
Sobre pintores, mortos e poetas – “Morte de Camões” de Domingos Sequeira

*On painters, death and poets – Domingos Sequeira’s
“Death of Camoes”*

Patricia D. Telles

CHAIA/Universidade de Évora e Museus e Monumentos de
Portugal E.P.E

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1411>

RESUMO

Em 1824, a “Morte de Camões”, do pintor Domingos António Sequeira, torna-se a primeira obra portuguesa a ser aceita no famoso *Salon* de Paris, na época o mais importante evento de arte do Ocidente. Neste início do Romantismo, o poeta já era conhecido em Paris, e outras telas de temas camonianos, divulgadas por elites lusófonas da capital francesa, tinham sido abordadas por pintores franceses. Bem recebida por estes, a tela é, contudo, um fracasso de público e termina por ser oferecida pelo pintor ao Imperador D. Pedro I e “desaparece” no Brasil. O artigo a seguir examina as circunstâncias da sua exposição e tenta analisar a sua recepção em França.

PALAVRAS-CHAVE: *Salon* de 1824; Domingos Sequeira; Iconografia camoniana; Pintura de História; Camões.

ABSTRACT

In 1824, Domingos António Sequeira’s “Death of Camões” became the first work of art by a Portuguese painter to be accepted at the famous Paris *Salon*, the most important artistic event in the West at that time. The poet was already known in Paris during the early stages of

Romanticism, thanks to Portuguese speaking elites living in there, and other paintings of camonian themes, had been taken up by French painters. Unfortunately, although well received by these colleagues, the painting was not a success among the general public and ended up being offered by the painter to Emperor D. Pedro I and “disappeared” in Brazil. This article aims to examine the circumstances of its exhibition at the Salon and to analyse the paintings’s reception in France.

KEYWORDS: 1824 *Salon*; Domingos Sequeira; Iconography; History Painting; Camões.

A 19 de abril de 1824, morria aos 36 anos, no Império Otomano, o célebre poeta Lord Byron. Partira de Inglaterra para lutar pela independência da Grécia contra os turcos, e, embora causada pela doença, a sua morte trágica ecoava e ampliava a dimensão daquele que já era um dos faróis do Romantismo.

Não surpreende que, quando o *Salon* de Paris abrisse ao público, a 25 de agosto de 1824, os temas da morte e da poesia ecoassem pelas salas do Louvre, presentes em diversas das mais de 2.185 obras enumeradas no catálogo.

A morte sempre estivera presente no *Salon*, mas a nova situação política da França não mais favorecia o estoicismo romano enaltecido pela Revolução Francesa e pelo Império. Desapareciam, quase por completo, as mortes “estatais”, os sacrifícios “de Estado” ou “pelo Estado” (“pela Nação”, dir-se-ia), oferecidas a um público ainda sedento por devoção, numa era rápida e forçadamente secularizada, como *exemplum virtutis*. Pela teatralidade e o colorido, a morte na pintura dos anos 20 do Oitocentos parece contrariar, anedótica, qualquer laivo de sacralidade, afirmar-se em constante contraponto com o cadáver de Marat, que David retratara em 1793, a ecoar o corpo de Cristo.

Os *Salons* de 1824 e 1827 marcam o triunfo do movimento romântico, suplantando o neoclassicismo da escola de David, que começara a declinar com a queda do regime bonapartista e parece naufragar no *Salon* de 1819 quando Géricault exhibe a “Radeau de la Méduse” que o tornou famoso.

Mesmo artistas mais “bem-comportados”, em vez de temas da Antiguidade clássica, buscavam agora inspiração na Idade Média e no Renascimento, realizando produções onde se incarnavam a nostalgia, o sentido do sagrado, e um certo “lirismo político” a ecoar as perturbações políticas contemporâneas (Augustynowicz, 2020, p. 39-40).

Neste vasto movimento, impactado por “um sentimento de inquietação provocado pela consciência aguda de uma aceleração da história e de uma perda de evidência do curso do tempo” insere-se uma “dignificação da literatura profana” (Gauvard e Sirinelli, 2015, p. 624 *apud* Augustynowicz, 2020, p. 40). Tais aspetos ajudam a explicar o grande interesse parisiense, na década de 1820, pela epopeia *Os Lusíadas*.

Embora já conhecida em França há quase um século¹, a grande obra de Camões fora recentemente dignificada pela magnífica edi-

¹ Após a sua publicação em Portugal, *Os Lusíadas* foram rapidamente traduzidos para o francês, no entanto, a primeira tradução completa surge pela mão de Louis-Adrien Duperron de Castera em 1735, editada em Amsterdão: *La Lusiade du Camoens, poeme héroïque, sur la découverte des Indes Orientales*. Reeditada em 1768 em Paris, foi seguida por outra tradução em 1776 por La Harpe. Esta tradução foi reeditada em 1813 e, mesmo após receber duras críticas de António de Araújo de Azevedo, mais tarde Conde da Barca, reeditada novamente em 1820. Seria a única disponível em França durante o período em causa. Em 1825, surge finalmente outra tradução, por Jean Baptiste Joseph Millié (1772-1826), à qual voltaremos, e em 1842 outra por François Ragon (1792-1872) – esta última, a primeira em versos. Cabe lembrar, contudo, que já em 1723 Antoine Houdar de

ção publicada em Paris em 1817, em português, pelo Morgado de Mateus, D. José Maria de Souza Botelho (1758-1825). Este contratara para ilustrá-la artistas franceses da maior importância, coordenados pelo pintor François Gérard (1770-1837) – entre os quais Alexandre-Evariste Fragonnard (1780-1850), e o gravador Raphael Urbain Massard (1775-1843) –, e distribuíra seus 210 exemplares por casas reais europeias, bibliotecas, institutos científicos, notáveis e amigos² numa clara estratégia promocional *avant-la-lettre* da cultura portuguesa.

A edição monumental d’*Os Lusíadas* impressionava mesmo aqueles sem conhecimento da Língua Portuguesa. A partir de 1817, a figura de Camões, a ornar a página de guarda, altivo, de armadura, mas cego de um olho, terá tocado a imaginação dos franceses³. Após as traduções anteriores, com todos os seus defeitos, revelava-se finalmente a obra-prima de 1572 como exemplo de “literatura profana” e renascentista, exótica pela temática e pela redação.

Uma verdadeira “moda camoniana” começa então a imperar, aticada pelas elites lusófonas em Paris: partindo da literatura, para as artes plásticas e para a música, onde o compositor João Domingos Bomtempo (1775-1842) escreve o *Réquiem à memória de Camões* publicado em 1819.

Mas não bastava uma versão “oficial” da vida de Camões, oferecida na edição do Morgado. No mesmo ano de 1824, Ferdinand Denis pu-

La Motte abordara a história de Inês de Castro na tragédia homónima, provavelmente baseado na *Histoire de Pierre de Portugal* do abade Desfontaines, de 1722.

² J. B. J. Millié basear-se-á no texto desta edição de *Os Lusíadas* para a sua tradução de 1825, que publica com uma dedicatória ao Morgado de Mateus, D. José Maria de Souza Botelho, com o qual colaborara. Esta tradução seria reeditada nove vezes durante o século XIX com pequenas modificações (Faria, 2017, p. 209).

³ Sobre as origens iconográficas da imagem de Camões, ver Raquel Henriques da Silva (2024, p. 10-31).

blicava a sua própria versão da vida do poeta, o seu *Camöens et Jozé Índio* inserido no volume *Scènes de la Nature sous les Tropiques et de Leur Influence sur la Poésie, suivies de Camöens et Jozé Índio*, cuja vinheta, desenhada pelo jovem Louis Charles Arsène (1790-1855)⁴, representa nada menos que a trágica morte do poeta.

Ferdinand Denis deixou nome no Brasil, mas quase não é lembrado em Portugal. Contudo, é mais um membro do grupo de franceses, próximos às elites intelectuais e diplomáticas portuguesas e (desde a independência em 1822) brasileiras, empenhadas, após a queda de Napoleão, naquilo que poderíamos chamar de primeira campanha sistemática de valorização cultural luso-brasileira na Europa.

Houvera outra, sob D. João V, centrada na Roma papal e mergulhada em controvérsias, mas a tragédia de 1755 apagara os esforços portugueses de afirmação europeia, soterrados, como outros tesouros, nas ruínas do terremoto.

Em países como Itália, França e Inglaterra, esse tipo de estratégia sempre foi de tal modo prevalente que nem sequer merece menção; cada um por sua vez e a seu modo construiu, dominou ou abriu o seu nicho na cultura ocidental. *Cela va de soi*. Contudo, depois dos Descobrimentos, essa não parece ter sido uma forte preocupação portuguesa. É, curiosamente, com o país partido em dois, com um rei além-mar, e metrópole e colônia invertidas, que se afirma entre os nossos exilados mais cosmopolitas essa preocupação de aceitação intelectual pela “Europa”, essa vontade de um “lugar ao sol” – o que, no entendimento das duas gerações anteriores à que nos ocupa, ape-

⁴ O pintor Louis Charles Arsène estreou no *Salon* de 1822, mas nunca obteve grande sucesso. Frequentava a casa da família Denis pelo menos desde 1816, e Ferdinand manteve-se em contato com ele, por correspondência, durante a sua estada no Brasil (Bourdon, 1957, p. 12-17).

nas Roma poderia outorgar. No décimo nono século que se abria, era Paris a nova Roma da cultura europeia, e tal continuaria a ser até à *Belle Époque*.

Assim, algures no período que se estende entre a elevação do Brasil a Reino Unido com Portugal e Algarves (1815), e o prenúncio das Guerras Liberais (1828), é em Paris onde Portugal tenta novamente conquistar um espaço de respeito para a sua cultura.

Já tivemos a ocasião de escrever sobre alguns membros desse grupo heterogéneo de “embaixadores culturais” ativos na promoção da cultura lusófona (Telles, 2017). Basta aqui relembrar que eram em maioria antigos estudantes em Coimbra, diversos deles diplomatas, dois poetas e um cientista. Este, o Abade Correia da Serra (1751-1823), falecera em 1823, mas deixara contatos em Paris como frequentador e membro correspondente do *Institut de France*, antes de ser enviado a Washington como representante diplomático. Entre os diplomatas de carreira, já mencionamos D. José Maria de Souza Botelho, o Morgado de Mateus (1758-1825), casado desde 1802 com a escritora francesa Adelaide de Flahaut (1761-1836), conhecida como “Mme de Souza”, que regera um importante *salon* literário, fora amante de Talleyrand, e Vigée Lebrun retratara. Destaca-se também o 6º Marquês de Marialva, embaixador de Portugal em França, D. Pedro José Joaquim Vito de Menezes Coutinho (1775-1823) precocemente falecido em novembro de 1823, logo após ter recebido o pintor Domingos Sequeira, que ainda levou para passear no Louvre. Substitui-o, após a sua morte inesperada, o cavaleiro Francisco José Maria de Brito (1761-1825), dito “cavaleiro Brito”, secretário de embaixada, amigo e companheiro por muitos anos de António de Araújo de Azevedo (já então elevado a Conde da Barca, e ministro dos negócios estrangeiros na corte exilada no Brasil).

Entre agosto e novembro de 1818, reunidos em casa de Marialva, o grupo se empenhou em erigir um monumento a Camões (ideia do

Montepio Literário), para o qual pensavam contratar ninguém menos que o grande escultor Canova. Infelizmente, em janeiro de 1819 ainda não tinham conseguido levantar o dinheiro necessário, mesmo após as contribuições de Marialva, Brito e do Conde de Funchal, embaixador em Roma. A ideia não foi adiante (Telles, 2017, p. 139).

Fora dessas reuniões, apenas porque que ainda residia em Lisboa, o poeta baiano Domingos Borges de Barros (1780-1855) também fazia parte desse grupo de conhecidos. Português até 1822, amigo a Alcipe, seria nomeado pelo novo Imperador do Brasil o seu representante na corte francesa. Chega a Paris no ano da independência, mas só consegue assumir a nova embaixada em 1825, aquando do reconhecimento do país pelas outras potências.

Outro poeta amigo de Alcipe membro de nosso grupo de elites lusófonas em Paris fora Francisco Manuel do Nascimento (1734-1819), mais conhecido como Filinto Elísio, cujo túmulo no Père Lachaise seria erguido às custas do mesmo grupo. Fora exilado de Portugal desde finais do século XVIII, mas protegido por Araújo de Azevedo, Brito e logo Marialva (Telles, 2017). Tradutor de La Fontaine e de Chateaubriand⁵, fora também professor de português, língua que ensinou ao jovem... Ferdinand Denis.

E aqui estamos de volta a 1824, quando este publica *Camöens et Jozé Índio* – e, a seguir, por três vezes, acusa Almeida Garrett de plágio. A primeira em 1825, a propósito do seu *Camões*. Em 1826, por supostamente ter-se apropriado de ideias e partes do seu *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal* para o *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*, e novamente em 1844 a propósito de *Frei Luís de*

⁵ De Chateaubriand (1768-1848) traduziu *Os martyres, ou triumpho da religião chrístian*, publicado em 1819, dedicado a António de Araújo de Azevedo, conde da Barca.

Souza, que Denis afirmava basear-se no seu conto *Luís de Sousa* de 1835⁶...

A posterior canonização de Garrett pela historiografia liberal (Silveira e Sousa, 2024) talvez ajude a explicar o apagamento, em Portugal, da memória desse intelectual que tanto trabalhou para a divulgação em França da nossa cultura⁷. Justifique-se ou não o que alegava, Ferdinand Denis merece o seu lugar no grupo. É um dos mais empenhados na divulgação em Paris de uma cultura lusa que ainda se vê como portuguesa. Como dissemos, em finais de 1823, serão eles, os seus contatos e amigos, que recebem Domingos António Sequeira (1768-1837), recém-chegado de Lisboa.

Difícilmente compreendemos hoje a importância de um pintor português ser aceite para mostrar o seu trabalho no *Salon* de Paris, entre “as principais produções de artistas vivos”⁸, mas foi exatamente isso que aconteceu, pela primeira vez, em 1824.

A iniciar o seu longo exílio voluntário, Sequeira terá contado com o apoio do conde Auguste de Forbin (1777-1841), pintor e, há 7 anos, Diretor Geral dos Museus Reais⁹, que conhecera em Portugal, du-

⁶ Mais sobre Ferdinand Denis em Protásio (2020).

⁷ Curiosamente, nem os estudos mais recentes sobre Garrett e a “morte de Camões” parecem mencionar Ferdinand Denis e a existência da obra “José Índio” (Silveira e Sousa, 2024).

⁸ Os catálogos dos *Salons* publicados por C. P. Landon, inclusive o de 1824, apresentam-se com o subtítulo de *Recueil des principales productions des artistes vivants exposées au Salon du Louvre*.

⁹ Nobre de província, Forbin perdeu o pai e o tio executados em 1793. Recolhido pelo pintor Boissieu, como ele morador de Lyon, foi para Aix-en-Provence onde continuou a estudar pintura com o paisagista Jean Antoine Constantin (1756-1844), e tornou-se amigo de outro de seus alunos, François Marius Granet (1775-1849). Decidido a viver do seu talento, foi para Paris, seguido por Granet.

rante as Invasões Francesas, a acompanhar o exército de Junot. É certo que o reencontrara em Paris, aonde chegou no início de outubro de 1823.

Mas o português estava longe de ser o único a dedicar uma tela no *Salon* às temáticas abordadas pelo Vate português. A figura de Inês de Castro há muito chamava a atenção. No mesmo *Salon* de 1824, não longe da “Morte de Camões” de Sequeira, a pintora Eugénie Serrière (1786-1855) mostrava uma tela pintada em 1822 que representava Inês com os filhos aos pés do rei de Portugal; foi gravada para um dos catálogos do *Salon* e comprada pelo Estado (Vergnette, 2014, p. 175)¹⁰. Os amores de Pedro e Inês inspiravam obras francesas pelo menos desde 1812, inclusive uma tela da autoria de Forbin¹¹. E não encantava apenas aos pintores: a escritora Mme de Genlis publicara uma *Inez de Castro*, em 1817, e entre 1816 e 1822 o jovem Victor Hugo

Lá, estudou nos ateliers de Demarne (1752-1829) e de David (1748-1825), que o encorajou. Casou-se em 1799 com uma herdeira rica, filha do Conde de Dontan, com a qual teve duas filhas. Foi diversas vezes à Itália, onde, em 1803, tornou-se amante da Princesa Borghese, irmã de Napoleão, que o empregou na sua corte. Em 1807, o imperador afastou-o, e obrigou-o a servir no exército até 1809. Participou da invasão de Portugal no exército de Junot. Com a queda do Império, foi eleito membro da Academia de Belas Artes, em abril de 1816, e, em junho, diretor dos Museus reais em substituição a Vivant Denon (Angrand, 1972, p. 12-14), primeiro diretor do Museu do Louvre. Note-se que a organização do *Salon* estava sob a sua égide.

¹⁰Atualmente conhecida como “A Súplica de Inês de Castro”, a tela encontra-se no Palácio de Versailles (Vergnette, 2014, p. 175). Embora na base de dados *Joconde* (Ines [...], 2023) se afirme que figurou no *Salon* de 1822, e de facto esteja assinada e datada daquele ano, está reproduzida em gravura no catálogo do *Salon* de 1824, o que confirma a sua participação naquele ano. Foi adquirida pelo Estado francês em 1825.

¹¹A tela representava a exumação do corpo de D. Inês; atualmente em paradeiro desconhecido, teria sido comprada pela imperatriz Josefina.

ocupou-se em escrever uma peça homônima, que não terá sido representada¹². Em 1819, Forbin pintou novamente o tema, noutra pintura ou versão, que conhecemos apenas por uma litografia (Briat-Philippe, 2014, p. 73).

Ora, na tela apresentada por Sequeira no *Salon* de 1824, é do próprio Camões “histórico” que se trata, um “homem atormentado pelo destino e as circunstâncias da sua vida conturbada” que, como tal, se adapta “ao ideal do homem romântico” (Faria, 2017, p. 211).

Mas a figura do poeta também já chamara a atenção daqueles que os contemporâneos ainda chamavam “pintores de tipo shakespereano”, antes de serem apelidados “românticos” (Chenique, 2023, p. 160). Em 1822, Horace Vernet (1789-1863) pintara um *Le Camões sauvant ses manuscrits du naufrage*, que mostrara ao público numa exposição privada, naquele ano, no seu ateliê (Bajou, 2023, p. 138, 414 n.22, 420 n. 55). O fato de que seria gravado por Lefevre e Nyon, como *Le Camoens appuyé sur les débris d’un vaisseau*, comprova o sucesso da obra¹³.

Na mesma exposição em que Sequeira mostrava a sua “Morte de Camões”, encontrava-se outra versão do mesmo naufrágio, desta vez por Henry Serrur (1794-1876), que expôs *Le Camoens appuyé sur*

¹²Sobre o assunto ver Le Dauphin (c2025).

¹³Atualmente a tela *Camoens dans un naufrage sauve le manuscrit des Lusiades* pertence ao Musée d’Art et d’Histoire Baron Gérard, em Bayeux, cujas coleções de pintura oitocentista derivam de uma doação à cidade de Henri Alexandre Gérard (1818-1903), sobrinho e único herdeiro do pintor François Gérard, ao qual voltaremos por ter sido uma das únicas vozes do meio intelectual parisiense a perceber a ousadia e o *pathos* da pintura de Sequeira (Costa, 1941, p. 13 *apud* Silva, 2024, p. 16). É plausível que a tela do poeta náufrago por Vernet tenha pertencido a este pintor. Existe ainda uma cópia ou segunda versão do mesmo trabalho, numa coleção particular – o que reforça a ideia que terá tido sucesso.

les débris d'un bateau – gravado por Étienne Achille Réveil para ilustrar um dos muitos catálogos do certame. No quadro, o poeta, apoiado num rochedo banhado por ondas furiosas, ergue aos céus o manuscrito do poema, enquanto, no primeiro plano, um mastro quebrado e, curiosamente, um par de pés descalços, provavelmente de um marinheiro infeliz devorado pelo mar, evocam o desastre do qual acabava de escapar... A pose heroica do poeta inspira-se fortemente na que o artista usara para a sua morte de *Ajax*, exposta em 1820¹⁴.

Não era a primeira vez que este pintor abordava mortes de desafortunados: em 1821, pintara uma *Mort de Mazet*¹⁵ representando o falecimento em Barcelona, de febre amarela, do jovem médico francês André Mazet (1793-1821), pouco depois de publicar um livro sobre a mesma epidemia em Cádiz¹⁶.

Mas, então, como explicar a rejeição pelo público e pela crítica da obra de Sequeira? O pintor optou por despir a morte do poeta do elemento exótico e aventureiro que tanto agradava, optando pelo trágico desnudar da miséria de um velho. Buscava sobressair entre os seus pares, ele próprio o escreve, mas não pela polémica – evita conscientemente toda algazarra visual que habitualmente vestia as mortes trágicas nos anos 20 de 1800. Talvez Sequeira sobrevalorizasse o conhecimento pictórico do público parisiense. Fez uma obra de pintura, para pintores – e parece terem sido pintores, os únicos a reconhecer o seu valor. Como escreve na sua correspondência ao cunhado, citada por Raquel Henriques da Silva:

¹⁴Atualmente no Palais des Beaux Arts, em Lille.

¹⁵Atualmente no museu de Cambrai

¹⁶Ver Pariset e Mazet (1820).

(...) acabei o quadro de Camões que eh de 40 polegadas de alto e de 48 de largo e enviei-o logo para o grande palácio do Louvre para a exposição; foi recebido com muitos elogios tanto dos Diretores como dos primeiros talentos (que os há aqui de mão cheia). Ora como eu visse e observasse que aqui em geral os pintores Franceses apuram-se muito no brilhantismo das cores, propus-me, para fazer algum destaque deles, fazer um painel tétrico e um sujeito triste ao lume de uma candeia, para só fazer ver o efeito óptico e expressão, do que resultou que o Barão de Gérard que é primeiro pintor do Rei de Franca, e na minha opinião da Europa, quando o convidei a vir vê-lo disse: ‘Verdadeiramente vejo no vosso painel que vos sois um pintor consumado desde os pés até a cabeça, e o vosso painel é feito para os grandes artistas mais do que para o vulgo e dilitantes que amam só o bonito [...]’(Costa, 1941, p. 31 *apud* Silva, 2024, p. 16).

Como acima mencionamos, François Gérard (1770-1837) fora chamado pelo Morgado de Mateus a coordenar a parte artística da edição monumental d’*Os Lusíadas*, e o pintor chegou a retratar, de perfil, o nobre português¹⁷. Conhecia de perto as elites “camonianas” luso-parisienses e, sempre cortesão, não lhe interessava desagradar a ninguém. Assim sendo, é curioso constatar que Gérard parece ter sido sincero, não apenas nos seus elogios a Sequeira, mas ao prever a crítica feroz de que o quadro seria alvo por parte de “diletantes”, como Stendhal, para quem a “Morte de Camões” era simplesmente “a mais detestável peça que entrou este ano no Salão” (*apud* Silva, 2024, p. 15).

Apelidado “pintor de reis e rei dos pintores”, barão desde 1819, Gérard sobrevivera à Revolução, ao Império, e à Restauração: sabia

¹⁷Não sabemos se existe uma tela, mas o desenho que deu origem a uma gravura encontra-se em Portugal.

como poucos “ler” o seu público. Deixa explícito não apenas o quanto aprecia a obra de um pintor *consumado desde os pés até a cabeça*, mas o facto de que, segundo ele, o quadro não teria o sucesso devido, por exigir demais do “vulgo” e dos “diletantes”...

Quem seriam os outros “Diretores e melhores talentos” que, segundo Sequeira, elogiaram o quadro? Um deles foi necessariamente Auguste de Forbin, Diretor Geral dos Museus Reais. Provavelmente devemos incluir Alphonse de Cailleux (1788-1876), secretário geral dos Museus Régios, e também pintor, próximo aos românticos.¹⁸ Na tela de François Heim *Carlos X distribui as recompensas aos artistas do Salon de 1824*, aparece retratado ao lado de Forbin. Seria diretor adjunto do Louvre a partir de 1836, e viria a substituir Forbin na Direção Geral das Belas Artes a partir de 1841¹⁹. Quanto aos outros, Xavier da Costa (1922), citando Raczyński, enumera: os pintores Vernet (provavelmente Horace Vernet, a quem, como vimos, o tema interessava) e François Marius Granet, (1775-1849), amigo de Forbin desde a juventude. Este último, aluno de David, e retornara em 1819 de uma longa estada em Roma, onde conhecera Ingres, que o retratara.

¹⁸“Achille-Alexandre-Alphonse de Cailloux, dit de Cailleux (1788-1876), officer de l'état-major du général Lauriston, fut nommé par celui-ci, devenu ministre de la Maison du Roi en 1820, secrétaire général des Musées. Cette année-là, avec Nodier, le baron Taylor et le peintre Eugène Isabey, il avait fait un déplacement en Normandie pour préparer le premier volume des Voyages pittoresques de l'ancienne France. Il avait également contribué, avec Taylor, à faire nommer Charles [Nodier] à 'Arsenal [...]' (Letessier, 1986, p. 292, nota 15). Cailleux era também desenhista; em carta a Alphonse de Lamartine datada de 28 de janeiro de 1825, Charles Nodier menciona que era “secrétaire général des musées royaux” e descreve-o como “[...] mon ami Alphonse de Cailleux [est] une émanation de ma pensée, une partie de moi-même [...]” (Letessier, 1986, p. 293).

¹⁹François (2007). cf. Société nationale des antiquaires de France, Archives nationales, 36AS/51 “Cote LH/407/15” [archive], base Léonore, ministère français de la Culture.

São nomes tão ilustres que em 1922, o pragmático e cuidadoso Xavier da Costa especificou não ter encontrado qualquer fonte que comprovasse o seu interesse pelo quadro português – mas, pela mesma razão, deixou em dúvida até os louvores de Gérard (Costa, 1922, p. 29), mais tarde efetivamente encontrados na correspondência de Sequeira.

Podemos ir, acredito, um pouco mais além, e deixar em aberto a possibilidade de ainda encontrarmos provas que estes pintores realmente elogiaram a obra do colega português.

Como escreve Raquel Henriques da Silva a “Morte de Camões” exposta em 1824 é “uma marca incontornável do início do romantismo na cultura portuguesa” (Silva, 2024, p. 15). Nasceu no exílio, em Paris, não apenas do conhecimento da produção pictórica e dos interesses de seus pares franceses, mas da perfeita percepção por Sequeira das grandes correntes estéticas e intelectuais que irrompiam na Europa. Pecou, talvez, exatamente por isso. Ao buscar a aceitação de pintores que pôde admirar, Sequeira elaborou uma obra para “grandes artistas” – voltando as costas para o pior dos críticos: o público, massa genérica de espectadores e “diletantes”, alguns dos quais se afirmavam pelos jornais, em julgamentos perentórios que hoje tendemos a reproduzir. Sequeira recebeu uma entre as muitas recompensas do *Salon*, mas a tela, incompreendida pela massa, mesmo não o sendo por seus pares, não foi adquirida nem pelo Estado francês, como era de praxe para muitas obras destacadas no *Salon*.

Não antes de a pintar, mas sim depois: em busca de refúgio para uma obra que reconhecia ser importante, Sequeira ofereceu-a ao imperador do Brasil, por intermédio do seu representante diplomático em Paris, o seu amigo Domingos Borges de Barros. Sabia que poderia contar com o apoio do brasileiro, pois além de recebê-lo e festejá-lo em sua própria casa, o futuro Visconde da Pedra Branca adquirira no *Salon* a segunda tela que expôs, o *Descanso na fuga para o Egito*,

que ecoa obras contemporâneas como as de Marguerite Gérard, e ainda se fez retratar com a família, no ano seguinte, em tamanho natural, um gesto que não apenas demonstra a sua admiração ao pintor, mas visava também provavelmente ajudá-lo financeiramente (Telles, 2014).

Tenha tido ou não Sequeira uma intenção alegórica com a “morte de Camões”, o destino final da obra, deixada no Paço de São Cristóvão²⁰ por D. Pedro I quando este retornou a Portugal, e a seguir “desaparecida no Brasil”, acabou por reforçar a sua leitura como um comentário dolorido sobre a independência daquele reino, como segunda “morte” do império português.

A nós, que acreditamos que a Princesa de Joinville a tenha trazido para a Europa, cabe esperar que a tela não tenha sucumbido nas revoluções do século XIX, e se possível encontrá-la. Contribuiria para um melhor conhecimento da fase parisiense de Sequeira, cujo trabalho ainda tanto tem a dizer-nos. Pois, ao contrário de todos nós, ao contrário de países e impérios, poetas e pintores nunca morrem.

RECEBIDO: 14/08/2025

APROVADO: 17/08/2025

²⁰ Uma aquarela de autoria de François Philippe d'Orléans (1818-1900), Príncipe de Joinville, retratando o interior dos aposentos da sua futura mulher, D. Francisca, filha de D. Pedro I, comprova a sua presença no Rio de Janeiro em 1843. A obra, atualmente no Castelo d'Eu (Museu Louis Philippe), inclui, em poucos centímetros, a única representação que nos resta da “Morte de Camões” concluída. A sua pequena dimensão impede uma análise formal de como seria o quadro, mas a sua qualidade pode ser julgada pelos magníficos desenhos preparatórios, hoje no acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.

REFERÊNCIAS

ANGRAND, Pierre. *Le comte de Forbin et le Louvre en 1819*. Lausanne-Paris: La bibliothèque des arts, 1972.

AUGUSTYNOWICZ, Remy. *Les représentations des guerres de religion à travers la peinture d'histoire du XIX^e siècle*. 2020. Dissertação (Mestrado em História, Civilização e Patrimônio) – Université de Picardie Jules Verne, Sciences de l'Homme et Société. França, 2020. Disponível em: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03126885v1/file/Mémoire%20Rémy%20AUGUSTYNOWICZ.pdf>. Acesso em: 02 set. 2025.

BAJOU, Valérie (org.) *Horace Vernet (1789-1863)* (catálogo de exposição). Château de Versailles et éditions Faton, 2023.

BOURDON, Léon. *Lettres familières et Fragment du Journal Intime de Ferdinand Denis à Bahia (1816-1819)*. Coimbra: Coimbra editora, 1957.

BRIAT-PHILIPPE, Magali. ‘Vous qui voyez la lumière, vous souvenez-vous?’ La représentation des tombeaux dans la peinture du premier tiers du XIX^e siècle. In: BRIAT-PHILIPPE, Magali. *L'invention du passé – gothique mon amour (1802-1830)*, tome I. Bourg-en-Bresse: Monastère de Brou et éditions Hazan, 2014. p. 73

CHENIQUE, Bruno. *Salon de 1824: Revue de la garnison de Paris et de la garde royale passe au Champ-de-Mars ou les affres du Juste-Milieu*. In: BAJOU, Valérie (org.) *Horace Vernet (1789-1863)* (catálogo de exposição). Château de Versailles et éditions Faton, 2023.

COSTA, Luiz Xavier. *A morte de Camões – quadro do pintor Domingos António Sequeira*. Lisboa; 1922

DENIS, Ferdinand. *Scènes de la Nature sous les Tropiques et de Leur Influence sur la Poésie, suivies de Camöens et Jozé Índio*. Paris: Louis Janet, 1824.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans [sic], exposes au Musée Royal des Arts, le 25 Aout 1824. Paris: C. Ballard, 1824.

FARIA, Dominique. Le travail du traducteur par lui-même au dix-neuvième siècle. *Trans. Revista de Traductologia*, n. 21, p. 207-218, 2017.

FRANÇOIS, Martine. CAILLEUX Alphonse de, Alphonse Achille, vicomte dit Cailloux dit Cailleux. (2007) *Comité des travaux historiques et scientifiques/ Institut rattaché à l'École nationale des chartes*, França, 24

abr. 2077. Disponível em: <https://cths.fr/an/savant.php?id=1109#>. Acesso em: 8 jun. 2025.

GAUVARD, Claude; SIRINELLI, Jean-François. *Dictionnaire de l'historien*. Paris : PUF, 2015.

INES de Castro, avec ses enfants, aux pieds d'alphonse iv, roi du Portugal, pour obtenir la grace de Don Pedro, son mari.¹³³⁵. *Ministère de la Culture*, França, 15 nov. 2023. Disponível em: <https://pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE012356>. Acesso em: 2 set. 2025.

LE DAUPHIN, Loïc. Inez de Castro, approche succincte. *Maisons Victor Hugo*, Paris, c2025. Disponível em: https://victorhugoressources.paris.fr/inez-de-castro-approche-succincte#_ftnref1. Acesso em: 2 set. 2025.

LETESSIER, Fernand. Alphonse de Lamartine a Charles Nodier. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n 3, p. 285-311, out. 1986. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1986_num_1_3_1309. Acesso em: 2 set. 2025.

MASSONNAUD, Dominique. *Le nu moderne au Salon (1799-1853), revue de presse*. Grenoble: UGA éditions, 2005.

PARISET, Etienne; MAZET, André. *Observations sur la fièvre jaune, faites à Cadix, en 1819*, Paris: Audot, 1820.

PROTÁSIO, Daniel Estudante. DENIS, Jean Ferdinand (Paris, 1798 - Paris, 1890). *Dicionário de Historiadores Portugueses, da Academia das Sciencias ao Estado Novo*, Portugal, 2020. Disponível em https://dichp.bnportugal.gov.pt/imagens/denis_eng.pdf. Acesso em: 31 maio 2025.

SILVA, Raquel Henriques da. “Camões no leito de morte” com um prologo sobre a “Vera efigie”. In: MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA. *Épico e Trágico, Camões e os românticos*. Lisboa: Museus e Monumentos de Portugal e.p.e. e Museu Nacional de Arte Antiga, 2024. p. 10-31.

SILVEIRA E SOUSA, Paulo. Garrett, Sequeira e a sombra de Camões. In: MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA. *Épico e Trágico, Camões e os românticos*. Lisboa: Museus e Monumentos de Portugal e.p.e. e Museu Nacional de Arte Antiga, 2024. p. 54-60.

STENDHAL. Salon de 1824. In: STENDHAL. *Mélanges d'art et de littérature*. Paris: Michel Levy, 1867.

TELLES, Patrícia D. *O cavaleiro Brito e o Conde da Barca*: dois diplomatas portugueses e a “missão francesa” de 1816 ao Brasil. Lisboa: Sistema Solar, 2017.

TELLES, Patrícia. Brasil e Portugal à sombra de Saint Sulpice: o “retrato dos Viscondes da Pedra Branca com a sua filha” por Domingos António Sequeira. In: VALE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel (org.). *Oitocentos, tomo III*. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014. p. 412-423.

TOURNEUX, Maurice. *Bibliographie des Salons 1801-1870*. Paris: Jean Schemit, 1919.

VERGNETTE, François de. 10.18 Pierre-Charles Comte (1823-1895) Le couronnement d’Ines de Castro en 1361, 1849 (notice). In: BANN, Stephen; PACCOUD, Stéphane (ed.). *L’invention du passé – histoires de cœur et d’épée en Europe, 1802-1830*, tome II. Bourg-en-Bresse: Monastère de Brou et éditions Hazan, 2014. p. 175.

MINICURRÍCULO

PATRICIA D. TELLES é Doutora em História da Arte (Universidade de Évora 2015), com Pós-Doutorado pela Universidade de Coimbra (CEAA-CP). Tem Mestrado em *Arts Administration* (Columbia University, NY, 1996) e Pós-Graduação em História da Arte e Arquitetura no Brasil (PUC/Rio, 1992). Premiada pela *Association of Historians of Nineteenth Century Art* (AHNCA) em 2011, e em 2016, pela Associação das Universidades de Língua Portuguesa (AULP), especializou-se em pintura de finais do século XVIII e início do XIX, sobretudo retratos, relações culturais e mercado de arte. Entre as suas publicações, destaca-se o livro *O Cavaleiro Brito e o Conde da Barca: dois diplomatas portugueses e a “missão francesa” de 1816 ao Brasil* (2017). Investigadora no CHAIA/UE, é professora convidada na Universidade de Évora e Coordenadora de Circulação na Museus e Monumentos de Portugal E.P.E.