Angélica Kauffmann, em que se inspira directamente o quadro de pintura histórica *Eduardo e Leonor de Inglaterra*, também de 1798 (Porto, Feitoria Inglesa). Ainda em Londres, Vieira Portuense realizaria, em 1800, uma importante encomenda para o embaixador português, D. João de Almeida de Melo e Castro - uma *Descida da Cruz* (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga), que se integra numa série de quadros executados para a igreja da Ordem Terceira de S. Francisco, no Porto. Obedecendo a esquemas barrocos, a sua principal novidade reside no tratamento do Apóstolo junto à Virgem, que parece ter servido de modelo à figura de D. Jerónimo de Ataíde do ambicioso quadro de História *D. Filipa armando seus filhos cavaleiros* (Lisboa, colecção particular), já realizado em Portugal, em 1801, e onde se anuncia uma viragem ecléctica entre um neoclassicismo afectado e uma certa exaltação romântica. Mais convencionais são as duas alegorias à *Pintura* e à *Música* do Palácio de Queluz, realizadas ainda possivelmente em Roma³.

Mas logo após a sua chegada, Vieira fora nomeado para professor da Aula de Desenho e Debuxo da Companhia das Vinhas, criada em 1779, e transformada em Academia de Desenho, em 1802, por influência do artista. José-Augusto França chama a atenção para o discurso inaugural que ali proferira, mostrando “uma notável consciência pedagógica, firme no seu propósito de valorizar a criação (...) e de minorizar as regras”. O autor cita um excerto do discurso, em que o pintor afirma que “para cada poema há cem poéticas” e proclama a liberdade do artista em relação às regras académicas. Situando Vieira Portuense no quadro artístico europeu, conclui José-Augusto França: “Vieira é um pintor

³ Sobre Vieira Portuense ver também o Catálogo *Soleil et Ombres. L'Art Portugais du XIXème Siècle*, Paris, Assotiation Française d'Action Artistique, 1987, pp. 74 -79.

moderno - mas hesita em sê-lo. Ou, falecido com quarenta anos, e em 1805, faltou-lhe o tempo para poder assumir tal situação. O tempo e o espaço: para além de Veneza, de Dresda e de Londres, ele deveria ter visitado Paris - como Sequeira. Ao contrário de Sequeira, ele teria sido muito provavelmente homem para entender o que na nova capital da arte ocidental se processava, nesta passagem de David a Gros que a sua própria obra parece adivinhar. Mas Vieira morreu quase ao mesmo tempo em que Gros expôs os seus “Pestíferos de Java” - do qual o podemos supor aproximar-se, sem todavia ainda renunciar inteiramente às nobres poses davidianas. Angélica Kauffmann traduz esta hesitação, mas Vieira vai com certeza mais longe do que ela; tem “mais fundo” do que esta suíça poderia ter”⁴.

Ao Porto anglofilo de uma burguesia aristocrática, opunha-se uma Lisboa de cultura artística italianizante e, ideologicamente, afrancesada. Neste confronto de culturas, entre França e Itália, que é também o de duas mentalidades - a burguesia absorvendo, num primeiro tempo, o desejo de “ordem” do “barroco” francês, depois reapropriado pela aristocracia reaccionária e, num segundo tempo, o neoclassicismo do “modelo” italiano, de que se apropriará a aristocracia liberal -, se jogará o futuro dos três principais artistas deste período, simultaneamente à lenta penetração dos valores românticos, que só ganharão total consistência (apesar de insidiosos revivalismos, “alegorias” e de uma galeria de retratos de que Sequeira foi genial intérprete), a partir dos finais dos anos 20, já depois da morte de D. João VI.

Efectivamente, tanto Sequeira, como José da Costa e Silva e João José de Aguiar, receberam uma formação “romana”, perpetuando a tradição da aprendizagem em Itália após a criação, em 1720, da Academia Portuguesa das Artes em Roma, por D. João V. Esta influência omnipresente dos valores estéticos romanos verificou-se sobretudo no domínio da Pintura e da Escultura - o “afrancesamento” tendo, de facto, maior incidência na Arquitectura e nas artes decorativas, se se exceptuar a influência marginal de artistas franceses como Jean Pillement (1728-1808), instalado no Porto em 1780 e, três anos mais tarde,

⁴ FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, I Vol., Lisboa, Livraria Bertrand, 1966, pp.137-138.

em Lisboa, e de Nicolas - Louis - Albert Delerive (1755-1818), estabelecido em Lisboa em 1792. De D. João V à regência do Príncipe D. João, num arco de tempo de quase um século (desde a edificação do palácio de Mafra à conclusão da Basílica da Estrela), foi de Itália que vieram a maioria das obras de arte adquiridas no estrangeiro para esses empreendimentos e para as próprias coleções reais, embarcadas à pressa para o Brasil, em 1807. Curiosamente, elas revelam uma predileção pelo barroco “genovês”⁵, num exacerbamento dos modelos “romanos” que é revelador de um gosto conservador, que perdurará na sensibilidade popular.

De Itália também vieram numerosos pintores ao longo de todo o século XVIII, como o genovês Pellegrino Parodi, instalado em Portugal de 1745 até 1785, ano da sua morte, o turinense Giuseppe Troni, chegado à corte em 1785 e falecido em 1810, Domenico Pellegrini, que retratou a família Ration em 1807 e viria a ser expulso do país três anos mais tarde pela sua simpatia pelas tropas opressoras, e os gravadores Francesco Bartolozzi (1728-1815), chamado por D. Rodrigo de Sousa Coutinho, em 1802, e Benjamim Comte (1762-1851), seu assistente, assim como o arquitecto Francesco Saverio Fabri (1761-1817), que remodelou o imponente palácio do Conde de Castelo Melhor, por volta dos finais dos anos 70, aos Restauradores, e o próprio Palácio Pombal, às Janelas Verdes.

Uma lenta transição do barroco para o neoclassicismo ia-se afirmando, em Lisboa, através de Pellegrino e de Fabri, no seio de uma aristocracia esclarecida, secundada por uma burguesia empreendedora. Mas, na esfera dos círculos oficiais, o “barroco” continuava a ser o gosto dominante. Dos artistas nacionais, Machado de Castro (1731-1822), ocupava um lugar de destaque na escultura, e elevava a “escola nacional” o magistério de Alexandre Giusti em Mafra através,

⁵ Segundo a interessante comunicação do professor Mário Barata (Universidade Federal do Rio de Janeiro), ao I Congresso Internacional de História da Arte da Associação Portuguesa de Historiadores da Arte - Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.0 mesmo historiador revela, essencialmente, o nome dos seguintes pintores: Sinibaldo Scozza (Votaggio, Alessandria, 1589 - Génova, 1631); Gioacchino Assereto (Génova, c. 1600 -1649); Giovanni Maria Bottalla, conhecido por Raffaellino (Savona, 1603 - Génova, 1644); Anton Maria Vassallo (Génova, c. 1620 - Milão, após 1654); Francesco Cozza (Stilo Calabro, 1605 - Roma, 1682); Agostino Masucci (Roma, 1691 - 1768); Domenico Brandi (Nápoles, 1683 - 1736).

entre outras, da estátua equestre de D. José I (1775) e das quatro esculturas alegóricas que ainda viria a executar para o palácio da Ajuda, do qual seria director dos trabalhos de escultura, como um epígono da sua longa carreira. Da mesma “escola” sairia Joaquim José de Barros Laborão (1762-1820), que sucederia, de resto, a Giusti, nos anos 90. O mesmo sucederia ainda com dois pintores que encontraremos, mais tarde, na fábrica da Ajuda: Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), e José da Cunha Taborda (1766-1836). Mas o pintor nacional de maior fama - Vieira Lusitano (1699-1783) -, tinha tido uma formação romana, como teve João Glama Stroberle (1708-1787), da mesma geração. Pedro Alexandrino de Carvalho (1730-1810), autor de numerosos retábulos (igrejas dos Mártires, da Encarnação, do Loreto, do Sacramento, de Santo António à Sé, de S. Domingos, da Penha e da Graça, em Lisboa), deu continuidade a uma pintura onde o *pathos* barroco, associado a valores cromáticos convencionais, acabaram por banalizar modelos eruditos. Na gravura distinguia-se um outro artista de formação romana, Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818), de quem foram discípulos Eleutério M. de Barros (c. 1754-1812), e Gaspar Fróis Machado (1759-1796). Finalmente, no que respeita à arquitectura, Mateus Vicente de Oliveira (1706-1786), e Reynaldo Manuel dos Santos (1731-1789), foram os últimos mestres incontestados do barroco romano através do risco da Basílica da Estrela, aprovado em 1779, e cujo interior seria enriquecido com retábulos de Pompeo Batoni, em 1784.

O desejo de “oficializar” um ensino e uma cultura estéticas predominantemente académicas, negando implicitamente o pragmatismo da reconstrução pombalina, verificar-se-à igualmente na criação de “aulas”, como a da Impressão Régia, onde se ministrava o ensino da gravura, e, sobretudo, da Aula Régia de Desenho de Figura e de Arquitectura da Casa Pia, devida à iniciativa de Pina Manique, em 1781. Mais importante foi, dez anos mais tarde, a reforma do Colégio Português de Belas-Artes de Roma, graças à acção de D. João de Almeida de Melo e Castro e de D. Alexandre de Sousa Holstein⁶, e onde ensinaram pintores como Domenico Corvi e Antonio Cavallucci, em continuidade

estética com os valores tardo-barrocos, bem como o gravador Giovanni Volpato. A Academia de nu (1780-1781), de Cyrillo Volkmar Machado, teve vida efêmera, mas a vontade de instaurar uma disciplina de desenho de figura é bem reveladora da preocupação em afirmar o primado do desenho, que Machado de Castro naturalmente colocava acima de todas as artes num discurso proferido, em 1787, na Aula da Casa Pia sobre as “Utilidades da arte do Desenho” e que Cyrillo Volkmar Machado evidenciava numas “Conversações sobre a Pintura, Escultura e Arquitectura”, de 1794, e numa “Academia de Pintura”, já de 1817.

Porém, no domínio da Arquitectura, algo ficara da lição pombalina. Se do desejo de “ordem” e de “racionalismo” nasceram tipologias que, de um modo ou de outro, têm mais a ver com o modelo francês do que com o italiano, tal “afrancesamento” seria interpretado pela aristocracia mais conservadora em exacerbamento “rocaille”, que, no palácio de Queluz, cujas obras tomaram impulso a partir de 1747 sob a direcção de Mateus Vicente de Oliveira, que já vimos trabalhar na Estrela, ganhariam total sentido, em 1779, na fachada dita de Robillon, e no palacete da Rainha, em obras dirigidas, de 1742 a 1802, por Manuel Caetano de Sousa. Mas a via ficara aberta a situações estéticas de compromisso, patentes nos numerosos palacetes construídos por uma aristocracia que retomara a influência política perdida ou de uma burguesia endinheirada que pretendia adquirir foros de nobreza. Foi neste contexto artístico que o arquitecto José da Costa e Silva, recém-chegado de Roma, pôde introduzir novas propostas estéticas que, ideologicamente, se coadunavam com uma nova ordem económico-social nascente.

José da Costa e Silva⁷ (1747-1819), estudou engenharia com Filipe Rodrigues e desenho com o milanês Carlos Maria Ponzi, professor do Real Colégio dos Nobres em Lisboa. Pensionista do Governo, partiu para Bolonha em 1769, frequentando a Academia Clementina, onde teve como mestres o pintor Petronio Fancelli e o arquitecto e grande desenhador Carlos Bianchione. Em 1755, é nomeado académico de honra da academia bolonhesa. Empreende, depois, uma série de viagens em Itália (Roma, Nápoles, Vicenza, Ferrara ...), regressando a

⁷ Sobre José da Costa e Silva ver o “Elogio Histórico de José da Costa e Silva” do Abade A. D. de Castro e Sousa in *Archivo de Architettura Civil*, 1.ª série, n.º 1, Julho de 1865, pp. 9-14

Lucflia Verdelho da Costa

Portugal em 1780. É-lhe confiada a reconstrução da igreja do Loreto, obra onde já se anunciam elementos do gosto que trouxera de Itália - e à comunidade italiana destinado, numa actualização que não suscitara quaisquer polémicas. Nomeado professor da recém-criada Aula de Desenho de Arquitectura em 1781, ano em que também é admitido na Academia romana de S. Luca, só em 1789 receberá a primeira grande encomenda oficial - o Erário Régio, implantado na actual Praça do Príncipe Real -, cujas obras se iniciaram um ano depois. Contudo, este projecto de inspiração neo-palladiana acabaria por ser suspenso, em 1797.

Maior fortuna teria o projecto da nova ópera da capital, financiada por um grupo de capitalistas, que lhe seria confiada em 1792. A obra seria inaugurada, com grande pompa, em 29 de Abril de 1793, data a partir da qual o novo Teatro de S. Carlos passaria a ter um papel de primordial importância nos alvares da sociedade burguesa. De planta elíptica, à italiana, o interior, mundano e luxuoso, é, no entanto, de uma sóbria elegância; trabalharam na sua decoração os artistas Cyrillo Volkmar Machado e Manuel da Costa, a par do italiano G. M. Appiani, que decorou a tribuna real. A fachada, elevando-se sobre um pórtico de silhares, em que assenta a frontaria do primeiro piso, de vãos almofadados emoldurados por colunas dóricas, é, como a sua congénere de Milão (a célebre *Scala*), bastante austera.

Ainda no mesmo ano de 1792, Costa e Silva receberia a encomenda de um asilo e igreja para inválidos militares em Runa (Torres Vedras), mandado edificar pela princesa D. Maria Francisca Benedita em memória do marido, o príncipe herdeiro D. José, falecido em 1786 - obra, mais uma vez, de nobres modelos neoclássicos apesar da modesta ambição do programa arquitectónico e que seria concluída em 1827. Foi, contudo, a fábrica da Ajuda⁸, o projecto de um novo palácio real que suplantasse a ordem “velha” do mundo de Queluz, segundo um gosto tardo-barroco à francesa que se tornava apanágio (e emblema) da aristocracia “reaccionária” - e que estava patente no primeiro projecto elaborado por Manuel Caetano de Sousa, depois preterido pelo Príncipe Regente -, que introduziu definitiva e seguramente a arquitectura neoclássica como paradigma

⁸ Ver SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *O Palácio Nacional da Ajuda*, Lisboa, 1961.

de uma grandiosidade áulica que tinha como modelo o Real Palácio de Caserta, de Luigi Vanvitelli.

Desenhado por José da Costa e Silva em colaboração com Francesco Saverio Fabri, o novo projecto apresenta o mesmo tipo de fachada uniforme ritmada por vãos separados, no primeiro piso, por pilastras, e por três corpos, ligeiramente salientes na obra de Vanvitelli (muito mais acusados no projecto da Ajuda), determinando as alas laterais e o eixo central do edifício, espaço de distribuição dos acessos através de pátios interiores (dois na Ajuda, quatro em Caserta), e da escadaria nobre. Outra diferença significativa (que tem a ver com a escala do palácio lisboeta e do de Caserta), reside nas duas alas em hemicíclo que prolongam, em corpos distintos, as extremidades da fachada principal de Vanvitelli e que, no projecto inicial da Ajuda, enquadram apenas a loggia que agencia o ingresso ao grande átrio central, jamais concluído, como se sabe (a actual fachada, correspondendo, de facto, à fachada nascente).

Centro do maior empreendimento arquitectónico realizado no país após o palácio de Mafra, a obra da Ajuda foi a mais importante escola de artes do país durante a regência e o breve reinado de D. João VI, e nelas se distinguiam igualmente Vieira Portuense e Domingos António de Sequeira, outro pintor de formação romana cujo percurso abria já novos caminhos para situações estéticas mais actualizadas, e o escultor João José de Aguiar, discípulo de Canova que deixaria incompletas as promessas manifestadas na sua genial estátua do príncipe Regente.

Se em Portugal houve um artista que ilustre urna época, esse foi, sem dúvida, João José de Aguiar (1769-1841). Filho de um canteiro de Belas, com quem aprendera a talhar a pedra, foi aluno de António Fernandes Rodrigues na Aula Régia de Desenho de Figura e de Arquitectura da Casa Pia, antes de partir, em 1775, para Roma. A aula criada por Pina Manique e Roma: eis o percurso típico de um artista português do último quartel do século XVIII. Discípulo de Tomás Labruzzi e de José Angelini, em breve trocou o magistério deste pelo de Canova. Do novo mestre aprendeu os cânones neoclássicos, já patentes nas estátuas do *Monumento a D. Maria I* colocado à entrada do palácio de Queluz (1942), da traça arquitectónica de João Galdes de Rossi, e executado entre 1794 e 1798

segundo modelos de Domenico Pieri. Conforme se pode ler na notícia biográfica que lhe consagrou Cyrillo de Volkmar Machado, nas “Coleções de Memórias relativas às vidas dos pintores, escultores, arquitectos e gravadores portugueses e dos estrangeiros que estiveram em Portugal”, publicada postumamente em 1824, e que transcreveram Racinsky e Sousa Viterbo, “em agosto de 98 [Aguiar] regressou à pátria, sendo falecido Francisco António, escultor da fundição, entrou no seu lugar e fez a escultura em bronze de umas banquetas que ali se fizeram para Mafra. Em 1805 foi nomeado substituto de Joaquim Machado, com preferência a Francisco Leal, que já ocupava aquele lugar, vencendo 400\$000 réis, ele teve 600. Fez a estátua de el-rei, que está no Arsenal, na casa das formas, e actualmente emprega-se em esculturas para o Palácio da Ajuda”⁹.

Ora, João José de Aguiar entrou para a obra da Ajuda em 1801, em substituição de José Machado de Castro. A notável realização da *Estátua de D. João*, então ainda Príncipe Regente - e que seria colocada, em 1823, no Hospital da Marinha -, situa-se, assim, entre 1798 e 1801. Recém-chegado de Roma, superando os frios cânones neoclássicos das esculturas do monumento a D. Maria I, que Pina Manique havia já considerado como “obras-primas”, em carta dirigida a D. Rodrigo de Sousa Coutinho¹⁰, Aguiar deixava-nos um retrato de um realismo sem mercê e de uma execução que só a aprendizagem com Canova justifica, embora vá mais além do âmbito da estética neoclássica, pelas potencialidades plásticas do seu realismo psicológico.

Para além das dez estátuas que executou para o vestíbulo da Ajuda entre 1819 e 1830, sem a qualidade plástica de que já dera provas e tendo como discípulo e colaborador João Gregorio Viegas, pouco se sabe da vida do artista. Mas devemos imaginar o canteiro da Ajuda depois da partida da família real, palácio sem rei erguendo-se inutilmente sobre um país ocupado. João José chegou ao país numa altura em que a mudança parecia possível, e o futuro pertencer à nova geração de artistas. O Príncipe revelava-se um verdadeiro mecenas esclarecido, apoiava as novas orientações estéticas e de gosto vindas de Itália,

⁹ VITERBO, Sousa, *Notícia de Alguns Escultores Portugueses ou que exerceram a sua arte em Portugal*, Lisboa, Typ. Lallemand, 1900, pp. 3-4.

¹⁰ Cf. documentos publicados por Sousa Viterbo, *op. cit.*, *ibidem*.

colocava os seus melhores artistas nas obras de um palácio real que rivalizava, em ambição, com o mais moderno da Europa. As invasões francesas foram a destruição de todas as esperanças depositadas na realização da obra. E com elas também o vento da loucura sacudiu o ânimo do escultor, demente, errando pelo palácio e morto na miséria em 1841...

António Domingos de Sequeira¹¹ (1768 - 1837), não morreu louco, mas na velhice o misticismo que já o apossara na juventude, apoderou-se-lhe da mente torturada. Aprendiz na Aula da Casa Pia, a instituição nacional que, por assim dizer, “formou” os artistas do tempo de D. João VI, foi discípulo de Antonio Cavalucci e de Domenico Corvi em Roma, onde executou, por volta de 1791, uma *Conversão de S. Paulo* (Casa-Museu José Relvas, Alpiarça), seguida de um *Milagre de Ourique* (Château d’Eu, França), e, finalmente, de uma *Alegoria à Casa Pia* (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa), que codificará o sistema alegórico, pré-romântico, que dará, na obra de Sequeira, uma ambivalência entre a “luz” (a “graça”) barrocas, e o Romantismo.

Regressado a Lisboa em 1802 e nomeado, com Vieira Portuense, “primeiro pintor da Câmara e Corte”, Sequeira executou um *Retrato equestre do Regente D. João passando revista às tropas em Azambuja* (Palácio Nacional de Queluz), e numerosas alegorias e composições históricas para o Palácio de Mafra e o Palácio da Ajuda, o empreendimento que reunia, sob a mesma insígnia da “modernidade”, os artistas “romanos” protegidos por D. João. Mas, partida a família real para o Brasil, a intranquilidade de Sequeira levava-o a abraçar ideais jacobinos - e uma *Alegoria de Junot protegendo a cidade de Lisboa* (Museu Municipal do Porto), valer-lhe-ia a prisão, após a retirada dos exércitos franceses. Em breve Sequeira mudaria de rumo - e logo o vemos, em 1810, saudar, com nova alegoria, a *Aliança entre Portugal, a Inglaterra e a Espanha* (Museu Nacional Soares dos Reis, Porto), e ser agraciado com a liberdade.

Entre 1812 e 1816, Sequeira paga talvez o preço desta saída da prisão, desenhando, em graciosos cânones neoclássicos, uma curiosa baixela oferecida

¹¹Sobre D. A. de Sequeira ver *Sequeira, um pintor na mudança dos tempos, 1768-1837*, Lisboa, MC/IPM/MNAA, Janeiro /Março 1997.

ao Duque de Wellington (Apsley House, Londres), e que é um exemplar neoclássico raro das artes decorativas deste período, mais voltadas para modelos tardios do “estilo Luís XVI” francês, que entre nós ficou conhecido por “D. Maria” na ourivesaria, no azulejo e na decoração cerâmica em geral, e no mobiliário. Sequeira retoma o gosto introduzido por José da Costa e Silva e José João de Aguiar num domínio que acompanha, mais dificilmente, a evolução estética das Belas-Artes, e que, ao mesmo tempo, ilustra a sua capacidade de invenção e a sua extrema versatilidade.

Ela está patente numa *Apoteose de Wellington* (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa), de cerca de 1810-11, onde o movimento quase fantasmagórico dos cavalos transportando o Duque de Wellington no carro da Fama se contrapõe à majestade solene de um templo neoclássico precedido por um monumental obelisco como símbolo da imortalidade, num eclectismo que associa valores romanos e ascendência barroca, visões alegóricas e fantasmas já românticos. Ou ainda numa *Alegoria das virtudes do Regente D. João* (Palácio Nacional de Queluz), de 1810, em que o friso dos heróis do primeiro plano, que glorificam a Nação, o Tempo e a História, contrasta poderosamente com a figura do Príncipe, tronando sobre as nuvens e envolto por uma pleiade de figuras dispostas em semicírculo, cujas poses clássicas são menos evidentes do que as do grupo, de estética mais tradicional, que simboliza as virtudes da Lusitânia e do próprio Príncipe.

Excelente retratista também, Sequeira deixou, durante este período que antecede a revolução liberal, magníficos retratos que testemunham, mais uma vez, o seu lento deslizar não só para o neoclassicismo, mas para valores pré-românticos, ou já românticos, menos heroicos que os de Vieira Portuense, e que podemos associar à obra de Domenico Pellegrini, embora em Sequeira se manifeste já um maior intimismo e formas mais “modernas” na familiaridade das poses das figuras, evolução que é sobretudo patente, em 1813, no *Retrato do futuro Conde de Farrobo*, e nos retratos dos filhos e, mais tarde, em 1822, da filha, Mariana Benedita, todos do acervo do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, bem como dos célebres estudos para os retratos dos constituintes, do mesmo Museu, extensa galeria de tipos psicológicos destinada a uma

composição ambiciosa sobre a Assembleia Constituinte, e já inteiramente românticos, pelo traço e pelo espírito.

Alexandre Gomes Ferrão, Francisco de Paula Travassos, José de Melo Tondela, João da Cunha Sotto Mayor, Francisco Agostinho Gomes, Francisco António de Almeida Morais para citar apenas alguns deles, dão-nos conta desse extraordinário movimento de ideias, de correntes, de transformações políticas e de mudanças sociais operadas no país, sob a égide de D. João VI, Rei esclarecido jurando a Constituição, numa iconografia criada por Sequeira nos magníficos esboços para o *Retrato de D. João VI* do Museu Nacional de Arte Antiga e possivelmente de um outro retrato do monarca do acervo do Museo Nazionale del Risorgimento de Turim¹², ambos executados num período em que a apetência de luz recomeça a primar sobre o desenho.

A obra pictórica de Sequeira poder-se-ia comparar à de Pierre Paul Prud'hon, nascido em 1758, e que teve, como Sequeira, formação romana, e exprimiu, através das alegorias, ou ideias para representar factos e sentimentos, as hesitações de correntes opostas, entre a exaltação romântica e o neoclassicismo, entre uma luz cenográfica, de concepção barroca, em si mesma “alegórica” - como na composição que Sequeira imaginou, em 1820, para uma alegoria da *Constituição ou o Génio da Liberdade* (esboço, Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa) -, e uma melancolia cromática, quase irreal de tanto feérica ou transcendental. Prud'hon morreu em 1823; Sequeira sobreviver-lhe-ia ainda catorze anos. E esse espaço de tempo foi o suficiente para poder passar a uma outra etapa, precisamente aquela em que o drama, alegórico ou outro, se consubstancia em *pathos*, pressentido mais do que mostrado.

É o que acontece durante a estadia de Sequeira em Paris, de 1823 a 1826, num exílio que, depois, se prolongará em Roma, onde virá a falecer. Tanto na *Morte de Camões* que apresentou no salão de 1824, e que só conhecemos

¹² Quadro que a autora descobriu no Museo Nazionale del Risorgimento de Turim, de pintor não identificado. O retratado também não está identificado. A obra, que foi doada ao Museu (do qual aguardámos esclarecimentos sobre a sua proveniência), fez-nos imediatamente pensar em Domingos António de Sequeira e no estudo do *Retrato de D. João VI* do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa.

indirectamente através de um desenho do Museu Nacional de Arte Antiga, como num estudo de *Ugolino na prisão* conservado no mesmo Museu, Sequeira aborda já, com à vontade, temas de inspiração romântica. Mas a irrupção de Camões no imaginário português, que seria retomada por Almeida Garrett, foi, sem dúvida, o maior contributo de Sequeira para o nosso Romantismo. Camões irrompe num momento em que a Pátria, como entidade mítica (a perda do Brasil, as guerras civis...), desaparecia, e o poema, e o seu sentido épico, como o sublinhou Eduardo Lourenço, foi “salvo das águas pela segunda vez”¹³...

Instalado definitivamente em Roma em 1826, Sequeira realizaria um ciclo notável de composições religiosas -*Adoração dos Magos, Descimento da Cruz, Juízo Final e Ascensão* (Colecção dos Duques de Palmeia; desenhos preparatórios do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa) -, que são como que uma síntese final da sua obra. É, no universo pictórico de Sequeira, mais uma forma de “alegoria” e se, formalmente, a evocação de Dürer e de Rembrandt atestam quer a “maneira” do desenho, quer a “graça” da luz, num retomo a uma tradição académica de origem romana, é evidente que tais composições se inscrevem no percurso do pintor e que são como que a conclusão final de meditação sobre o desenho (de lembrar, por exemplo, o modo como retrata a multidão numa *Sopa de Arroios* dos anos 10, conservada no Museu Nacional de Arte Antiga), e a luz, com particular incidência sobre as alegorias, em que se toma, precisamente, mais irreal.

Sequeira revela-se aqui ele mesmo, isto é, um homem de profundas convicções religiosas e que, no plano artístico, renova com a luz, a “graça”, de uma ascese, que é também a de uma experiência meditada e transfigurada em algo mais - de cor, de movimento, de irrealidade no espaço. Estas cenas da Paixão de Cristo não se passam na Jerusalém da História, mas, como os últimos momentos de Camões, num espaço mítico que é o das paixões de todos os homens, redimidos, como Cristo, através da Fé. Mas são também outra coisa. E nisso consiste a sua modernidade. Ao transpor para um Golgota que é um *no*

¹³ Conforme a conferência de Eduardo Lourenço sobre *As descobertas no imaginário português* proferida na Fundação Calouste Gulbenkian em Paris, em 30 de Junho de 1998.

man's land o drama ou o milagre do Cristianismo, Sequeira reenvia-nos para *Le Génie du Christianisme* de Chateaubriand, ou, se quisermos, para uma vertente do Romantismo francês, a que, finalmente, se pode associar a sua obra. Sem a tensão de um Delacroix na *Luta entre Jacob e o Anjo* da igreja de Saint Sulpice em Paris, mas com a luz, essa *alter* realidade que é também uma forma de metáfora, que reclamava Goethe.

Da “alegoria”, pois, à “metáfora”, a carreira de Sequeira traça a evolução do neoclassicismo ao romantismo na Pintura, sendo o pintor reconhecido como o único artista capaz de dar fôlego, alma e sentido à nova Academia de Belas-Artes de Lisboa, criada quando Sequeira estava morrendo em Roma, através de uma alta distinção pela primeira vez concedida a um pintor: a Comenda da Ordem de Cristo, que ele já não chegou a ver. Como também não pôde ensinar na nova instituição académica, onde tiveram assento os discípulos dos pintores formados em Queluz, na Ajuda ou noutras obras de iniciativa particular - os palacetes da nobreza ou da burguesia endinheirada que a pretendia imitar -, que se iam construindo pela capital.

Artistas de transição, que estabeleceram o elo com a primeira geração saída da “escola” da Ajuda foram Eleutério Manuel de Barros (c. 1745-c. 1820) e Faustino José Rodrigues (1760-1829), ambos professores da Aula Régia de Desenho e de Figura da Casa Pia, e, no domínio da Arquitectura, Germano António Xavier de Magalhães (c. 1767-?), que sucederia como professor a José da Costa e Silva, após o embarque deste para o Brasil, em 1812, onde viria a falecer. À chegada da família real, em 1821, as obras da Ajuda encontravam-se apenas avançadas na fachada nascente. Entre 1826 e 1828, António Francisco Rosa (c. 1860- 1829), empreenderia algumas remodelações da obra já realizada de modo a tornar o palácio habitável, deixando inacabado o ambicioso projecto inicial.

Entre a partida da família real e a criação da Academia de Belas- Artes de Lisboa, a Ajuda foi a “escola” que formou uma numerosa geração de artistas, que não pôde escapar à formação “romana” dos antigos mestres; o Morgado de Setúbal (c. 1750-1809), José da Cunha Taborda (1766-1836), director de uma Academia de Nu criada em 1798, em substituição da de Cyrillo V. Machado,

Bartolomeu Antonio Calisto (1768-1821), Arcângelo Fuschini ((1771-1834), Norberto José Ribeiro (1774-1844) e Máximo Paulino dos Reis (1778-1865), foram os nomes que mais se salientaram no domínio da Pintura, deixando uma produção de retratos ou de “alegorias” que repetiam as mesmas fórmulas de finais de Setecentos. Na escultura, João José de Aguiar deixou poucos discípulos, salientando-se apenas Faustino José Rodrigues (1760-1829), Joaquim José de Barros Laborão, que já encontramos, e o filho Manuel Joaquim de Barros Laborão. As artes não eram florescentes, como o poderia constatar o primeiro governo saído da Revolução liberal de 1820; de 1816 a 1817 publicara-se um “Jornal de Bellas-Artes” ou “Mnémosine Lusitana”, Cyrillo dera à estampa uma “Nova Academia de Pintura”, Almeida Garrett publica, em 1821, um primeiro ensaio sobre a “História da Pintura” e, dois anos depois, chegou mesmo a criar-se um Liceu e Ateneu de Belas-Artes com Sequeira como Presidente perpétuo - como depois viria a ser nomeado Presidente honorário da Academia criada em 1836. Mas os Constituintes deviam acudir a outras dificuldades, com a perda eminente do Brasil - e a perda da “identidade” nacional, que Garrett, o romântico, como Sequeira, transporiam para o mito de *Camões* (1825) e de uma pátria abandonada a si própria, à deriva, espectro “pessoano” *avant la lettre* da famosa réplica do romeiro de Garrett no drama *Frei Luís de Sousa* (1843): “-Ninguém!”

A nova geração já não tinha sequer como modelo os “mestres” da Ajuda - Vieira Portuense, Sequeira, Aguiar, mortos, loucos ou exilados -, mas artistas secundários, com brevíssima aprendizagem romana, discípulos que mal tiveram o tempo de o ser; Joaquim Rafael (1783-1864), Maurício José Sendim (1786-1870), e João Baptista Ribeiro (1790-1868), situam-se na franja de transição entre os anos 20 e 30. Um *Retrato de D. João VI* (1824), de José Inácio de Sam Paio (?-depois de 1824), e umas batalhas da Guerra Peninsular de Joaquim Gregorio da Silva Rato (1772-c. 1843), que se encontram no palácio Nacional de Mafra, dão-nos bem a medida da produção artística desse período, que corresponde ao do exílio de Sequeira. E, no entanto, se o pintor Sam Paio, discípulo de um filho de Pedro Alexandrino, é quase desconhecido, já Gregorio da Silva Rato foi um dos primeiros colaboradores da Ajuda e nomeado, em

1836, professor agregado de 1.^a classe da Academia de Belas-Artes de Lisboa...

No Porto, porém, artistas como José Teixeira Barreto (1763-1810), professor da Escola de Desenho da Companhia das Vinhas, depois integrada na Academia Real da Marinha e do Comércio, daria um certo incentivo ao ensino, impulsionado também, no domínio das artes decorativas, pela criação da Sociedade Promotora da Indústria Nacional, em 1820, e por uma importante actividade, no domínio da cerâmica, principalmente com a Real Fábrica do Cavaquinho (c. 1775), e as fábricas de Massarelos (1776), de Miragaia (1775), e de Santo António do Vale da Piedade (1890), que rivalizavam com a produção da Real Fábrica do Rato (1767), fundada por Pombal em Lisboa, e onde o estilo “D. Maria” ia sendo substituído por modelos ingleses de inspiração neoclássica, a exemplo da ourivesaria.

Uma actividade artística florescente durante o reinado de D. João VI, foi, sem dúvida, a gravura. Bartolozzi, que gravou, entre outros, um retrato do Regente da autoria de D. Pellegrini, bem como o célebre *Embarque da família real para o Brasil*, segundo um desenho de H. L’Evêque, mas também o próprio Sequeira contribuirán! para a sua difusão - e foi para Sequeira que chegou, em 1821, a primeira imprensa litográfica do país. Muitos dos mais importantes acontecimentos da época, como as invasões francesas, a execução de Gomes Freire de Andrade, a revolução liberal, o juramento da Constituição, a proclamação da independência do Brasil, as guerras civis, a regência de D. Pedro e, finalmente, o desembarque das tropas liberais no Porto, oito anos depois da morte de D. João VI, chegaram até nós através da obra gravada de artistas nacionais e estrangeiros, constituindo preciosos documentos iconográficos que, infelizmente, não encontramos nas Belas-Artes.

É dentro de uma actividade de “decoreção” de palacetes da aristocracia liberal, “barões” depressa promovidos a “viscondes”, que vamos encontrar artistas já ligados, mais tarde, à Academia de Belas-Artes de Lisboa, como o foi António Manuel da Fonseca (1797-1869), que trabalhou, sobretudo, no palácio Quiniela, depois Conde de Farrobo, já retratado por Sequeira nos anos 10. Formado em Roma de 1827 a 1834, artista de transição entre a geração da Ajuda e os primeiros românticos saídos da Academia de Lisboa, já por influência

Lucflia Verdelho da Costa

do Romantismo do Norte da Europa - abandonada definitivamente a Itália, país aprofundado pelos ventos liberais da unificação política -, Fonseca realizará, vinte e um anos depois, um quadro que ficará como o emblema do neoclassicismo erudito: *Eneias salvando o pai Anquises do incêndio de Tróia* (1855 - 1871). Tema clássico de tradição barroca, tratado por Federico Barocci (1535 - 1612), numa obra célebre da Galleria Borghese - *Fuga de Eneias de Tróia* (1598) -, ele foi igualmente desenvolvido por um pintor genovês, Lorenzo De Ferrari (1680 - 1744), num notável ciclo de frescos do Palazzo Sauli, em 1734, e numa série de telas da “Galeria de Ouro” do Palazzo Carrega-Cataldi (antigo Tobia Palavicino, actual Câmara de Comércio), em 1744. Não encontramos o nome de Lorenzo De Ferrari - artista muito influenciado, entre outros, por Sebastiano Conca, e que assinala já a transição para valores neoclássicos -, no elenco dos artistas genoveses das antigas colecções reais existentes no Brasil, mas é possível que A. Manuel da Fonseca se tenha inspirado numa cópia do quadro homónimo de L. de Ferrari, com o qual apresenta uma filiação que se reflecte na composição, nas poses e, até, na fisionomia das figuras.

Esquecidos Costa e Silva, Sequeira e um Aguiar irremediavelmente louco, espalhado já o “revivalismo” romântico na arquitectura, sobretudo através da influência de estrangeiros e artistas instalados ou em visita pelo país em finais de Setecentos, como o engenheiro militar Guilherme Elsdon, que reconstruiu o Panteão Real de Alcobaça, James Murphy, que estudou o Mosteiro da Batalha e projectou a conclusão das Capelas Imperfeitas, o inglês Gérard Devisme que mandou edificar um palacete “gótico” em Monserrate, num gosto que se vulgariza depois de Garrett publicar o “Prefácio” de *Adozinda* (1828), e Herculano mitificar a Idade Média nos *Monumentos Pátreos* (1838), o neoclassicismo parecia, finalmente, encontrar uma justificação “académica” que o consagrava. Mas a “moda” ditada por Fonseca foi de duração fugaz e logo suplantada pelo Romantismo dos seus jovens discípulos.

O neoclassicismo de António Manuel da Fonseca emerge, assim, na cultura artística portuguesa como um equívoco. Foi, efectivamente, durante a regência do Príncipe D. João, futuro D. João VI, que o neoclassicismo pôde assumir uma expressão artística num período em que tanto a Arquitectura, como a Pintura

e a Escultura, se encontravam amplamente representadas e a formação de artistas excepcionais reunidos em cada uma destas artes era sólida e a sua acção eficaz e reputada. Ideologicamente, o programa de D. João VI, arrastado para acontecimentos políticos que o ultrapassaram, seria semelhante ao de D. Fernando de Nápoles. O Palácio da Ajuda, como o de Casería, foram uma resposta da monarquia absoluta às ameaças liberais, uma afirmação do poder que, do ponto de vista ideológico, foi idêntica à que expressaram os artistas da revolução Francesa e do Consulado. O neoclassicismo, como “retorno” à Antiguidade, foi uma manifestação da vontade de poder - da “Liberdade” ou do seu contrário. Neste contexto, D. João VI surge como um “Príncipe” esclarecido, servindo as artes através de uma actualização do gosto, querendo marcar a sua época com o palácio real tão desejado, em tudo oposto ao da aristocracia de Queluz. “Clemente”, D. João VI aceitou as mudanças da História, jurou a Constituição, aceitou a emancipação do Brasil, resistiu ao naufrágio das tentações absolutistas. No plano artístico, adoptou de imediato os modelos neoclássicos trazidos de Itália e que anunciavam uma nova era. Como se pressentisse o sopro heroico que havia de inflamar o Reino. Nisto consiste, por vezes, a genialidade dos loucos.

Paris, 7 de Julho de 1998