

Universidade de Lisboa
Faculdade de Belas Artes

Luisa d'Orey Capucho Arruda

Cirillo Wolkmar Machado. Cultura artística. A Academia. A obra Gráfica

Projecto de investigação



Prova Complementar para obtenção do grau de Doutora em Desenho

Lisboa 1999

Agradecimentos

Agradecimentos especiais tem que ser prestados à Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa na pessoa do seu Presidente, Prof. Architecto Augusto Brandão, secretário, Sr. Rocha e bibliotecário Dr. José Luís Morgado.

Devemos agradecimentos ao Dr. Luís Porfírio, director do Museu Nacional de Arte Antiga e em particular à Sr.^a D. Maria da Trindade Galvão Mechia.

Finalmente desejamos agradecer ao Dr. Jorge Ferreira, responsável pela leitura paleográfica do manuscrito sobre a biblioteca de Cirillo.

Projecto de investigação

Cirillo Wolkmar Machado. Cultura artística. A academia. A obra gráfica.

Índice

1. Projecto de investigação. Escopo, objectivos e recursos..... 1

2. Introdução: os textos de Cirillo e a crítica..... 4

2.1. A formação de Cirillo. Os artistas contemporâneos..... 9

2.2. Aspectos da crítica à Pintura..... 11

2.3. A análise da obra gráfica 14

3. Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga..... 17

4. Desenhos inéditos da Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa..... 17

4.1 Desenhos Anatómicos..... 18

4.2 Desenhos do “mundo vegetal” 21

4.3 Na Quinta do Devisme. Desenhos do natural..... 27

5. A Biblioteca de Cirillo..... 32

Notas 48

Anexos

1. Manuscritos que tenho e Livros da Arte.....50

2. Desenhos, reproduções..... 116

Programa esquemático de investigação127

Projecto de investigação

Cirilo Wolkmar Machado. Cultura artística. A academia. A obra gráfica

1. Projecto de investigação. Escopo, objectivos e recursos.

O projecto de investigação tem como objectivo abordar diferentes aspectos da figura artística do pintor Cirillo Wolkmar Machado (Lisboa, 1748- 1823), nomeadamente os que se relacionam com o Desenho. Mais do que um pintor de primeiro plano, trata-se de uma figura de artista, *connoisseur* e erudito, impulsionador da Academia que já há muito faltava no ensino da arte em Portugal, organizador das estruturas da velha irmandade de S. Lucas e, como é mais conhecido, redactor de importante conjunto de textos sobre a arte portuguesa. A problemática do Desenho que Cirillo aborda sob diferentes modalidades de actuação constitui o núcleo central da perspectiva que se pretende construir sobre a personalidade do pintor.

Destacam-se três áreas de investigação que embora complementares têm espaços diferentes de estudo:

1. A cultura artística

2. A Academia

3. O Desenho (como obra de arte autónoma, como metodologia estruturante da obra de pintura e como forma de pensamento e de ilustração de interesses científicos relacionados com a Arte).

Em relação à primeira área de investigação, provavelmente a que representa no esforço da crítica e da história da arte portuguesa, o maior destaque nos últimos anos, a cultura artística de Cirillo ainda não está completamente estudada. De facto, um manuscrito inédito da Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa, dá conta da Biblioteca pessoal do pintor, elemento de estudo essencial para a investigação que nos propomos. Como prova do grande interesse deste manuscrito, não só para a análise cabal da cultura artística de Cirillo como para a arte portuguesa no seu conjunto, adiantamos uma análise crítica de alguns títulos e dos resumos elaborados por Cirillo das obras da sua biblioteca. Em anexo, julgámos oportuno publicar uma primeira leitura paleográfica do texto completo que merece edição comentada que contamos poder implementar a breve trecho.

Paralelamente é absolutamente necessário fazer as leituras paleográficas dos restantes manuscritos de Cirillo, guardados na mesma instituição, para ajuizar do seu interesse para o melhor conhecimento da personalidade do pintor.

Estes manuscritos e outros na mesma instituição podem revelar-se úteis para o segundo objectivo do nosso projecto de investigação: os momentos iniciais da Academia em Portugal. De facto, no manuscrito sobre a biblioteca de Cirillo detectámos o interesse do pintor por obras em que a instituição Académica tinha lugar relevante; nos seus resumos também notámos a mesma distinção. Da fundação da Academia do Nu em Portugal que prepara a Real Academia de Belas Artes pouco se sabe quanto à natureza do ensino aí ministrado e à real influência de Cirillo neste âmbito.

Quanto ao terceiro tema que o nosso projecto aborda, a obra gráfica, encontrámos desenhos inéditos de Cirillo que se prendem com a instituição académica e que convém estudar em profundidade. Veremos como os desenhos se

reportam a dois aspectos centrais do ensino académico: a anatomia e a simetria ou proporção do corpo humano. Publicamos reproduções destes desenhos em anexo de modo a fundamentar o texto que se reporta a primeiras análises dessas produções.

A obra gráfica de Cirillo, terceiro objectivo do nosso projecto, é um terreno quase inexplorado que reserva grandes surpresas em termos de quantidade e qualidade das obras conservadas. É essencial estudar os desenhos do pintor tanto no acervo do Museu Nacional de Arte Antiga como em outras instituições. Esta investigação permitirá fornecer pistas visíveis sobre aspectos da formação do pintor, estabelecer relações com a pintura conservada, esclarecendo sobre o papel dado ao desenho na metodologia de trabalho de Cirillo e avaliar a existência de outras tipologias de Desenho.

Da investigação preliminar já elaborada apresentamos também totalmente inéditos uma série de desenhos “do natural” desenhos que podemos considerar de carácter científico, botânico e desenhos de “ar livre”, paisagísticos. Propomos hipóteses de interpretação destes exemplares que os situam não só no contexto da obra de Cirillo como na produção gráfica portuguesa. Em anexo publicam-se reproduções dos desenhos inéditos detectados na colecção da Academia de Belas Artes.

O nosso projecto de investigação analisando a obra e a personalidade de um só artista, Cirillo Wolkmar Machado, tem ainda como objectivo a longo prazo, situar o artista, o professor e o autor teórico na perspectiva de uma história do desenho português, história que está por fazer, mas que julgamos dever informar a investigação que se vai produzindo nesta área de estudos.

2. Introdução : Os textos de Cirillo e a crítica

Como já notava Ayres de Carvalho, a memória de Cirilo Wolkmar Machado ficou indelevelmente ligada à produção escrita do pintor, fonte absolutamente indispensável para a historiografia da Arte Portuguesa.¹ Nesta disciplina todas as bibliografias registam as obras impressas de Cirilo nomeadamente a *Colecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos e gravadores portugueses. E dos estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas, e ordenadas por Cirillo Volkmar Machado, Pintor ao Serviço de S. Magestade. O Senhor D. João VI. e, menos frequentemente as Conversações sobre a Pintura, Sculptura e Architectura dedicadas aos Professores e Amadores de Bellas Artes* ou as *Honras da Pintura Escultura e Architectura: Discurso de João Pedro Bellori, Recitado na Academia Romana de S. Lucas na Segunda Dominga de Novembro de 1677...traduzido do Itraliano em Portuguez, e illustrado com Anotações, por hum dos Pintores de S.A.R. o Principe Regente Nosso Senhor.*²

A sua obra menos citada, a *Nova Academia de Pintura dedicada às Senhoras Portuguesas que amão ou se aplicam ao estudo das Bellas Artes*, editada pela Impressão Régia em Lisboa em 1817, apesar de não se tratar de uma obra completa, pois o pintor promete desenvolver outros capítulos em texto subsequente, representa provavelmente o pensamento de Cirillo no que diz respeito aos fundamentos de uma Academia de Pintura.

A natureza desta produção e o impacte sobre a cultura portuguesa teve uma

análise aprofundada da responsabilidade de J-A França, na primeira parte de obra dedicada ao século XIX, no capítulo em que reflecte sobre a cultura estética do neoclassicismo em Portugal. Cirillo revela-se como defensor “empírico do neoclacissismo”, baseando as suas ideias na “bela Natureza dos antigos”, colhendo bons exemplos na escola de Pintura Italiana, citando Dufresnoy, Mengs e Winckelmann. Como é evidente, a revolução francesa era odiosa para Cirillo, rejeitando energicamente a obra o pintor oficial do regime, Jacques Louis David (Paris, 1748- Bruxelas, 1825), apesar de representar um dos expoentes das ideias estéticas do neoclassicismo defendidas pelo pintor português.³

Foi dado um outro enfoque ao papel que Cirillo desempenhou como Historiador da Arte portuguesa, defendendo Paulo Varela Gomes um papel de pioneiro para a forma como o pintor aborda o método e a periodização na historiografia da arte.⁴ Cirillo é então reconhecido como o primeiro historiador, entre nós, definitivamente moderno que fundamenta o seu texto em fontes autorizadas, tendo em conta na crítica da obra de arte, a encomenda, o estilo e a cronologia. Apesar disso não deixa de acentuar em Cirillo as suas “amarras ao pensamento renascentista e clássico” e limitações pessoais que obstam a uma visão da história da arte definitivamente actualizada, situando-o numa perspectiva de cronista, na medida em que se limita a apresentar os factos sem ser capaz de os fazer interagir com uma perspectiva mais abrangente da História.

Uma apreciação aprofundada das três obras impressas de Cirillo que temos vindo a analisar, deve-se a José Fernandes Pereira Pereira.⁵ Interessa-se pelo texto das *Conversações* que comenta do ponto de vista das escolhas do pintor no que diz respeito ao “sistema clássico”, situando-as na cultura artística da época e do lugar em que foram produzidas. Nesse contexto justifica a tradução do discurso

de abertura ao Curso de desenho da Academia de S. Lucas de Roma de João Pedro Belleri, nas *Honras da Pintura, Escultura e Architectura*, criticando a dedicatória ao leitor, com que Cirillo introduz a tradução, numa perspectiva da situação vivida pelos artistas em Portugal e sobretudo a do próprio Cirillo e das suas ideias sócio-políticas.

Em relação à *Colecção de Memórias*, a análise de José Fernandes Pereira, não divergindo, no essencial, da de Paulo Varela Gomes que é mais extensa e se ocupa de maior número de factores intervenientes na factura do pensamento de Cirillo, aponta sobretudo para a sua dívida ao modelo que Giorgio Vasari instituiu nas suas célebres *Vite*.⁶ Cirillo usa a segunda edição da obra na qual, entre outros aspectos, Vasari revê o papel de destaque absoluto de Miguel Angelo, apreciado agora mais como grande desenhador do que como grande “inventor” (alguma da sua produção, demasiadamente inspirada pelo neoplatonismo e a independência criativa, começava a ser criticada, nomeadamente sob o ponto de vista da disciplina tridentina) para dar maior enfoque a Rafael de Urbino que passava a ser o grande modelo clássico. Para Cirillo a graça e elegância e o bom gosto constituíam atributos essenciais da obra de arte, sendo os pontos onde com maior violência se vinha fazendo a crítica a Miguel Angelo, com grande destaque no tratado de Ludovico Dolce.⁷

No entanto, o desenho como disciplina fundadora das Artes que constitui a grande referência de fundo nos textos de Vasari, parece ausente do pensamento do Cirillo (veremos como o pintor não tem esta obra na sua biblioteca), ou então, afirma José Fernandes Pereira, o desenho estaria subjacente à metáfora sobre a da Arte, produzida por Cirillo, como *frondosa árvore* com troncos e ramos de onde saem por vezes frutos preciosos.⁸ Esta metáfora deriva muito certamente de uma

outra, incluída numa obra essencial para a problemática o Desenho e não só, o tratado *Da Pintura Antiga* de Francisco de Hollanda, cujo manuscrito Cirillo possuía. De facto, Hollanda, nos *Diálogos de Roma*, atribui a Miguel Angelo uma metáfora poderosíssima sobre o desenho (e a pintura) como um grande rio, que analisaremos adiante e que terá certamente inspirado Cirillo.

Alguma da produção que ficou manuscrita, no acervo da Biblioteca da Academia de Belas Artes de Lisboa, mereceu investigação de Paulo Paulo Varela Gomes que usa mesmo o nome do pintor para um dos seus títulos: *A confissão de Cirillo*, apesar de apenas se referir a um dos ensaios publicados na obra.⁹

Na *A confissão de Cirillo*, Paulo Varela Gomes publica o manuscrito intitulado *Algumas reflexões sobre as inconveniências da Architectura escrita aos 21 de Junho de 1793 aos 45 anos da minha vida* que encontro num maço intitulado *papeis desordenados*, para reflectir sobre o ... “modo como, durante centenas de anos a cultura architectónica portuguesa entendeu a architectura” ... (Gomes, 1992, p.19). Neste texto surge o confronto entre desenho (projecto) e obra acabada e afirma Cirillo textualmente:

Os que são iniciados nos mistérios das Belas Artes sabem que os princípios da Architectura são comuns à pintura e que a verdadeira ideia de beleza assim no desenho como na composição o grande pintor possui quase exclusivamente; que o gosto e o génio esquisito sem o qual não se pode criar um belo quadro são requisitos indispensáveis também ao bom Architecto.

Os melhores pensamentos de um architecto são mentais, expressos se fazem visíveis pelo desenho. A obra que executa um Mestre é palpável – e a ignorância que é cega reputa naturalmente por nada o que não vê e por tudo o que palpa e toca; daqui nasce que se gasta muito e com gosto

no material quando apenas se dá alguma coisa a quem faz o desenho, que se preza muito o mestre e se despreza assaz o arquitecto.¹⁰

A ultima frase que sublinhámos é também uma citação muito colada a uma passagem do tratado *Da Pintura Antiga* de Francisco de Hollanda, de afirmações que atribuí a Miguel Angelo, nos *Diálogos de Roma* que também debateremos adiante.

Cirilo, neste texto, afirma claramente a primazia do desenho e da composição como a própria ideia da beleza, em relação à obra final. A este conceito liga o gosto e o génio, indispensáveis tanto ao grande pintor como ao arquitecto. A Paulo Varela Gomes interessa discutir o confronto entre a arquitectura como *fábrica*, lugar onde a obra se executa a partir da matéria e onde ao mesmo tempo vai surgindo o projecto e a arquitectura como *desenho* materializado. Nesta oposição situa-se a cultura arquitectónica portuguesa, uma arquitectura como fábrica radicada entre nós durante “centenas de anos” e que Cirilo critica amargamente.

A pintura, a escultura e a arquitectura representam para Cirilo as três Artes do Desenho e se, neste texto, apenas se queixa da ignorância dos encomendadores de arquitectura pois a ela apenas se reporta. No entanto, e como também escreveu Ayres de Carvalho, Cirilo exerceu notável influência estética e didáctica nos finais de setecentos, lutando contra o “acanhado meio artístico” de então.

2. 1. A formação de Cirilo. Os artistas contemporâneos.

Cirilo acabou por ser um autodidacta, ganhando ilustração e “bom gosto” nos tratados artísticos que leu (e possuiu) e numa viagem a Roma, onde não frequentou nenhuma Academia, provavelmente por falta de recursos financeiros, pois não teve nenhum mecenas que lhe patrocinasse a viagem. Em Roma aprendeu sozinho, como é evidente pelas declarações que nos deixou escritas:

O que he Roma, a respeito das bellas Artes, pode-se vêr, e entender, mas não se sabe explicar. Alli me despedi de todos os outros divertimentos para me entregar inteiramente aos da minha profissão; e para meus directores em pintura, e architectura elegi os Mestres dos maiores Mestres; isto he Rafafel, o Antigo, a Natureza e as Ruínas da antiga Roma; sem desprezar as advertencias dos mais, e menos sabios quando ellas me parecião acertadas.¹¹

De facto, desenhou o nu pela primeira vez em Sevilha, na Academia de Desenho dirigida por D. Pedro del Pozzo, a única Academia que frequentou, durante uma curta estadia nesta cidade, a caminho de Roma, frequentando também as aulas de geometria.¹²

João Pedro Volkmar (1712-1782) , seu tio, e pintor de pequeno mérito fora o primeiro mestre em Portugal e sob sua orientação desenhou grande número de estampas e começou a colorir. Mais tarde, na oficina de Pellegrino Parodi (Génova ?- Lisboa, 1785), dedicou-se à cópia de retratos e fez alguns “pelo natural”.¹³

Não teve então Cirilo, como aliás o pintor Pedro Alexandrino de Carvalho, (Lisboa, 1730- Lisboa, 1810), bastante mais velho e notório *fa presto*, a fortuna de outros pintores seus contemporâneos que puderam estudar em Roma.

O escultor Joaquim Machado de Castro (Coimbra 1731-Lisboa, 1822) teve aliás a mesma pouca sorte. Entre Machado de Castro e Cirilo podem traçar-se algumas semelhanças. Foram autodidactas que se instruíam pela leitura de tratados artísticos, dedicando-se ambos, embora de diferentes modos à escrita sobre Arte que nos dois casos reflectem modos bastante paralelos na forma como se situam perante as ideias do tempo em que viveram. Cirillo tinha na sua biblioteca todas as obras impressas de Machado de Castro.

Francisco Vieira, o Portuense (Porto, 1765- Funchal, 1805) obteve uma bolsa do da Companhia do Alto Douro e chegou a Roma em 1789, onde estudou com Domingos Corvi, viajou por toda a Itália e pela Europa Central, chegando a estar em Inglaterra onde se ligou ao gravador Francisco Bartollozi (Florença, 1727-Lisboa, 1815) até regressar a Portugal em 1802. Foi provavelmente o único português da sua época a efectuar o mais completo *Grand Tour*, uma viagem que deveria incluir visitas às ruínas da época clássica, aos grandes monumentos e a frequência estudiosa das maiores pinacotecas.¹⁴ Desses e de outros factores decorrem não só a sua notável obra plástica o acerto temporal do seu *Discurso Inaugural de abertura da aula de Desenho*, no Porto, em 1802.¹⁵ De facto, Vieira Portuense é o primeiro a reflectir com clareza sobre o impacto da Academia de Desenho sobre a cultura estética das nações. Uma cópia deste discurso fazia parte da biblioteca de Cirillo.

Já Domingos António de Sequeira (Lisboa, 1768- Lisboa, 1837) esteve em Itália de 1788 a 1796, com um primeiro apoio dos Marqueses de Marialva, seus protectores, estudou com Cavallucci e La Picola, reeditando do as “vitórias” de Francisco Vieira Lusitano em Roma: prémio de no Concurso Clementino de S. Lucas e, mais tarde, admissão como Académico de Mérito na mesma instituição.

Não conheceu outros países e as suas viagens por Itália tiveram muito menor brilho que as de Vieira Portuense, cuja pensão era muito maior e lhe chegava regularmente.¹⁶

No entanto, Cirillo reconhece-lhe o talento e colaboram ambos em algumas obras públicas, aspecto que importa também investigar.

2.2. Aspectos da crítica à pintura de Cirillo

Parece consensual uma visão bastante negativa da pintura de Cirillo. A crítica acentua-lhe os defeitos no desenho, a exploração excessiva da imagem alegórica, a dificuldade na invenção. De facto, a pintura de Cirillo não resiste ao confronto com a obra de Sequeira ou de Vieira Portuense, como vimos, pintores de formação romana, dotados também, eventualmente, de maior talento. Repare-se que as acusações a Cirillo são semelhantes às que se fazem, embora muito mais suavemente a André Gonçalves, da geração anterior.

A visão de Racksinsky, um dos primeiros a abordar sistematicamente a pintura portuguesa, numa visão conceituada, consistente e “de fora” vai marcar a crítica subsequente à obra de Cirillo. Se o autor das *Lettres* e do *Dictionnaire* usa muito da informação escrita de Cirillo nos seus textos, identificando sempre a fonte, a sua dureza com o autor de biografias de artistas estende-se à sua obra de pintor:

C' était un faible peintre, et son livre me parait une bien maigre production.¹⁷

No entanto dedica uma das suas cartas, a n.º 27, à análise da *Colecção de Memórias*, dizendo que constituem as únicas informações mais ou menos detalhadas sobre a maneira como as artes foram cultivadas no reino de Portugal. Depois de indicar as fontes de Cirillo, sobretudo Félix da Costa, queixa-se da notícia sobre Francisco de Hollanda ser pouco extensa e o pintor mal avaliado, preferindo sobretudo as notas sobre o século XVIII, época que Cyrillo tinha obviamente maior informação. No entanto, a nossa investigação vem provar que Cyrillo conhecia bem os tratados de Francisco de Hollanda.

Rackzinsky faz uma “visita guiada” ao palácio da Ajuda, analisando assaz negativamente toda a pintura, apontando apenas algumas excepções à regra. Cirillo não faz parte dessas excepções, antes pelo contrário é duramente criticado enquanto pintor e até ridicularizado quando ao lado da alegoria à *Felicidade Pública*, situa uma alegoria à *Mentira*, onde deveria estar a da *Justiça*.¹⁸

A visão de Rackzinsky sobre a pintura portuguesa mantêm os mesmos parâmetros de observação mesmo quando trata da pintura contemporânea. De facto quando visita a Real Academia de Belas Artes deixa alguns conselhos extremamente reveladores:

A l'Académie, que devrait s'appeler école du dessin, on enseignerait le dessin, la perspective, l'anatomie. On ferait dessiner d'après la bosse et d'après le nu. Je supprimerais la classe de peinture [...].¹⁹

A Academia devia parar de ensinar Pintura (provavelmente os seus conselhos também se estendiam aos pintores que também deveriam parar para desenhar). Os estudantes seriam depois mandados para Munique onde esta arte se desenvolvia

como de novo e depois Roma, Florença e Veneza para estudar os bons exemplos da Arte Clássica.

O autor sente necessidade de escrever logo no final da análise à Pintura no Palácio da Ajuda, uma justificação que em muito contribui para a aceitação da sua visão negativa: por um lado afirma que há em Portugal pintores melhores dos que existem na sua pátria, não se furtando a comparações, por outro realça a necessidade de “a bem das Artes”, se fazer uma crítica honesta quer dos aspectos positivos quer dos negativos, finalmente realça o facto de se tratar de uma opinião pessoal e que ele próprio está longe de garantir a justeza dos seus juízos.

Pode dizer-se que J-A França nada acrescenta de muito diferente em relação às observações de Rackzinsky, sobre Cirillo, cujo nome integra num título sobre os *Pintores da Ajuda*, da 1ª parte da sua obra *A Arte em Portugal no século XIX*. No entanto, as sínteses sobre o conjunto da pintura do palácio são reveladoras do atavismo em que situa a pintura de Cirillo:

As pinturas que restam na Ajuda são duras, de desenho estereotipado, colorido incerto, sem inteligência [...] O problema que se põe na obra da equipa da Ajuda é o do espírito alegórico, que já então se degradara em Itália [...] O problema, porém, tem que ser posto mais atrás: não no presente momento neoclássico, mas no âmbito de uma cultura clássica propriamente dita. E ter sido esta totalmente ignorada ao nível da pintura, em Portugal, é um facto que, no primeiro quartel de oitocentos, tinha de ter as mais desastradas consequências.²⁰

No escopo da Arte em Portugal no século XIX de J-A França, Cirillo não pode merecer, obviamente o justo destaque dado em textos independentes aos artistas seus contemporâneos, Vieira Portuense ou a Sequeira. Ficam assim por analisar outros ciclos decorativos deste pintor, desde os que fez para palácios e residências

particulares, e que muitos continuam nos locais de origem (decorações na Quinta do Devisme em Benfica, Palácio dos Marqueses de Belas em Lisboa, Quinta dos mesmos Senhores em Belas, o Palácio do Grilo em Xabregas e tantos outros) as decorações do Palácio de Mafra (a que se reportam não só grandes textos explicativos, como desenhos conservados) os trabalhos para Igrejas, como o Loreto em Lisboa ou ainda a sua produção de “cavalete”.

2.3 A análise da obra gráfica de Cirillo

O único texto sobre parte da obra gráfica de Cirillo deve-se a Ayres de Carvalho que reflecte sobre a pintura mural em Mafra e desenhos do Museu de Arte Antiga. Alguns destes desenhos foram expostos em exposição comemorativa do bicentenário da morte de D. João V (Ayres de Carvalho, Palácio de Mafra, 1950).

Em ensaio monográfico, Ayres de Carvalho reflecte sobre algumas obras do pintor.²¹ Aí publica uma tese bastante interessante sobre os apóstolos que Cirillo pintou (cerca de 1785) em *grisaille* nas paredes da Igreja do Loreto, reproduzindo algumas estátuas italianas que decoram o átrio e as capelas da Basílica de Mafra. O pintor Ayres de Carvalho, pela sua formação e capacidades de análise formal das obras de arte, foi Conservador do Palácio de Mafra durante anos, o que lhe permitiu um conhecimento profundo do acervo artístico de Mafra. Assim, apesar de não desenvolver nem provar a sua tese com apoio de documentos fotográficos cremos que se trata de uma hipótese interessante. Às *grisailles* do Loreto devem corresponder desenhos a partir das esculturas de Mafra que seria muito interessante descobrir e comparar. Por outro lado, as *grisailles*, como forma de

expressão pictórica , sobretudo as que representam escultura, estão muito mais próximas do desenho do que da pintura, na medida em que usam apenas a declinação de cinza ou sépia como forma de obter a volumetria própria da tridimensionalidade. Trata-se então de uma das pistas importantes a ter em conta para uma investigação sobre o desenho de Cirillo.

Nesse mesmo ensaio, Ayres de Carvalho publica quatro desenhos de Cirillo, do acervo do Museu Nacional de Arte Antiga. Tratam-se de estudos para os tectos de Mafra, sobre os quais tece considerações que também importa reter. Observa que os esboços para a pintura da Sala das Descobertas (que não publica em fotografias) representam estudos de nu que depois são “vestidos” na passagem para a Pintura. O autor relaciona estes desenhos do nu com informações do próprio Cirillo que situa uma aula do nu em Mafra, posterior à Academia do Nu de Lisboa que, como se sabe se inicia em 1780. Esta observação vem corroborar aspectos do pensamento de Cirillo, em relação ao conceito de Graça, sobre os trajes e panejamentos, analisados por Fernandes Pereira que cita o pintor sobre as roupas e panejamentos:

Hum véo ligeiro negligentemente lançado ao redor do corpo; assim como se quieria vêr sahir do leito huma bella pessoa que se ama.²²

Por outro lado reflecte sobre a colaboração de Sequeira com Cirillo, para os mesmos frescos de Mafra. Neste caso, Sequeira desenhá esboços que Ayres de Carvalho situa na colecção do Museu Nacional de Arte Antiga, para as *grisailles* que Cirillo pinta, com a colaboração de Bernardo de Oliveira Goes, para a Sala das Audiências. Propõe a hipótese de serem também de colaboração conjunta, outras figuras alegóricas para esta decoração. Neste caso falta também uma

investigação que analise em que moldes se pode situar a importância de Sequeira em relação à obra de Cirillo.

Ayres de Carvalho revela ainda importantes processos de trabalho de Cirillo que passam pelo desenho. Trata-se de um desenho de Cirillo (Museu nacional de Arte Antiga) que tem duas anotações, uma descrevendo a peça, outra para uso dos seus colaboradores:

Apontamentos que se modelaram em barro para o tecto dos Destinos em Mafra 1799.

Estas figuras não importa que sejam mais pequenas que as outras, no caso que isso faça poupar algum trabalho enquanto se fazem estas, fico eu desenhando o grupo principal que he muito maior. Desejo a brevidade possivel. ²³

Segundo o autor, Cirillo mandou modelar em barro (peças no acervo do Palácio de Mafra) os desenhos de Sequeira para a *Sala dos Destinos* e depois desenhou a partir desses modelos em barro para melhor decidir o modo de representar em perspectiva . Muito provavelmente, pensamos, colocava as peças de barro em posição horizontal acima do nível dos olhos, de modo a alterar uma visão frontal para uma visão de *soto in su*, como convinha à situação física dos tectos que pintava. Trata-se também de pista de investigação que convém explorar em todas as suas potencialidades, do ponto de vista do modo como Cirillo usa modalidades de desenho enquanto disciplina estruturante e subjacente à obra de arte.

Finalmente Ayres de Carvalho atribui a Cirillo conhecimentos no domínio da *quadratura* que possibilitam a realização da sua obra em Mafra. Trata-se também de uma área de investigação totalmente inexplorada e que pertence ao domínio do desenho nos ramos da geometria e perspectiva.

3. Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga

A quase totalidade da grande colecção dos desenhos de Cirillo que existem no acervo de Museu Nacional de Arte Antiga, permanece sem investigação. A partir das fichas museológicas, de grande utilidade na medida em que constituem preciosos documento de inventariação fotográfica a que se juntam elementos de primeira investigação, pode verificar-se tratar-se de um conjunto consistente de desenhos em que predomina a figura humana desenhada do natural ou de memória. Observámos um álbum com desenhos algo incipientes de figura do natural, provavelmente de época de aprendizagem, ou de numerosos desenhos soltos que representam esboços de academia, de desenhos que têm como finalidade obras de pinturas (caso dos desenhos publicados por Ayres de Carvalho a que se juntam muitos outros por identificar) e desenhos que poderíamos designar como de temas alegóricos ou de temas sacros.

Se a maioria dos desenhos é de bastante fraca qualidade, pode dizer-se que analisamos alguns que merecem atenção do ponto de vista estético. O conjunto deve ainda ser investigado sob uma perspectiva cronológica e da obra de pintura de Cirillo.

4. Desenhos inéditos da Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa

Um acervo importante de desenhos na Academia de Belas Artes de Lisboa revela-nos outras facetas da obra de Cirillo que interessa analisar não só pela sua

absoluta novidade em relação à tipologia das obras, como pela qualidade das peças.

Paulo Paulo Varela Gomes viu os desenhos quando fez investigação sobre os manuscritos de Cirillo na Academia de Belas Artes (os desenhos guardam-se na mesma gaveta) e deles fez uma brevíssima menção.

Encontram-se dois tipos de desenhos do “natural”, substancialmente diferentes dos do Museu Nacional de Arte Antiga: desenhos em torno da figura masculina e feminina e desenhos da natureza, explorando aspectos da paisagem “verde” e da botânica. Em anexo publicamos fotocópias das fotografias que efectuámos e que consideram a quase totalidade dos desenhos guardados na gaveta referida. O conjunto dá-se com naturalidade a Cirillo não só por se encontrar entre os seus “papeis” mas porque todos conservam anotações efectuadas na letra do autor que pudemos comparar com os manuscritos, mantendo também, nos dois grupos distintos observados, uma identidade de estilo e de técnica de desenho.

4.1 Desenhos anatómicos

Em relação aos desenhos de figura masculina, destaca-se um excelente desenho à pena e aguarelado a tinta castanha e cinza claro, mostrando um esfolado da perna (desde o pé até à cinta) vista de frente e de lado com anotações sobrepostas dos ossos e da musculatura. **Fig.1.**

O desenho está apontado na vertical da folha e na horizontal, à direita vêm-se uma série extensa de anotações complementares. Verifica-se que usa a proporção clássica de medição igual para a medida do espaço compreendido entre o malelo e

a rótula e desta ao nascimento do sexo. Trata-se de um desenho anatómico, de estudo destinado ao seu trabalho de pintor, às suas aulas ou mesmo a ilustração de um projectado *Tratado de Simetria*. O tipo de estrutura de paginação da folha e o “corte” da representação do corpo humano lembra estudos de Miguel Angelo, Leonardo e mesmo de Rafael, podendo não ter sido desenhado do natural, mas a partir de estampas.

Outro desenho mostra a estrutura completa do esqueleto, e em desenho para sobrepor sobre o primeiro em transparência, a estrutura dos músculos superficiais. **Fig. 2 e 3.**

Observe-se a anotação completa e correcta da nomenclatura dos ossos e músculos essenciais, sinal de que se trata de desenho científico de apoio ao estudo anatómico do corpo masculino. A vista é dorsal e utiliza uma pose clássica, muito provavelmente inspirada na tratadística sobre anatomia, para este tipo de desenho: apoio da perna direita, a esquerda flectida e rodada para trás, tronco levemente rodado, braço direito levantado e esquerdo em extensão para trás, mão aberta como a segurar um peso e cabeça baixa como em esforço de concentração. Uma pose que lembra vagamente o movimento do *Discóbolo*, embora muito menos acentuado. No desenho do esfolado (**fig. 3**) importa reflectir sobre a anotação inscrita, à direita, escrita em letras de maiores dimensões:

Desenho Anatomico / Do acto da 1ª semana de 8 de Abril de 1791 Ato/ meu

Trata-se então de um ato (uma aula) de anatomia efectuada por Cirillo, em que leva consigo desenhos anatómicos comentados para apoio do seu discurso teórico. Ora, não pode tratar-se de outra aula senão da **Academia do Nu fundada pelo pintor em 1780**. Em 1791 deveria tratar-se da Academia do Nu a funcionar

na Rua dos Camilos ou já na Casa Pia, também debaixo da protecção do intendente Pina Manique, cujo director era Cirillo, desde 1786, data em que faleceu o director anterior, Joaquim Manuel da Rocha. Lembramos que em 1788 inaugura os actos Machado de Castro com o seu *Discurso sobre as a utilidades do Desenho*.

Outros dois desenhos do corpo masculino e da mesma natureza, **Fig. 4 e Fig. 5.**, ilustram também os célebres estudos anatómicos e escritos de Leonardo Da Vinci sobre a estruturação da figura humana, retomados como preceito em tratados clássicos: desenhar primeiro os ossos e depois sobrepor os músculos para se representar correctamente os movimentos do corpo humano.²⁴ Tratam-se também de peças destinadas ao estudo científico do corpo humano e muito provavelmente também se destinariam a preparar ou a demonstrar pressupostos teóricos nas aulas da Academia de Nu.

Estes desenhos, apesar de não constituírem grandes momentos de desenho artístico, constituem fragmentos de memórias fundamentais para a História do Desenho em Portugal, deixando-nos uma imagem visual (e não apenas escrita) das primeiras tentativas de funcionamento da Academia. Entre outros aspectos a investigar seria importante determinar as fontes destes desenhos.

Desenhos em torno do corpo feminino, da colecção da Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa também relevam da mesma tentativa de instaurar um desenho com bases científicas entre nós. **Fig. 7 e Fig. 8.** Numa primeira folha uma figura feminina de frente, braços ao longo do corpo está desenhada a lápis negro, realçado à pena e tinta castanha. O interesse de Cirillo reside na forma do corpo feminino do ponto de vista da geometria das grandes massas, simetria e medições das partes em relação ao todo. A mesma figura é dada, noutro desenho,

com a mesma pose, de perfil e de costas. Anota em texto as medidas, as diferenças do corpo feminino em relação ao masculino e a explicação da elipse que desenha sobre o corpo visto de frente, no desenho que reproduzimos (fig. 7):

O embigo he o centro de uma elipse traçada no ombro e prolonga-se pellas faces cujo diametro menor he da 3ª parte do corpo e o maior he de dois terços.

A rigidez da pose feminina terá explicações possíveis entre as dificuldades que representavam para as mentalidades a presença do corpo feminino nu e uma apropriação de Durer como fonte provável para estes desenhos. Como se sabe escasseiam nos tratados anatómicos mais divulgados a figuração feminina, sendo os desenhos de Durer os mais acessíveis e mais copiados pelos tratadistas do século XVII e XVIII no que diz respeito ao corpo feminino, incluindo-se nesta aproximação os exemplos gráficos do Tratado de Filipe Nunes.²⁵

No manuscrito do projectado *Tratado de Simetria* de Cirillo, podem estar inscritos dados relevantes para um melhor esclarecimento destes desenhos. De facto, tanto se podem interpretar como desenhos de “estudo” para apoio da actividade académica de Cirillo, como hipotéticos ensaios de ilustração para o *Tratado de Simetria*. Constituem portanto elementos essenciais de investigação.

4.2. Desenhos do “mundo vegetal”

Um conjunto notável de desenhos do “mundo vegetal” (expressão que cobre os vários tipos de desenhos que iremos considerar) ficou também esquecido na Academia de Belas Artes. Nelas encontramos um desenhador de mérito totalmente

diferente e uma observação do natural que se estende a uma área de que também não existem, entre nós grandes exemplos anteriores ao romantismo e naturalismo. Talvez Cirillo tenha sido influenciado pela presença em Portugal das paisagens de Pillement (Lyon, 1728-1808), talvez tenha observado métodos de trabalho deste pintor. É também necessário verificar a existência em Portugal da recolha de estampas sobre desenhos de Jean Pillement, publicadas por Leviez: *Oeuvres de Jean Pillement peintre et dessinateur célèbre..*, cotejando-as com estes desenhos de modo a atestar ou repudiar qualquer influência. Uma investigação sobre esta parte totalmente inédita e surpreendente da obra de Cirillo tem que passar pela função destes desenhos e pela sua origem em relação ao pensamento do pintor que à primeira vista pareceria muito mais interessado no corpo humano, como elemento essencial da invenção da alegoria e da imagem sacra, temas dominantes da sua obra plástica.

Iniciamos a nossa análise por um belo desenho aguarelado de uma espécie botânica em duas vistas. **Fig. 8** Interessa-nos o com o título e as legendas que Cirillo inscreve no desenho:

Especie de Frade Mingóla da cerca de Mafra [em título] Jarro e verde, verde, verde, [em baixo junto a um pequeno apontamento].

Ficamos a saber que Cirillo desenhou esta planta na cerca de Mafra, onde terá certamente realizado outros. Trata-se de um registo que poderia figura num álbum sobre espécies botânicas raras. O estilo de desenho pode ajudar a identificar outros que circulam pelos colecionadores e não se conhece nem suspeita a autoria.

De facto, outro belo desenho que representa uma árvore, também comporta textos sobre a cor e a forma de diferentes aspectos da morfologia da planta . **Fig. 9.** O desenho está anotado em espécie de título:

O terceiro desenho identificado representa um apontamento rápido e despretenso de um Chorão. **Fig. 10.** A árvore está desenhada à pena, com alguns toques de pincel com aguada. As anotações à margem permitem tirar outro tipo de conclusões sobre o desenho:

Chorão do jardim do Conde de Lumiares / As folhas caem a pluma e formão como paredes emplumadas. A o verde he sobre / o oclan a anilado (?) Em o 1^a de Junho/. Forma uma rotunda esfarrapada / tronco alvadio.

O texto indica claramente uma anotação de pintor e não uma classificação botânica. Cirillo desenha e depois escreve sobre a forma e a cor da árvore. A datação dá-lhe elementos para a estação em que situa a folhagem e a cor, para utilizar acertadamente em futuras composições de carácter paisagístico que indiquem a estação ou o tempo que faz.

Executa um outro belo desenho no jardim do Conde de Lumiares que inclui uma série de esboços na mesma página. **Fig. 11.** Estuda e representa as folhas de uma Acácia Branca, as folhas do Chorão, do Sicómoro. E o que parece ser um desenho botânico também reflecte preocupações de pintor, indicando a natureza das cores, as medidas dos troncos, o modo como se situam as folhas em relação ao caule:

As folhas giram para os quatro lados [...] o pé he da cor das folhas, verde claro azulado[...].

Descreve uma árvore, situando, mais uma vez, o lugar onde fez o desenho:

Acacia branca/ [...] esta arvore no jardim do Conde de Lumiares he grande redonda e muito frondoza[...].

Cirillo também desenhou, do natural, no Campo Grande, um desenho de dimensões notáveis que publicamos em duas reproduções. **Fig. 12 e Fig. 12-A** .

Quanto ao Campo Grande, Cirillo deve referir-se ao lugar físico de Lisboa onde D. Rodrigo de Sousa Coutinho, futuro Conde de Linhares fez plantar as espécies botânicas do Jardim Público, cerca de 1800²⁶. Reporta uma bela árvore que tem alguma dificuldade em identificar (fig 12) como se lê na anotação inscrita no desenho:

Arvores do Campo/ Grande. Formão grupos fechados triangulares ou (?) largos e curtos e destes lanção ra / mos compridos para cima e lados. A massa central he/ bastante escura e fechada os ramos parecem mais claros/ he especie de fole e cheio de bichinhos/

Desenha abaixo em escala natural um cogumelo, ao lado da árvore e anota:

Especie de cocu/ melo verde cla/ro que nasce nes/ tas arvores junto/ aos esgalhos.

Desenha uma folha também em escala natural , escrevendo em coluna:

Folhas desta arvore/ Parece especie/ de ulmeiro mas/ o feitio da arvore he diverso.

Na parte superior da folha surge uma vista de bosque que ocupa a totalidade do espaço que representa (Fig. 12-A) . O desenho é largo, expressivo e de belo efeito captando a luz e as sombras. Sobre as copas e na parte de baixo da folha escreve os nomes das árvores: Em cima, da direita para a esquerda pode ler-se:

Alamo/ Freixo pardacento no Outono/ Populo verde médio/ Alamo branco e esverdeado.

Em baixo, na mesma ordem:

... (?) Loureiro régio / Loureiro ordinário

Num desenho em esboço rápido representa duas árvores: duas Olaias praticamente sem folhas, embora descreva em texto as características da folhagem e floração e aspecto das espécies em Maio e *Em o 1º de Junho*, podendo indicar tratar-se de trabalho executado em duas jornadas de semanas distintas. **Fig. 13.**

A Olaia volta a ser desenhada, desta vez em muito melhor registo, datado do princípio da primavera, mostrando, à margem delicados esboços dos rebentos de flores. O texto inscrito na folha faz menção do estado das folhas da Olaia, do Castanheiro da Índia, do Álamo, dos Plátanos e do Trifólio. **Fig. 14 .**

Apresentamos a reprodução de dois outros desenhos muito curiosos em que mostra a forma de diferentes folhas de árvore, parecendo usar o tamanho natural nas representações que executa. Provavelmente colheu as folhas de árvore e pousou-as sobre um plano, pois representa a sombra projectada das formas sobre a superfície que lhe serviu de suporte. Aliás usa a sombra projectada como elemento estético da representação permitindo ganhar relevo e tridimensionalidade . **Fig. 15. Fig. 16.**

O Loureiro régio é uma árvore que Cirillo desenha repetidamente. Dá-nos um esquisso da forma da árvore e do modo como as folhas se articulam em registo que inclui pormenores de folhagem da floração do Sicómoro e outros elementos de espécies botânicas que estuda. **Fig. 17.**

O Pópulo, a Arvore da Bela Sombra, o Freixo, merecem anotações num outro desenho que descreve o estado de cada uma no principio da primavera ou já em Junho. **Fig. 18.** Neste belíssimo esquisso que conjuga a representação das árvores com

detalhes das folhas, dos troncos e das flores, junta apontamentos vários com legendas, que para serem lidas, precisam que voltemos a folha em todas as direcções. A composição dos apontamentos gráficos comanda a direcção da escrita que assim participa do desenho como elemento estético. No desenho anota informação variada:

O pópulo a 15 de Abril já estava assaz povoado de folhas [...] raminho de acácia branca de grandeza natural [...] o freixo na entrada da primavera [...] caxo já aberto [...]

Em torno de pormenor de ramo de giesta em flor aponta:

verde de esmeralda/ cor de ouro/ os botões verdes e na ponta cor de ocre escuro

Num desenho de folhagens compara o *plátano de cá* com o *plátano de fora*, no meio de muita outra informação gráfica e em texto. **Fig. 19.** Regista graficamente o modo como as folhas se articulam com o tronco. No *plátano de cá*, nascem folhas do mesmo ponto do ramo, caindo para baixo, no *plátano de fora* os caules das folhas nascem separados cada uma no seu ponto do ramo, alternando a orientação da folha para um lado ou para outro do ramo. O desenho é absolutamente claro não sendo necessário ler a legenda para se entender a comparação que Cirillo faz entre as duas espécies.

Outro belo desenho mostra o Sicómoro, destacado em primeiro plano sobre um fundo de árvores, mostrando um ramo de folhagem iluminado. **Fig. 20.** Escreve junto ao tronco:

Sicómoro/ As folhas com o Sol farse verdes esme/ralda ... (?) mais para o a/zul

Na parte superior da folha, produz em desenho invertido outros esboços cujas legendas reflectem ainda a sua preocupação com o *Plátano de fora*.

Continua, noutro desenho, a registar o que se passa com as árvores nos fins de Abril. **Fig. 21.** Desenha o Loureiro Régio com suas flores, O Triplio ou Friplio, árvore que floresce nos fins de Abril. No centro desenha um cacho de flores do Sicómoro. Na parte superior da folha, em desenho invertido trata do Loureiro régio em flor, desenhando duas árvores que nos parecem ainda jovens cujas folhas nos parecem tão grandes como flores. As legendas tratam de várias árvores, com anotações sobre os diferentes tons que as diferentes partes das espécies tomam, num claro interesse de pintor pela paisagem.

4.3 Na Quinta do Devisme. Desenhos do natural

Em cinco folhas distintas, junto a desenhos “botânicos” Cirillo assinala tanto a datação como a natureza dos desenhos como o local onde foram executados. **Fig. 22, Fig. 23, Fig. 24, Fig. 25 e Fig. 26.** Estas folhas, dobradas ao meio, serviam de capa aos desenhos botânicos que descrevemos acima, estando misturados os da “cerca de Mafra”, os do “Campo Grande” e os do “Jardim do conde de Lumiares”. Assim toda a produção que acabamos de analisar e a que vamos observar em seguida constituíam uma espécie de álbum. Transcrevemos as cinco citações, que como afirmámos, ocorrem em cinco desenhos distintos:

Do natural do Devisme/ 1782

Da Quinta do Devisme do natural/ 1782

Do natural Devisme / 1782

Do natural Quinta do Devisme 1782

Cirillo esteve portanto a desenhar do natural, durante a primavera e verão de 1782 na Quinta do Devisme. cremos que muitos dos desenhos que descrevemos e que não comportam anotações de data e local dizem respeito a este jardim, investigando como vimos, as árvores isoladas, outras vistas em conjunto formando bosques, pormenores dos troncos, das folhas e floração, vendo-se , muitas vezes, referências à cor e à forma quer em aspectos gerais quer em aspectos de pormenor.

As informações sobre a Quinta do Devisme em Benfica são relativamente escassas.²⁷ Gérard Devisme (1726- 1798) , de nacionalidade inglesa, originário de uma família francesa hugenote, chegou a Portugal em 1746. Foi contratador do pau-brasil até 1790, negócio que vem da época pombalina (o magnata foi inquilino do palácio do Marquês de Pombal em Lisboa, na rua Formosa).²⁸ Em 1767 afora uma Quinta ao Marquês de Abrantes, em Benfica, junto ao palácio Fronteira e encomenda o desenho de um Palácio, provavelmente a Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1791) que de facto já está construído em 1778.

Devisme põe o edifício à venda por altura da seu regresso a Londres (terá perdido o contrato do pau-brasil) que é comprado pelo antigo dono dos terrenos, o Marquês de Abrantes em 1795 que por sua vez o vende à Infanta D. Isabel Maria.²⁹ Daí que se conheça hoje a propriedade por Quinta da Infanta, funcionando aí um recolhimento do serviço Tutelar de Menores do Ministério da Justiça. A Quinta da Infanta foi vendida em finais do século XIX a D. Teresa de Saldanha, notável senhora que se dedicou a obras de beneficência, fundadora em Portugal da Ordem das Irmãs Dominicanas de Santa Catarina de Sena. D. Teresa de Saldanha e as irmãs Dominicanas foram expulsas da Quinta da Infanta em 1910, tendo sido restituída à

Ordem parte da Quinta que neste momento se encontra dividida entre as duas instituições.

Gérard Devisme mandou portanto construir nos terrenos do Marquês de Abrantes um palácio de gosto *neoclássico*, cuja forma e tamanho o distinguem dos edifícios construídos nas Quintas de Lisboa. Tratava-se de uma peça inventada de raiz, constituindo o primeiro exemplo de “habitação de sugestão neoclássica em Lisboa”, segundo J-A França. No entanto, um outro exemplo, o Palácio do Grilo em Xabregas, revelava já (cerca de 1755-60) nos desenhos do alçado sobre a Rua do Grilo e em algumas zonas construídas, uma sensibilidade neoclássica.³⁰

Grande parte do *charme pré-romântico* da Quinta do Devisme em Benfica relaciona-se com o modo como foram projectados e executados os jardins, juntamente com zonas de pomares e hortas. A estrutura da organização do espaço é ainda barroca, segundo dois grandes eixos perpendiculares. O eixo dominante, parte do centro da fachada Sul para o grande portal de pedra, de desenho perspectivado e coroadado com bustos, situado na rua de S. Domingos. Trata-se de um caminho ao longo do qual se desenvolve em simetria um jardim de buxo, pontuado pela fonte dos golfinhos. Passada a fonte, de um lado e de outro do caminho, desenvolve-se um bosque de árvores diversas, com algumas espécies importadas e sobre o eixo uma pequena “clareira” circular pontuada com estatuária de alguma qualidade representando Vénus, Mercúrio, Apolo e Dafne. Mais adiante Ceres e Flora surgem entre o arvoredado e finalmente Pomona e Vertumo, Deuses dos jardins rematam o passeio até ao portal de entrada. Gabbani e Danielletti assinam algumas destas peças.

Perpendicular a este situa-se o segundo eixo, um eixo de água que dantes corria pela cascata situada no muro de suporte, desaparecia encanado sob o solo, para reaparecer descendo nova cascata e enchendo um grande espelho de água e

novamente correria socos abaixo até Benfica. É na liberdade do plantio e crescimento do arvoredado denso que se desfruta a sensibilidade pré-romântica, uma natureza que se quis que emulasse um estado quase selvagem. Desenhando esse arvoredado, como descreveremos abaixo, Cirillo é levado a fantasiar um grupo de sátiros, espécie semi humana que habita os bosques.

Mais tarde Devisme vai revelar a evolução romântica do gosto, mandando construir em Sintra, na Quinta de Monserrate, um castelo neogótico. Deve-se-lhe também a fundação do hospital Inglês na Estrela.³¹

Devisme fez decorar os interiores do edifício da Quinta de Benfica. Jean Pillement (1728-1808) pintou dois gabinetes cerca de 1780.³² Cirillo também foi chamado a colaborar e terá aí pintado o salão rematado pela cúpula que ainda se vê na fachada Sul, de planta oitavado,³³ muito provavelmente por 1782, data em que fez os desenhos do natural. O Salão simétrico a este parece já ter sido destruído. De facto, atribuímos a Cirillo a pintura mural deste salão. A decoração articula grandes florões clássicos com medalhões onde se representaram em *grisaille* bustos femininos clássicos alternados com a figuração de *Apolo* e das musas, entre as quais vemos *Clio*, *Caliope* e *Euterpe*. Trata-se então de uma sala dedicada à poesia, à música, às artes temas apropriados a uma Quinta de recreio e a um coleccionador de requintado gosto.

Cremos poder datar esta sala de 1782, a mesma data inscrita nos desenhos *do natural*. Durante a campanha de pinturas que habitualmente se faria no tempo mais quente e que incluiria muitos ajudantes e aprendizes do mestre, Cirillo terá tido espaço e tempo para desenhar os seus temas botânicos. O destino final destes desenhos poderia não passar destas imagens ou, a acreditar no tipo de anotações pictóricas sobre as cores, constituírem elementos de estudo para posteriores pinturas

de cavalete, representando “vistas” da Quinta, muito provavelmente encomendadas por Devisme.

O conjunto de desenhos de Cirillo denota dois tipos de interesse, um puramente artístico e outro de raiz científica, a botânica. Os dois interesses cruzam-se no modo como o pintor desenha, acentuando nas anotações a forma como observa do natural: enquanto artista e enquanto homem informado pela botânica. O desenho cumpre então as duas funções. Note-se que a maioria das inscrições escritas, pelo modo como se articulam com as formas das espécies desenhadas, pertencem também ao domínio do desenho. A escrita ondeia, hierarquiza-se em colunas delgadas, não segue uma ordem normal de texto corrido. Como observámos, muitas das anotações, para serem lidas, exigem que se mova a folha em várias direcções, podendo as palavras ou frases estarem invertidas umas em relação às outras. Fundem-se nestas folhas as vertentes gráficas de representação e de escrita que se transformam numa só mensagem visual e textual.

Com estes desenhos Cirillo dá-nos conta de preocupações que começavam a despontar nas mentalidades portuguesas da época – a observação do natural, a importância da experiência sensorial, o espírito científico, a que a leitura em Portugal da *Encyclopédie de Diderot e d’Alembert* não era estranha. Por outro lado, o interesse pela paisagem natural começava a despontar num pré romantismo que destronava a paisagem simbólica ou idealizada necessária à cenografia das alegorias ou das passagens bíblicas dos temas clássicos da Pintura, no fundo o ambiente da grande maioria das “alegorias” pintadas por Cirillo.

Um único desenho representa figuração “humana”. **Fig. 27.** Trata-se de um registo do natural em que se mostra uma zona do bosque que representava (junto a uma das árvores escreveu o nome, *olaya* e, ao pé de outra, *plátano de cá*) com o

mesmo tipo de intencionalidade gráfica que já vimos noutros desenhos da série que observamos. No entanto, perante o ambiente do bosque, o pintor não resiste: desenha uma figura feminina desnuda reclinada, que representa certamente uma das esculturas do jardim e, entre a folhagem um grupo de sátiros. Em primeiro plano um sátiro fêmea com uma cria ao colo e outra de pé conversa com um sátiro adulto semi escondido entre as árvores. Mais ao longe vêm-se outros dois sátiros dissimulados na folhagem do bosque.

Conhecem-se uma colecção de seis “vistas” em óleo sobre tela da Quinta do Devisme, assinadas por Pillement e datadas de 1785 ³⁴, colecção que pertence ao Museu das Artes Decorativas Paris. Sabemos que o pintor esteve no Porto a partir de 1783, onde dirige uma escola de pintura e que regressa a Paris em 1786. Concluimos pois que datação dos desenhos de Cirillo é relativamente próxima da presença de Pillement na Quinta do Devisme, sendo absolutamente necessário comparar as obras dos dois pintores que se terão muito provavelmente encontrado na Quinta de Devisme.

5. A Biblioteca de Cirillo

Num extenso documento manuscrito, da Academia de Belas Artes, Cirillo dá conta da sua biblioteca. O pintor resume as obras que possui revelando o interesse que cada uma das obras lhe merece. Para um conhecimento profundo do homem responsável pela primeira Academia do Nu é essencial publicar as notas sobre as obras que detinha e tecer um comentário analítico e crítico sobre as leituras e o entendimento que o pintor revela de cada uma delas.

Como dissemos na introdução a este projecto de investigação, publicamos não só uma primeira leitura do manuscrito de Cirillo, com uma análise preliminar e fragmentária de algumas obras que detinha, como prova da sua importância para a investigação sobre este pintor. O manuscrito intitula-se *Manuscritos que tenho e Livros da Arte* (Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa, gaveta 14, maço sem n.º) e está incluído nos *Resumidos da História da Arte de todos os autores que tem falado dela em todos os idiomas por C.W.*

Conhecem-se raros exemplos estudados dos espólios deixados por artistas portugueses (exceptuando-se o caso de Frei Vilaça, escultor beneditino do século XVIII ³⁵), ao contrário das bibliotecas de arquitectos, pelo menos no caso da de Frederico Ludovice e a de Eugénio dos Santos. ³⁶ A biblioteca de Cirillo, para além de muito nos revelar sobre o artista e sobre o historiador da arte, tem um valor acrescido na medida em que constituía o mais importante suporte teórico do fundador da Academia do Nu. Isso mesmo se depreende do modo como estrutura os resumos das diversas obras que lê e as relações entre elas e ainda com os seus próprios escritos.

Cirillo tinha em sua posse vários volumes de *Vidas de artistas*, escritas por autores estrangeiros que naturalmente adquiriu como exemplares para usar como modelo e como fonte para a sua obra escrita principal, a já referida, *Colecção de Memórias sobre as vidas dos pintores escultores e architectos...* Em relação às fontes citem-se, da sua biblioteca, a obra de Orlandi acrescentada por Guarienti, António Orlandi, *Abecedario Pittorico accresciuto da Pietro Guarienti*, Veneza, 1753 (tendo também a edição de 1733) e J. A Céan Bermudes, *Diccionario Histórico de los mas illustres Profesores de las Belas Artes en España*, 6 tomos, Madrid, 1880, autores que publicam vidas de artistas portugueses.

Em relação a modelos usados pelo pintor português para a construção da sua obra nota-se a ausência da fonte essencial para todos os historiadores e biógrafos das vidas de artistas, as célebres *Vite* de Giorgio Vasari com edições de 1550 e 1568, contando a sua biblioteca com extensa lista de obras mais recentes, em três línguas que devia dominar: francês, italiano e espanhol.

Possui do Cav. Carlo Ridolfi, *Delle Maraviglie dell' Arte ouvero delle vite degl' illustri pittori veneti e dello stato*, Veneza, 1648, de Felibien des Avaux, *Entretiens sur les vies et les usages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 2 tomos, 1685-88 (2ª ed.), uma das obras de Roger de Piles sobre vidas dos pintores que traduz por *Epitome da vida dos Pintores* que poderá corresponder ao *Abrégé de la Vie des Peintres*, Paris, 169, de D'argenville, *Abrégé sur la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille douce [...] Et la manière de connoitre les dessins des grands maitres*, Paris, 2 vols., 1741, de Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Las vidas de los estatuarios e escultores eminentes espanholes*, Londres, 1742 e de Denis Pierre Jean Papillon de la Ferté, o *Extrait des diferents ouvrages publiés sur la vie des peintres...*, Paris, 2 vos. 1776.

Cirillo possuía um grande número de tratados artísticos que justificam a sua aprendizagem como um quase autodidacta da sua actividade de pintor, fundamentando também a sua dedicação ao ensino artístico e implementação da Academia do Nu em Lisboa. Verifica-se que deixa registado não só um índice compreensivo das obras, provavelmente para facilitar a consulta de cada uma, como resume algumas das noções que lhe parecem importantes para a sua formação como artista e para o ensino da disciplina. A lista é bastante extensa e os resumos ocupam vários fólios, que anota em cursivo miúdo.

Da sua biblioteca fazem parte os Tratados *De Pictura e De Statua* de Alberti, como se sabe, obras fundadoras da tratadística artística ocidental. Nela se encontra também o *Tratado de Pintura* de Leonardo Da Vinci editado apenas no século XVII, mas cujo pensamento, circulando sob a forma de manuscrito, foi fonte inspiradora do ensino nas Academias. A biblioteca devia possuir a edição de Rafaele (Trichet) du Fresnes que publica as três obras em conjunto: *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci. Novamente dado in luce, con la vita dell'istesso autore scritta da Rafaele (Trichet) du Fresne. Ci sono giunti I tre libri della pittura ed il trattato della statua di Leon-Battista Alberti con la vita del medesimo*. Paris, 1651. A obra foi reeditada em Nápoles em 1733.

Vejamos em primeiro lugar o texto de Cirillo sobre o tratado de Leonardo que apesar de ser posterior ao de Alberti, nos interessa agora pela discussão sobre a edição possuída por Cirillo. Em relação ao Tratado de Leonardo da Vinci, escreve à margem:

Tratado de Pintura de Leonardo de Vince, Nápoles, 1733. Foi traduzido em francez pelo Sr. de Fiambre em 1650. A ordem bastante confusa é confusa mas a doutrina excelente.

De facto, o Tratado teve uma edição Napolitana de 1733 e a edição francesa, tradução de Roland Fréard, Sieur de Chambray de 1651, com gravuras de Errard sobre desenhos de Poussin. Só uma comparação dos textos de Cirillo com as duas edições (na Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa, apenas existe, ao que cremos, a edição francesa) poderá decidir se o pintor português possuía a edição de 1733 ou a de 1651. No título relativo à obra escreveu um texto que também não esclarece as dúvidas relativas à edição utilizada:

Tratado de Pintura de Leonardo de Vince. Paris 1651. Nápoles, 1733.

Ele escreveo sem ordem o que lhe hia lembrando. Nós trocámos os capítulos do modo seguinte:

Méthodo que se deve seguir nos estudos.

Cirillo faz um extenso resumo do tratado de Leonardo começando exactamente pelo *Método* de aprender a desenhar, sistema que todas as Academias, até pelo menos ao século XIX irão utilizar como fundamento da prática do ensino. Sob o título *Desenho* inicia pela *Simetria*, isto é as medidas relativas e proporcionais do corpo humano, seguida da *Anatomia e Ponderação* (que significa equilíbrio na atitude dos corpos). Passa depois ao estudo do *Movimento, Paixões, Retratos e Roupas* enquanto elementos do desenho do corpo humano. Entra depois um título sobre os *Países* (paisagens), outro, bastante extenso sobre o *Colorido*. A *Perspectiva Aérea e Teoria das Cores* representam dois títulos pelos quais se interessa, incluindo o *Da névoa* que se prende com os anteriores. Resume a *Perspectiva calculada das Cores*, a *Perspectiva linear* e *Do clar'escuro*. *Dos reflexos* e *Dos fundos* são os títulos finais do resumo do Tratado que conclui com *Conselhos e advertências e Segredos Práticos*.

A transcrição dos títulos dos resumos de Cirillo permite reconhecer imediatamente aspectos fundamentais da teoria de Leonardo que tiveram especial eco em Cirillo. Provam-no os desenhos anatómicos que já descrevemos e que constituíram *Actos* da sua actividade Académica, como aliás assinalou num dos desenhos. Também a prática do desenho do natural revela o interesse de Cirillo pelos *Países* que apenas conhecemos os desenhos botânicos que publicamos. De entre estes desenhos, os mais paisagistas permitem reconhecer, sobretudo na iluminação das formas, as regras de Leonardo que aponta no resumo da obra, iniciado no fól. 26:

Os países devem retratar-se de modo que as árvores sejam meio iluminadas e meias sombreadas. E melhor quando o Sol está entre as nuvens e elles recebem o clarão só do ambiente e a sombra universal da terra e quanto mais visinhas à terra mais escuras.

Em relação aos tratados de Alberti é muito menos profusa a reflexão do pintor português, embora bastante significativa. Sob o título refere a presença da Vida de Alberti por Du Fresne, o que nos permite pensar que detinha a edição que debatemos acima.

Das suas anotações fazem parte alguns conceitos essenciais que retira ou “aprende” no tratado de Alberti, cujos resumos se iniciam no fól 41. Cirillo anota especialmente o livro segundo:

Dividimos a pintura em três partes: desenho, composição colorido. Contorno. Quadriculado para copiar a natureza. Desenho. Perspectiva da cena do quadro, chão, paredes, plantas, de objectos.

O texto aponta claramente para a teoria da Pintura de Alberti, dividida em *circunscricção* (contorno ou desenho segundo Cirillo), colorido e composição (este ultimo aspecto terá maior comentário). Quanto à quadrícula para copiar a natureza, sabemos que se trata de um recurso importante da prática do desenho perspectico no Renascimento (sistema de representação que será mais tarde ilustrado em gravura por Durer nos seu tratado). No tratado de Alberti o sistema é analisado com alguma profundidade depois de ser referido por Cenino Cenini. Quanto à composição Cirillo entende e transcreve os principais preceitos elegidos por Alberti:

No compor os corpos consiste todo o engenho [...] A variedade deleita a vista como o ouvido e o paladar [...] Algum chame o espectador para ver o espectáculo [...] Huns vão e outros venham [...]

Dando especial destaque às regras do decoro:

Nas mininas doçura, socego, decencia quietação [...] Os moços alegres e ligeiros [...] Os coléricos vermelhos, olhos e caras inchadas, motos velozes.

E à expressão do movimento:

De sete motos se movem os corpos, alto, baixo, à direita e esquerda, adiante, atrás ou girando [...] Assi como as pregas e os ramos agitados pelo Zéfiro são belissimos sendo todos para uma parte.

Dá conta das preocupações de Alberti em relação às qualidades que deve ter um pintor:

Seja o pintor douto e de boas artes. Civil. Saiba principalmente geometria. Leu os poetas e os rethoricos e sábios para poder inventar.

O Tratado da Pintura de Alberti sendo de facto o texto fundador da teoria da pintura ocidental na perspectiva do renascimento, sistematizando os conhecimentos que se iam forjando nas oficinas dos artistas, não poderia faltar numa boa biblioteca de arte sendo portanto uma obra essencial para uma personalidade que se desejava de pintor erudito.

Uma obra manuscrita presente na biblioteca de Cirillo é absolutamente surpreendente por diferentes razões que apontaremos. No entanto, enquadra-se nas leituras sobre os grandes marcos da literatura artística do renascimento que acabamos de expor e nas subsequentes obras de tratadística italiana que veremos em seguida, dado que tentamos impor uma ordem cronológica, *grosso modo*, para os interesse do pintor português. Tratam-se dos principais escritos de Francisco de Hollanda, como se

sabe, profundamente influenciados pela tratadística italiana, pelo humanismo e pela figura e pensamento de Miguel Angelo que conheceu numa viagem a Roma.

A razão de qualificarmos este manuscrito como surpreendente na colecção de Cirillo tem como fundamento o facto de as obras de Hollanda não serem publicadas na integra em Portugal, senão no início do século XX (Joaquim de Vasconcellos começa a publicar as obras de Hollanda em 1890 no Jornal *A Vida Moderna do Porto*, editando uma versão definitiva em 1918, também no Porto) e no século XIX de forma muito incompleta e em Paris por Rackzinsky (*Les Arts en Portugal*, Paris, 1846) . O próprio Cirillo na *Collecção de Memórias* , na notícia relativa a Hollanda, relata de modo muito escasso e difuso os tratados do pintor:

Restituído à Pátria em 1548 escreveo o seu *Tratado de Pintura Antiga*, que offereceo a El-Rei. [Mais adiante refere o *Tratado de bem retratar* que parece conhecer bem, elogiando-lhe *preceitos admiraveis* e citando mesmo uma passagem em que nota a aprendizagem de Hollanda com Miguel Angelo. Acaba a biografia de Francisco de Hollanda com o seguinte] :

Manoel Deniz, Pintor nascido em Portugal, e estabelecido na Hespanha traduzio em Hespanhol o tratado da Pintura Antiga de Francisco de Hollanda em 1563, segundo dizem; mas poderia haver erro nesta data, porque aquelle M.S. que se conserva na Livraria Real, ouvimos dizer, passou a Hespanha no reinado dos Filippes, pelos anos 1580, ou depois.³⁷

Por conseguinte, Cirillo quando escreveu a biografia de Francisco de Hollanda não tinha ainda ou não quis revelar o manuscrito que tinha em sua posse. De facto as expressões que usa quando trata de discutir a obra de Hollanda, *segundo dizem* ou *ouvimos dizer* parecem ser declarações de falsa inocência de quem quer esconder o que verdadeiramente sabe. Podem aventar-se muitíssimas razões para este facto, no entanto, no escopo deste projecto de investigação, apenas nos interessa reflectir sobre a efectiva presença dos manuscritos completos na biblioteca de Cirillo, cotejando

alguns aspectos dos originais com os seus resumos que revelam a importância que Cirillo efectivamente deu aos textos de Hollanda na privacidade da sua biblioteca e a que não deu a publicidade da imprensa por receio de alguma represália relacionada, quem sabe, com a origem dos mesmos manuscritos. Pode dizer-se que Cirillo foi o primeiro a interessar-se pelos textos de Hollanda, enquadrando-os numa série de tratados renascentistas da colecção de obras que possuiu e estudou, declarando, na *Colecção de Memórias*, como dissemos, apenas conhecer bem o *Tratado de bem retratar*.

No entanto, na sua *Nova Academia de Pintura*, que já referimos, deixa uma interrogação sobre a obra de Francisco de Hollanda que merece ser aprofundada:

Entre os mais célebres escritores da Arte ha um Portuguez, de quem os estrangeiros se tem aproveitado e nós apenas conhecemos: he Francisco de Hollanda [...] ³⁸.

De facto, parece querer insinuar o aproveitamento dos textos de Hollanda, ainda manuscritos, pelos “estrangeiros”, provavelmente os espanhóis que teriam acesso fácil aos originais e à tradução de Manuel Denis, constituindo uma interessante pista de investigação. Na obra, *Nova Academia*, Cirillo cita alguns parágrafos do *Tratado Da Pintura Antiga* e alguns dos preceitos finais.

Cirillo inicia o fól 13 do seu manuscrito sobre os *Manuscritos e Livros de Arte que tenho* pelo título seguinte:

Da Pintura Antiga de Francisco D' Hollanda em 1548 e 1549

Para se ter imediatamente uma noção das datas que atribui aos textos de Hollanda veja-se que acaba o *Da Pintura Antiga* com a transcrição exacta do

manuscrito original: *Lisboa, primeira domingo de quaresma de 1548*.³⁹ Não deixa de referir o texto do manuscrito que se segue a esta datação, que intitula *Alguns preceitos de pintura e O que se há-de evitar* que correspondem no manuscrito original de Hollanda às expressões : *Tavoa d' Alguns preceitos da Pintura. O que se ha de fogir. O que se ha de seguir*. Passa em seguida ao que intitula por *Livro 2º. Pintura Antiga* o que corresponde ao manuscrito original que inicia com o texto *Dialogo em Roma...* e termina com a transcrição exacta do final do texto de Hollanda: *Em dia de S. Lucas de 1548, que corresponde ao original de Hollanda: Acabei-o de escrever hoje em dia de S. Lucas evangelista. Em Lisboa era MDXXXVIII1*. Deixa ainda registado, sem mais nenhum comentário, o título usado por Hollanda do texto seguinte : *Aguias ou Grandes Artistas* que corresponde ao título de Hollanda: *Tavoa dos famosos pintores modernos a que elles chamam aguias*.

Finalmente refere o manuscrito *Do retratar* , correspondendo ao *Do Tirar pelo natural* , que termina também com o texto : *Em Santarém, 3 de Janeiro de 1549, correspondendo ao de Hollanda: Acabei-o de escrever sem emendar em Santarém, hoje, Quinta feira, três dias do mês de Janeiro na era de Nosso Senhor Jesu Christo de MDXXXIX*. Cirilo não deixa de mencionar a Carta de Leão X a Rafael de Urbino com que Hollanda termina o seu tratado, embora sem comentários.

Vejamos agora alguns dos “resumos” mais interessantes de Cirillo sobre os manuscritos de Hollanda, provando por um lado que os possui completos e por outro que lhes dá a devida importância no contexto dos resumos das obras da sua biblioteca. O tratado de Lomazo que veremos em baixo, ocupa-lhe o mesmo número de páginas, cerca de 7, sendo o maior “resumo” o que corresponde ao tratado de Leonardo totalizando cerca de 18 páginas.

Logo no prólogo nota Cirillo a responsabilização atribuída por Hollanda aos artistas pela decadência da Pintura em Portugal, utilizando algumas expressões do texto original. Sintetiza depois o historial da importância dada pelos grandes imperadores à Pintura, como amantes e protectores das artes, interessando-se especialmente pelo facto de Pompeu ter desenhado em Mitilene, como o *stilo*, a planta do seu teatro, correspondendo à frase de Hollanda:

[...] e Pompeo o Magno, o qual na cidade de Mitilene debuxou com stilo a planta e forma do theatro para depois o mandar fazer em Roma.⁴⁰

Passa ao Livro 1º, que no original é designado como Capítulo 1º, usando exactamente o mesmo título- *Como Deus foi pintor* – sem todavia resumir nenhuma das ideias expostas por Hollanda neste capítulo que se referem ao tópico de *Deus artifex*, com origem em fontes bíblicas e clássicas.⁴¹ Cirillo toma nota do Cap. 2º usando também título original: *Que cousa he a Pintura* transcrevendo em seguida frases completas do manuscrito original, nomeadamente a declaração neoplatónica que pintura é pensamento (e não imitação da natureza):

[...] declaração do pensamento em obra visivil e contemplativa, e segunda natureza.⁴²

O resumo de Cirillo segue a ordem e o título dos capítulos subsequentes continuando a transcrever algumas das frases mais fortes do tratado, revelando que situa claramente o tratado e o tipo de ideias que pretende transmitir. Neste caso seleccionámos os resumos do cap. 15 e 16 (fól 14 e 15 do manuscrito de Cirillo) que uma vez mais reafirmam o neoplatonismo perfeitamente assumido de Hollanda:

Cap. 15 Que cousa he idea na Pintura. He imagem pintada no entendimento e vista como em sonho. He obra do espirito e vai-se misturar com a fonte exemplar das suas ideias que he Deus.

Cap. 16 Em que consiste a força da Pintura. O dezenho e com elle a proporção he a primeira obra visivel e 2ª parte da arte. Começa pelo esquiso. Donatello dizia aos que querião ser bons esculptores *desenhate*. Quem sabe bem desenhar sabe tudo.⁴³

No manuscrito de Cirillo seguem-se, como dissemos, *Os Diálogos de Roma*, como é vulgarmente citado o Livro 2º da obra *Da pintura Antiga* de Hollanda. De facto os *Diálogos de Roma* têm todo o sentido na continuação do Tratado, constituindo uma forma de ilustração e um modo de provar com exemplos “vivos” e de extrema autoridade no universo da arte, o pensamento do pintor do português desenvolvido e sistematizado no Livro 1º. De facto, Hollanda recria uma série de Diálogos em Roma entre ele mesmo, Miguel Angelo, a Marquesa de Pescara, Vitória Colona e Lactâncio. Cirillo mantém a forma do original, iniciando o seu “resumo” exactamente onde começa a primeira “fala” de Miguel Angelo que diz respeito à conduta “estranha” que é atribuída aos artistas e que apenas resulta do facto de os “valentes pintores” não quererem corromper o seu engenho com a “inútil conversação dos ociosos”, transcrevendo também a célebre anedota do “nojo e fastio” que o pintor intitulado de Divino, se queixa em certas entrevistas a que é obrigado a manter com Sua Santidade, o Papa. Cirillo adoça as expressões nojo e fastio, usando antes “enfado”, para situar o sentimento de inutilidade que Miguel Angelo afirma ter sentido nessas ocasiões.

Do *Diálogo* 2º ressalta, nos resumos de Cirillo, o interesse pela classificação das artes feita por Miguel Angelo. Transcreve a seu modo a fala de Miguel Angelo no fol. 19 do seu manuscrito:

Miguel Angelo: A arte original he só a pintura ou debuxo, tudo o mais são membros procedentes della. A escultura e a architectura são grandes rios que saem daquela fonte. As artes mecanicas ribeiros. Os ofícios charcos.

Que corresponde no original de Hollanda às palavras de Miguel Angelo:

Deixo já todos os officios e artes, de que a pintura é fonte principal, dos quaes uns são rios que nascem d'ella , como a scultura e architectura, alguns são ribeiros, como os officios macanicos, e alguns são charcos que não correm (tal como algumas manhas como entretalhar de tisoura e outras taes) da agoa, que já d'ella chea quando saiu da madre, no tempo antigo, e alagou tudo debaixo de seu dominio e imperio, como se comprehende nas obras dos Romãos, todas feitas em arte de pintura.⁴⁴

Pensamos ter dado provas suficientes para que se tenha como assente não só a pertença do manuscrito completo da Pintura Antiga de Hollanda na biblioteca de Cirillo como da importância que lhe dá, justificada nas citações resumidas pelo pintor das principais ideias contidas no tratado. Vejamos agora outro tratado fundamental.

Possui Cirillo o *Tratado de Pintura, Escultura e Architectura de João Paulo Lomazzo, Milanês, dividido em 7 livros. Milão, 1585*, segundo aponta em título. Deve tratar-se do *Trattato dell' Arte della Pittura*, Milão, 1584 a que inexplicavelmente Cirillo junta escultura e architectura enganado-se também na data de edição. O que é facto é que o resumo que nos propõe segue a estrutura da obra. De facto o primeiro livro trata da teoria da proporção (que apresenta uma diferença nítida da obra de Durer), *Proporção natural e artificial das cousas* segundo Cirillo, o segundo do movimentos, *Do sito posição decoro, moto, furia e graça das figuras* (texto fundamental para o desenvolvimento da expressão do barroco). *Da cor, Das Luzes, Da perspectiva*, constituem os títulos dos livros subsequentes divididos em vários capítulos que Cirillo anota. *Da prática*, que constitui o assunto do livro sexto,

Cirillo dá conta dos vários capítulos dando maior ou menor relevo a certas passagens. Finalmente, o livro sétimo *Da virtude e necessidade da história ou forma da pintura*, merece apenas um breve apontamento ao pintor português. Já foi referida por diversos autores a importância dos dois últimos livros da obra de Lomazzo para o estudo da pintura maneirista e, em termos globais como o grande tratado deste período que sintetiza aspectos importantes dos tratados italianos antecedentes e ainda, como dissemos a prefiguração de alguns aspectos formais do barroco. A presença deste tratado de Lomazzo, importante na história da tratadística italiana, na biblioteca de Cirillo é extremamente reveladora da sua erudição nesta área.

Em relação ao período barroco não poderia faltar João Pedro Bellori, uma vez que o pintor português tinha sido seu tradutor do Discurso na Academia Francesa em Roma que intitula *As Honras da Pintura...* que debatemos em cima. Não é claro no manuscrito de Cirillo que obras tem e que edição. Veja-se o texto que descreve e sintetiza as obras de Bellori, no manuscrito citado, fol. 66:

Descrição das imagens pintadas pelo Rafael no Vaticano. Farnesina por Bellori com sua vida pelo Vasari, Roma, 1751. 1ª, casa da escola de Athenas. 2ª Eliodoro. 3ª Incêndio do Borgo. 4ª de Constantino. Na Farnesina: Fábula de Psiche. Concerto das pinturas farnesianas por Marata, 16..[?]. Se Rafael melhorou a sua maneira vendo as pinturas de Miguel Angelo. Carta de Rafael ao Conde de Castiglione. Nascimento e monumento de Rafael. Sua genealogia. Inscrição na casa onde nasceo. Epitáfio do Bembo. As honras da arte. Discurso recitado em 1677 na Academia por ocasião de premio por J.P. Bellori.

O pintor português também se interessa pelos tratados elaborados em Espanha. Resume especialmente dois tratados cujos títulos apresenta do seguinte modo: *João D' Arfe, Varia comensuracion para la esculptura y architectura* (com início no fol. 5

do mauscrito de Cirillo), *Noticia general para la estimacion de las artes en que se compara las liberales y mecanicas, etc, pelo licenciado Gaspar Gutierrez de Los Rios. Escrita no reynado de Philipe 3º* (resumo a partir do fól. 53), *Discursos apoloéticos de D. Juan de Butron* (referência e resumo no fól. 54) e *O Palomino*, 1723 (que abre, no fol. 1º, o citado documento).

Tratam-se respectivamente das obras de Juan de Arphe, *Vária commensuration para la escultura y arquitectura: por Juan de Arphe y Villafañe, natural de Leon, escultor de Oro y Plata*, Sevilha, 1585 (com várias edições e também de Madrid de 1795), de G.Gutierrez de los Rios, *Notícia general para la estimación de las artes*, 1600, de Juan de Butrón, *Discursos apoloéticos.... de la pintura*, 1626, e da de António Acisclo Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictorico Y escala Optica*, Madrid, 1715-24.

O tratado de Juan d'Arphe tem a maior importância na literatura artística espanhola na medida em que trata da teoria do classicismo em oposição ao gótico, cuja expressão, em Espanha designada por *plateresco*, constituía uma forma de gosto arreigada na tradição do fazer e do construir. Portugal, não fugindo a esta regra também terá beneficiado da divulgação deste mesmo tratado, embora, como se sabe, os tratados italianos sobretudo o de Serlio tenham tido maior impacto entre nós.

Quanto a Palomino, pintor barroco espanhol, escreve um tratado que se enquadra numa perspectiva da época que muito interessa Cirillo que aponta os grandes títulos da obra, com alguma síntese explicativa do conteúdo. Os títulos sugerem um curso em progressão académica que vai qualificando os graus em que o pintor se encontra a cada passo, fornecendo os conselhos necessários para : *O principiante, O Copiante , O Aproveitado, O Inventor, O Prático e O Perfeito*, correspondem a etapas da progressão . Palomino inclui uma biografia dos principais

pintores europeus e no último capítulo uma síntese sobre a pintura barroca espanhola e, finalmente, a sua autobiografia. Com toda a probabilidade Cirillo encontrou aqui uma das fontes para as suas *Collecções de Memórias*. O tratado representa provavelmente uma das melhores obras espanholas do período barroco, constituindo um exemplar de muito valor numa biblioteca de Arte da época de Cirillo.

Quanto ao texto de Juan de Butrón, Cirilo revela ter absoluta consciência da sua leitura em Portugal que tem como consequência a edição da *Carta Apologética e analytica...* de José Gomes da Cruz, escrita a pedido de André Gonçalves e publicada em Lisboa em 1752. De facto, o resumo da obra portuguesa, no manuscrito que temos vindo a citar encontra-se imediatamente abaixo da obra espanhola. Passado mais de um século da edição do *Discurso* de Butrón, (que não passa de uma argumentação clássica defesa da pintura como arte liberal), ainda fazia sentido escrever em português sobre o mesmo assunto e usando dos mesmos argumentos. No extenso resumo da obra de José Gomes da Cruz, com abundantes citações, Cirillo descreve a alegoria da estampa do frontispício, reconhecendo o retrato de D. José I e da Camareira-mor, a Duquesa de Abrantes.

A análise dos tratados em língua francesa, tanto as traduções como os originais, levar-nos iam longe de mais nesta breve análise. Deixamos apenas como nota que Cirillo tinha a obra que intitula, *Da estátua. Observações de Nicolau Possino sobre a Pintura* (entrando o resumo no final do fól 43), correspondendo certamente a *Mésures sur la célèbre statue de l'Antinous, suivies de quelques observations sur la peinture, transcrites du manuscrit originel de N. Poussin*, por Gault de S. Germain, Paris 1803. A obra e também as observações de Poussin, grande mestre do classicismo francês tem a maior relevância para os pintores neoclássicos,

sendo um percursor tanto no que diz respeito ao modo como fala da invenção do assunto como do conceito de sublime, noções que Cirillo anota no seu manuscrito.

Notas

- ¹ Ayres de Carvalho, "O pintor Cyrillo Wolkmar Machado", in *Boletim do MNAA*, n.2 Lisboa, 1956.
- ² A *Colecção...*, apenas teve publicação póstuma em Lisboa, 1823. As *Conversações...*, em Lisboa 1794 e as *Honras...*, em Lisboa, 1815.
- ³ J-A França, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, 1966, p. 86, 87 e 88.
- ⁴ Paulo Varela Gomes, *A cultura arquitectónica e artística em Portugal no século XVIII*, Lisboa 1988, pp., 149 e segs.
- ⁵ José Fernandes Pereira Pereira, *A cultura artística portuguesa (sistema clássico)*, Lisboa, 1999, pp. 180 e segs.
- ⁶ Vasari, *Le Vite*, Florença, 1550 (1^o ed.) e 1558 (2^a ed.)
- ⁷ Dolce, *Diallogo della Pintura*, Veneza, 1557.
- ⁸ Fernandes Pereira, 1999, op. cit, p. 184.
- ⁹ Paulo Varela Gomes, *A confissão de Cyrillo*, Lisboa, 1992.
- ¹⁰ publicado em Paulo Varela Gomes, op. cit, 1992, p. 16; sublinhado nosso; modernizámos a grafia.
- ¹¹ Autobiografia in Cirillo W. Machado, *Colecção de Memórias*, Lisboa, 1823, p.305.
- ¹² Idem, ib.
- ¹³ Idem, p. 303.
- ¹⁴ Para Vieira Portuense ver sobretudo Paulo Varela Gomes, *Vieira portuense...*, Lisboa, 1987.
- ¹⁵ Publicado por C. de Passos, *Vieira Portuense*, Porto, 1953. Ver análises deste discurso em França, 1966, op. cit, (1^o Vol.) e Fernandes Pereira, op. cit, 1990.
- ¹⁶ A literatura sobre Sequeira é bastante vasta. Ver Cat. Expo. *Sequeira. Um português na mudança dos tempos*, MNAA, Lisboa, 1997.
- ¹⁷ A. Racinsky, *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*, Paris, 1847, pp. 64-65.
- ¹⁸ A. Racinsky, *Les Arts en Portugal. Lettres adressés à la Société artistique et scientifique de Berlin*, Paris, 1846, pp. 226 e segs.
- ¹⁹ Rakzinsky, *Les Arts en Portugal*, op. cit. p. 260.
- ²⁰ J-A França, 1966, op. cit, p.119.
- ²¹ Cfr. nota 1.
- ²² Fernandes Pereira, 1999, op. cit., p. 18, citando, Cirillo, *Conversações*, p. 51.
- ²³ Ayres de Carvalho, op. cit p. 13. Em relação à citação de A. de Carvalho, apenas desenvolvemos as abreviaturas).
- ²⁴ Assunto tratado de diferentes modos e em diversos escritos de Leonardo . Ed. utilizada. *Leonardo On Painting*, Lomdres, 1989, pp. 130, 131
- ²⁵ Filipe Nunes, *Arte Poetica e da Pintura, e Symmetria*, Lisboa, 1615.
- ²⁶ Cfr. Eduardo Sucena, *Alvalade, Campo de*, in *Diccionario da História de de Lisboa*, Lisboa, 1994.
- ²⁷ Ver alguma informação inédita em Teresa Sequeira Santos, "Gerard Devisme em S. Domingos de benfica" in actas do encontro *Alcipe e as Luzes*, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Maio, 1977.
- ²⁸ Ver França, 1966, op. cit, parte 1 pp. 175-176.
- ²⁹ Idem, vol II, nota 415
- ³⁰ Cfr. José Sarmiento de Matos, *Caminho do Oriente. Guia Histórico* (vol II), Lisboa, 1998.
- ³¹ Cfr. informações e bibliografia indicada em *Cat. Expo. Triomphe du Baroque*, Europália Portugal, 1991, p. 336-7.
- ³² Cirillo W. Machado, *Colecção de Memórias*, Lisboa, 1823, p. 211
- ³³ Idem, p. 306. Cirillo não esclarece a natureza da sua pintura para Devisme nem a data em que a realizou.
- ³⁴ Duas telas foram expostas na Expo citada na nota 29 .
- ³⁵ Ver Robert Smith, *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Escultor beneditino do século XVIII*, Lisboa, 1972.
- ³⁶ Ver Leonor Ferrão, *A real obra de N. Senhora das Necessidades*, 1994, p. 107 e 108, p. 243, nota 124 e p. 244, nota 125).
- ³⁷ Cirillo W. Machado, *Colecção de Memórias*, Lisboa, 1823, pp, 61-64)
- ³⁸ Cirillo W. Machado, *Nova Academia de Pintura dedicada às Senhoras portuguesas...*, Lisboa, 1817.

³⁹ Utilizamos a edição de Francisco de Hollanda, *Da pintura Antiga* (introdução e notas de Angel Gonzáles Garcia), Lisboa, 1983. Para o Tratado sobre o retrato, usámos Francisco de Holanda, *Do Tirar pelo natural* (introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves), Lisboa, 1984.

⁴⁰ *Da pintura antiga*, ed. cit, pp. 12-13.

⁴¹ Ver nota 42 de Angel Garcia em *Da Pintura antiga*, ed. cit.

⁴² Cfr. *Da Pintura antiga*, ed, cit. p.26.

⁴³ Ver no original *Da pintura antiga*, ed. cit. cap. 15 a correspondência: *A ideia na pintura é uma imagem que ha de ver o entendimento do pintor com olhos interiores..... como exemplo sonhado, ou visto em o ceo ou em outra parte....ir-se ha alevantando cada vez mais e fazendo-se eprito ir-se-mezclar com a fonte e exemplar das primeiras ideas que he Deos.*

⁴⁴ Cfr. *Da Pintura antiga*, ed. cit. p. 264

Anexos:

Inéditos da Biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa

1. Manuscrito de Cirillo Wolkmar Machado, sobre a sua biblioteca
2. Reproduções de desenhos de Cirillo Wolkmar Machado

MANUSCRITOS QUE TENHO E LIVROS DA ARTE

Cirilo Wolkmar Machado (Manuscrito da Biblioteca Academia Nacional de Belas Artes)

O PALOMINO

1723

1º Tomo

1º livro.

O dezejo de investigar a Sciencia. Clio que prezide à Historia relata a da Pintura. A Pintura he filha do divino alento. O homem, diz Santo Thomas he semelhante a Deus pelo ser, pela vida e pela sabedoria. O verbo he palavra, se he articulada, ou imagem se não he articulada. A pintura he imagem e vem de Ima ago(?) (faço cousas profundas).

Origem da pintura e seus primeiros inventores.

Giges(?) diz Plinio a achou 6.000 anos lunares, ou 500 anos antes que ella passase à Grecia. Os Hebreos nos Suplementos das chronicas, dizem que Herios(?) filho de Seth formou imagens para que o povo as adorasse. Suidar(?) e Santo Thomaz querem que Adão fosse hum deposito de todas as artes. Tharez, pay de Abrahão parece que a inventou depois do diluvio. Os netos de Noé guardarão as sciencias em colunas com ieroglificos. Dos Caldeos e Egypcios passou aos Gregos por meio de Pyrrho irmão de Dedalo. Cleofonte pintava com barro vermelho. Apolodoro foi o primeiro que usou pinceis. Hygienon distinguio os sexos. Simon achou os escorços. Os antigos só conhecerão branco, preto, amarelo, encarnado. Cesar chorou quando vio em Cadix a estatua de Alexandre no templo de Hercules. Tambem havião os Toiros de Guisando(?). S. Thiago trouxe a Hespanha pinturas de S. Lucas e esculpturas de Nicodemus encarnadas por S. Lucas (sim. Metaph. serm. de S. Lucas; (?) Damasceno; Eusebio hist. Niceforo Calixt. Hist. ecles.). Na primitiva pintavão-se as paredes dos templos para servirem de livros aos ignorantes. D. Rodrigo achou em Toledo hum painel muito antigo com figuras de africanos. Havião tambem retratos da Lava(?) ou Florinda pelos anos 700.

Da Pintura em abstracto ou da sua composição metafisica, genero e differença. Suas diffiniçoens de Xenofonte, Vitruvio, Alberto, Zucaro, Alberti, Scheforo e Palomino.

Composição phisica da Pintura, matéria e forma, desenho e colorido.

Divisão da pintura. Bordada, tecida, embutida, encaustica (que he com ceras sobre taboa, com metaes sobre barro e com esmaltes sobre metal) e colorida ou manchada. A manchada se faz a tempera com pegantes, a fresco com attrahentes e a oleo com secantes. A de oleo foi inventada em Bruges por João de la Encina em 1410. António de Mecina a levou à Itália e Affonso Berrugueto à Hespanha.

Partes integraes da Pintura. Economia ou disposição. Herasmo no dialogo do Urso e Leão diz não julgava que houvesse tanta erudição na pintura que apenas alimenta hum homem. Não he culpa da arte (responde) se não ignominia da Fortuna.

Lº2º. Euterpe que inquire e dezeja saber.

Proprios e accidentes da Pintura.

Que he por essencia arte liberal. A sua ingenuidade em todos os(?)direitos e comum opinião dos doutos. Authoridade dos jurispevitos, dos Santos Padres, dos Filozofos e oradores. Sentenças a favor dos pintores. Os seus advogados. Refuta-se o estatuto das ordens militares. No tempo de Arcadio e Honorio pelos anos 400, as figuras das moedas não parecem de homens. A restauração foi em 1250. Estado da arte neste intervalo.

Hé compendio de artes liberáes. Sciencia practica e theorica. Refugio de Fortunas desfeitas. Apeles retratou o bobo que o convidou da parte de Ptolomeu. O seu quadro da Calunia. Fr. Filipe estando cativo retratou o amo com carvão, este lhe deu liberdade. Honras que tiverão os Pintores. Principes pintores. Mulheres pintoras. Authores que escreverão da Pintura.

/fol. 2

Lº3.

Thalia planta as raizes ou as sementes.

Theoria ou principios theoricos da pintura com demonstraçoens mathematicas e filosoficas. Pintores inglezes. Parte da geometria de Euclides. Theoria da luz e da cor. Proporçoens armónicas. Diapason ou oitava. Etc.

Tomo Segundo.

Prática da Pintura

Lº4º. Melpomene ou cultivar o que se plantou: o principiante, 1º gráo dos pintores.

Exortação ao principiante para que perzevere. Do genio que deve ter. Do Mestre. Dos primeiros rudimentos. Methodo que deve seguir. Semitria. A de Gaurio, mestre de Philipe de Borgonha. De Darfe, Berrughete e Bezerra, Vitruvio, Barbaro, Alberto, Sandrart. Anatomia.

Lº5º. O copiante, 2º gráo dos pintores.

Ptersicore reter e conservar o que se vai adquirindo. Modo de fazer broxas. Como se preparão as cores. Os seus tons são para os olhos como o la, sol, fa para os ouvidos. Tempera de carnes, etc. Cambiantes, paizes, flores, fructos. Quadrincula, etc.

Lº6º. O aproveitado, 3º gráo dos pintores.

Erato, começa a influir(?) especies que excitam o genio para a invenção. Como se deve pintar por estampa ou debuxo. He difficil mas muito mais facil que o inventar, e como o vulgo não distingue fica-se nisso toda a vida. He temeridade passar de copiante a inventor sem os meios precisos de erudição. Como se ha-de estudar do natural. Como se ha-de retratar. Para compor huma historia torada(?) de estampas. Estudo de Architectura. Pintura a tempera.

Lº7º. O Inventor. 4º gráo dos pintores.

Polymnia. Ensina a fazer juizo do que se acha ou se inventa.

- Que cousa seja inventar e se tudo quanto se inventa merece o titulo de original.
- Que cabedal deve ter o pintor no entendimento para inventar. Contraposição, equilibrio, costumes.
- Como há-de o artista examinar a sua invenção e purificá-la de defeitos.

Da pintura a fresco.

Lº8º. O practico, 5º gráo dos pintores.

Urania ou Celeste(?) que faz eleger o melhor do adquirido ou cultivado. A practica he a colheita de todas as fadigas e vale-as bem. Entenda o pintor de Phisionomia. Apion(?) astrólogo lia as senas nos retratos de Apeles. Proporçoens e formas do forte, do timido, do engenhoso, do insensato, descarado, modesto, animoso, etc. Paixoens. Perspectiva prática, vertical e horizontal. Medidas do theatro de Buen retiro.

Lº9º. O perfeito, 6º e ultimo gráo.

Caliope. Posuir a sciencia toda e desfrutá-la. Como se conseguirá a graça doçura e melodia. Belleza.

Suavidade. Vulto e grandeza. Conselhos. Lê a vida de pintores. Se a ferida do lado de Christo foi no esquerdo

ou direito. Ideas de Palomino. Medidas das (?). Vernizes. Tintas. Heraltica. O Parnaso Hespanhol. Vidas de pintores.

/ fol. 3

GERARDO DE LAIRESSE.

Traduzido do Hollandez em francez e deste em portuguez. Sobre a 2ª edição de 1787.

Principios do desenho e methodo para aprender esta arte em pouco tempo. Geometria, alfabeto, da grammatica, do desenho, geometria ocular, desenhos, paixoens, antigo, anatomia, natural, pratica de desenho em papel branco primeiro, depois tinto.

Aprenda a pintar por obras acabadas e com muita sujeição: a franqueza virá. Quem não tiver genio para roupas estude as carnes. No quadro alto acabe bem ate onde chegar o braço. As meias tintas da parte clara devem ser tão puras como os realces e não sombrias como as sombras. As meias tintas das carnes amareladas são verdes, das vermelhas violetes, das brancas, verde violete. O que foge busca a cor e tom do seu fundo. Hum globo azul sobre fundo amarelo tem contorno verdozo.

Da belleza. He indefinivel. Attitudes. As luzes dão expressão ao quadro. Sabá e Stratonica.

Tenhão luz aberta a morte de Cezar e Catão, cerrada e tranchante. Contraposição. Movimentos activos, passivos, violentos, tranquilos.

Do colorido. A carne. A dos rapazes vermelha e fresca, do homem viva e animada, da mulher branca e tenra. Na doença e morte como he(?) para retocar: verniz com ocre claro para a carne do homem, menos ocre para a mulher, vermelhão para o minino. O azul não vai no empaste mas no banho, o mesmo se faz com o reflexo. Os mortos tem as extremidades sanguineas cinzentas. A luz viva anime os objetos naturaes e os pintados a devem imitar evitando muitos reflexos e sombras. Rubens, Rembrandt e outros se têm enganado, ou exagerado, ou amolecendo.

Lº2º. Da Composição.

Como se hão de dispor os objetos de hum quadro e o que se deve matisar na composição. Ver como os mestres tratarão aquele sujeito.

Do verosimil. Rustico ou sublime etc.

Dos rapazes. Paixoens. Na multidão: rapazes, raparigas, moços, velhos, etc. huns com os outros. Como se pintará o amor reciproco, submissão, beneficiencia, benevolencia, fidelidade.

Invenção. Huma paixão faz nascer muitas. Quando o rey manda, os mais querem obedecer. Quando o sabio discorre os discipulos attendem. Deve-se imaginar a situação(?) antecedente, a actual e a consequente.

Alegoria. Ripa he bom mas não ensina a fazer uso. Ariadna pode ter ao pé de si a desesperação mas não a dor porque esta a mostra em si. Se se servir da Mitologia busque-se-lhe o sentido historico. Como se hão de empregar figuras grandes e pequenas no mesmo quadro. Huma historia pode-se pintar em 5 quadros: principio, progresso, plenitude, decadencia e fim.

Lº3º.

Diferença entre o antigo e moderno.

Os templos antigos sejam heroicos e os modernos com trajes modernos. O bello ideal he todo nobre, as bambochatas ignobes(?).

Das roupas.

Dos costumes.

Lº4º.

Das cores.

Ha 3 capitaes: o amarelo, vermelho e azul e 3 compostas: verde, purpura e roxo. O branco he luz, o preto trevas, amarelo gloria, vermelho amor intenso, azul piedade ou essencia divina, purpura potencia suprema, roxo obediencia, verde servidão. Se se empregassem as 3 cores capitaes dominaria o amarelo depois o vermelho e emfim o azul porque nas cores ha huma dominante como

na figura do grupo. Nas secundárias, primeiro a purpura, o roxo e o verde. Mas os heroes nem sempre podem ou devem ser vestidos das cores mais brilhantes. He preciso nos accessorios espalhar os reclamos das suas cores. O branco realça sobre todos os fundos exceto o amarelo ardente. O amarelado sobre verde, roxo e purpura e azul. O azul claro sobre verde, laca e amarelo serio. O verde claro sobre laca, roxo e azul. O roxinho sobre verde e azul. O negro, roxo, verde e laca sobre branco, mas amarelo e azul não lhe convem. Sobre amarelo claro roxo, laca, verde. O azul escuro sobre amarelo claro he mui duro como tambem a purpura sobre vermelho e este ou verde sobre amarelo. Nos cambiantes as sombras tem a cor dos realces. Sobre fundo escuro o jaldelino, branco, amarelo, laranja e vermelho fazem bem. Mas em fundo claro, azul, roxo, verde, negro. O branco so faz máo effeito opposto ao ar. Mas as cores quentes devem-se manear(?) com as doces. O azul, verde, branco, negro e vermelho são bons para luz artificial. Muitos querem so huma cor principal. Podem-se porem por mais como não vão juntas e as accessorias fação valer a capital. Se a capital for vermelha a segunda pode ser cinzenta. Se a primeira for escura, a segunda clara. O valor de cada cor provem do seu fundo.

Vestidos segundo as idades. Sobre o fundo claro todos os objetos podem ser escuros, os primeiros mais fortes e degradar ate os ultimos. Se ha 3 pavimentos, o 1º claro e o 3º o 2º escuro. Eu desenhava e recortava muitas figuras e as hia collocando ate me fazerem boa composição. Ao pe de Piramides ou cousas altas, figuras sentadas ou encostadas. Se forem em pé seja ao lado. Cavalos e vacas conduzidos por rapazes, cabras e ovelhas por homens. Ao pé de baixo relevo roupas largas. Pequeno ribeiro, grandes margens. De muro baixo figura em pé. Ao pe de estatuas figuras agitadas. Tudo contraposto. A poeira nhum paiz confunde o porfido(?) com o verde e branco e as lagens no chão, etc.

L⁵.

Da luz e seus accidentes.

A do sol faz mais indecisos os objectos e mais fogitivos. No céu coberto os objetos fogem menos e são mais quentes e distintos. No sereno fogem mais. Na luz direta do sol fogem e confundem-se ainda mais.

Reflexos. Poucos os entendem bem. Reflexos na agua. O sol penetra por transparencia a pele, palpebras e dedos. Só o morto que não tem sangue he opaco como a pedra. A luz do sol he quente nos realces, forte nos reflexos, cortada nos esbatimentos que não são fortes. A luz da aurora da manhã, etc. A que assumptos convem. Da lua. Fogo.

Tomo 2º

L⁶º. Das paisagens.

L⁷º. Dos retratos.

L⁸º. D'architectura

L⁹º. Dos tectos.

L¹⁰º. Das estatuas e baixos relevos.

L¹¹º. Da natureza morta, flores e frutos.

Entre frutos podem hir algumas flores, mas entre flores nunca frutos. A que deozes pertencião cestas, flores e frutos. Coroas com que os antigos premiavão. Jogos da Grecia. Torneio d'Antiocho Epiphany(?) quando Paulo Emilio triunfou. Coroas do Papa e dos reys. Costumes e divizas dos povos e dos heroes. Insignias militares.

Flores outra vez e seus grupos.

Gravura. Etc.

Methodo para aprender o desenho com desenhos de Cochin, e dado à luz por Carlos António Jombert, Paris 1755.

Capitulo 1º. Da estrutura do corpo humano: O desenho he a alma da Pintura

Capitulo 2º. Proporçoens do corpo humano: de Vitruvio, d'Alberto: de Philandro, de Pomponio Gaurico, de Daniel Barbaro exposto por Cardan, de João Paulo Lomasso a quem segue De Piles, Filibien. Proporções geralmente seguidas no tempo do escriptor. Observaçoens geraes sobre as formas do corpo.

Capitulo 3º Do estudo do desenho: o genio facilita tudo: modo de o conhecer: Methodo de estudar. Os desenhos bem acabados. Estude-se muito o nu; os geços; decore os desenhos na pedra preta. Estudo do modelo. Correccão. Invenção.

Capitulo 4º Pratica do desenho. A lapis, pena, aguada. Principie por papel branco e passe a meia cor clara a escura custa muito a realçar. Modo de estudar o desenho, de sombrear. Calcar desenhos, etc.

Capitulo 5º das estatuas antigas. João Baptista Corneille pintor da Academia Real desenhou-as e medio-as exactamente por ordem do Rey. Ellas estão aqui copiadas e medidas

Capitulo 6º Da ordem que se deve ter no estudo do desenho, e das suas diferentes partes. Do colorido. Das roupas. Dos animais. Do paiz. Das flores e plantas. Para os que não tem mestre. Uso do Pantografo ou Cinge. etc. etc. (No caderno verde)

JOÃO D'ARFE

Varia commensuracion para la esculptura y Architectura.

Lº 1º das linhas figuras e solidos.

Lº 2º das Proporçoens: de Myron, Policleto, Phidias, Apelles, Praxitelles, 10 rostos e 5 alturas da largura do corpo a que davão dois rostos e por isso lhe chamavão quintupla Gaurico e Durero 9 Palayolo, Baccio, Rafael, Mantenha, Donatelo e Michael, Berruguete e Bezerra tornarão aos 10. Anatomia. Mininos. Mulheres.

Lº 3º De (?)animaes e aves

Lº 4º D' Architectura (No caderno verde)

Tratado da Pintura, Esculptura, e Architectura de João Paulo Lomazzo Milanez dividido em 7 livros. Milão 1585.

Proemio 1. O entendimento precisa o socorro da memoria e a pintura serve-o muito nesta parte assim como a escrita superior ou ieroglifica e a inferior que he huma pintura grosseira e para todos. As pinturas de açoens heroicas inspirarão aos romanos novas heroicidades. As sagradas converterão muitos malvados. As instrutivas(?) têm ensinado muitos ignorantes.

Origem da Pintura. Apolodoro Atheniense foi o primeiro que pintou com pinceis e Cumano o que distinguio os sexos, Cimon Cleoneo o primeiro que fes escorços, pregas, e musculos, veias fazia olhar para a gente. Peneo vestia bem as mulheres e enfeitava-as.

A pintura he compendio de todas as artes liberaes e hé vergonha que a exercitem homens que nem ler nem escrever sabem.

Divisão da obra.

A ordem da natureza começa por singular imperfeição para acabar em perfeição universal. A ordem da doutrina começa pelas cousas geraes para as aplicar à cousa particular. A pintura differença-se das outras artes em 5 cousas. Moto, côr, lume, perspectiva e proporção. Dividirei assim os livros. No 6º tratarei da practica dos 5. No 7º da historia

fol. 8 /

necessaria ao Pintor, desde o Céu até o Inferno.

Lº 1º da proporção natural e artificial das cousas.

Capitulo 1º. Difiniçoens da Pintura

Capitulo 2º. Divisão da Pintura em theorica e pratica. A primeira dá preceitos geraes; a segunda regras de juizo e prudencia para executar. A proporção se divide em Geometria e Optica. Inda que o quadro esteja defronte da vista faça-se como se fosse colocado em alto como por Rafael, Perino, Mazolino, etc. porque o olho gosta de olhar para cima e por isso lhe fizerão as pernas mais esbeltas. O movimento chama-se decoro (que he ou natural ou artificial) furia no soldado, graça na dama etc. A carne que recebe sol tem 3 grãos de cor vermelha e 3 de realce, e deste modo deu o Ticiano tanto relevo às suas figuras.

Capitulo 3º. Da virtude e louvor das proporçoens: sem ellas nada pode ser grato aos olhos. Da proporção de 10 rostos. Prazeres armonicos de humas partes com as outras.

Capitulo 6º. Da proporção de 10 facies

Capitulo 7º. Da proporção extravagante de 10 cabeças

Capitulo 8º. Da de 9 cabeças

Capitulo 9º. Da de 8 cabeças. Larguras.

Capitulo 10. De 7 cabeças

Capitulo 11. Proporção da mulher de 10 rostos.

Capitulo 12. Dita de 10 cabeças. De 9. De 9. De 7. Que os Antigos davão a Vesta e Sybele. Sybila, Profetas, etc.

Capitulo 16. Proporção do minino de 6 cabeças, de 5, de 4. Do cavallo.

Capitulo 22. Das ordens d' Architectura em geral. Toscana (segue Balthasar Petrucci e Rafael). Dorica. Jonica. Corinthia. Composita.

Capitulo 28. Medidas dos navios tiradas do corpo humano, e dos templos. A arca teve 300 covados por 50, por 30 de fundo como o corpo tem minutos. Argos teve as mesmas proporçoens e na proa lhe puzerão mascara da 8ª parte do seu comprimento, nos lados braços e na popa pés. Assi discorre dos arcos, templos, etc.

Lº 2º. Do sito posição decoro, moto, furia, e graça das figuras

Cap. 1º. Da força e efficacia dos motos. Só os naturaes são engraçados. O moto interno são as paixoens d' alma e o conhecimento delle he dom divino.

Cap. 3º. Das paixoens d'alma. Sua origem e differença.

Cap. 4º. Como o corpo se muda pelas paixoens do animo.

Cap. 5º. Em que corpos tinham mais força as paixoens.

Cap. 7º. Dos Motos dos 7 planetas. Influencia delles sobre as fisionomias. Poesias que pintão a tristeza.

Cap. 9º. Vicios como influem.

Cap. 10. E como as virtudes.

Cap. 11. Como a Ira. O odio e outros.

Cap. 19. Dos movimentos do cavallo

Cap. 20. Dos dos animaes em geral.

Cap. 21. Do moto dos cabellos.

Cap. 22. Dos panos.

Cap. 23. Das arvores, etc.

Lº 3. Da Cor

Cap. 1º. Virtude do colorir. Pinturas que tem enganado os homens e os animaes. Que cousa seja côr. A casca d'ovo bem picada he belo al(?) para fresco. Orpimento queimado faz hum vermelho que he a alquimia dos Venezianos. Sombra das carnes faz-se de *splato*(?), mumia, terra verde queimada, terra d'ombra etc. O Alv.(?) com branco seco faz bello effeito a fresco. Foi invenção do Perino. A laca sombrea todas as cores em que ella vai misturada com branco.

Cap. 9º. Transparentes. O verdete regraxa (?) as esmeraldas. A laca se tem veludo ja hoje não agrada painel sem regrachos inda que

/ fol. 9

Sobre lãas. Rafael, Leornado(?), Sarto, etc. davão com aspalto o lucido sobre a esboçadura aos cabellos louros e castanhos, como tambem o finissimo fabralo misturado com a laca.

Cap. 10. Cambiantes. Convem as Nereiades e Orcades, etc. cujas vestes refletem como o Iris. São de 3 sortes. A 1ª tem so branco nos realces. A 2ª jaldelinos. A 3ª todas as cores que se sombreão com sombra ou preto. A 1ª pode ser de 3584 sortes. A 2ª de 1792.

A 3ª de 128. Rafael usou(?) os da 2ª e da 3ª que são graves e neles se sombrea huma côr com todas as suas amigas.

Cap. 11. Efeito das cores. As negras, chumbeas, escuras etc. infundem tristeza pensiero tarditá etc. As verdes, cor de zafira, arroxadas, flavas, fazem suavidade e jocundidade(?). As cores de fogo. Dão espirito, agudeza no olhar, e dão ouzadia. As de ouro, amarelas purpureas claras e mais lucidas fazem o homem intacto nelguardare e dão graça e doçura. Os rosados verdes claros, e hum tanto amarelados dão pia alegria deleite e suavidade. O branco gera huma certa simples atenção que tem muito da melancolia. Todas as cores diversas misturadas dão vagheza variedade e quasi induzem nos espectadores copia de bezarria.

Cap. 12-19. Das cores usadas por diversos povos nas suas funções ou dignidades.

L^o 4^o. Das Luzes.

1^o. Virtude da luz.

2^o. A sua necessidade. Aonde a luz he mais viva a sombra he mais forte.

3^o. Que cousa he luz?

Cap. 4^o. Divisão da luz ou do lume. O corpo diafano recebe a luz pura mas menos viva. Nas glorias Deus dimana a luz até o 1^o claro os Anjos o 2^o o Céu o 3^o nós o 4^o e o inferno o 5^o. A luz em Deus he forte nos Anjos reflexão no ceo esplendor, em nós resplandecente e no inferno quasi materia effeccia do lume.

Cap. 13-17 Dos Reflexos. A terra reflete. A pedra mais, a mais densa e dura inda mais. O geço e pedra fazem reflexos mais vivos que a carne e a carne mais branda menos que a velha e que os ossos. Poucos entendem como hão de diversificar tambem as sombras nos diversos corpos, por isto poucos farão panos como os de Rafael, Leonardo e Gaudencio. Segundo as cores, qualidade, e gravidade do pano. A luz não tem cor. Brilha mais quando penetra as pedras preciosas mais condensadas. Nos metaes o 1^o realce he como a luz o 2^o he o branco que na prata he superlativo, menor no estanho, minimo no chumbo, e quase nulo no ferro. O do ouro he amarelo vivissimo, o do cobre menos. Todos os objectos que se retratão no espelho das armas polidas devem ceder à luz principal que recebe do sol. A agua que cahe dos penedos muito limpa brilha mais aonde está mais condensada. O lume brilha e parece que arde no fumo mais espesso. O sol nas nuvens mais proximas a elle. Mas as cousas pouco intensas, como a cortiça, folhas d'árvores, pano, véos, etc. não fazem grandes sombras nem recebem realces vivos. Os lumes dão diversos segundo as materias combustiveis. O da gloria he purissimo, o do inferno vermelho terrestre e quase opaco e as almas receberão delle poucos realces mas agudissimos. As mesmas flammæ illuminão e realção humas as outras. Os anjos receberão sempre a luz central que he a de Deus.

Cap. 18. Dos efeitos que faz a luz nas cores. Resplandece mais nas cores que tem com ella maior conformidade. Faz huma luz densa mas potente e aguda. Nas faces ruburizadas o lume he agudo e lustro. Nos bicos do peito ponta de nariz e testa, o que não sucede nas faces palidas e mortaes nas quaes o lume he espalhado como huma claridade quasi sem vigor. No preto ou escuro não tem agudeza senão he lustrozo como se tem, etc. No amarelo lampejo e gera todos os reflexos possiveis. No verde azul tem huma mediocridade que conforta a vista. No branco he mui continuada pela sua claridade e tem por isso correspondencia com o preto que o sombreia, o que não sucede ao amarelo cuja sombra tira para o vermelho.

Cap. 19. Dos efeitos da luz nas superficies. Na dos mininos a luz he dilatada e não aguda. Começa a ser mais aguda na puericia de Mercurio, adolescencia de Venus.

/ fol. 10

O lume 2^o gera a doçura. Deve ter sombras suaves e firmes. Olhos e nariz docemente sombreados como os outros membros inda que de formas ja decididas. Na juventude de Apolo come a luz com maior força e toca a ultima perfeição sem ter crueza nem excessiva moleza. He suave e firme. As luzes em parte feras(?) porque começam as cavidades que vem na virilidade. De Marte então se apertão os membros elevando-se muito em parte e abaixando-se muito noutra faz realces muito agudos. Na velhice de Jozé os lumes são magestosos e grandes como nos Filozofos. Na decrepitude de Saturno levantando-se feramente a superficie forma angulos

agudos e une os realces a fortes escuros que entristecem os expectadores. Os olhos ficão escurecidos pelos sobrolhos e a boca pelo nariz e aparecem as concavidades dos ossos. O relevo mostra-se sendo tão parco nos claros que os realces sejam como joias raras. E para algum membro sahir do quadro deve ser realçado com mais vehemencia. O corpo distante tanto diminue em grandeza como em côr e em luz.

Cap. 21. Como se dão as luzes aos corpos. A meia tinta ou cor local deve ocupar duas partes no cilindro e a sombra huma parte. O realce vai no meio da meia tinta nos paineis a luz de 45 graos he boa. Nas fachadas toma-se a luz do oriente.

Cap. 22. Da Sciografia. Optica. Amotica, etc. Na v.ta(?) anotica ou acima do olho ha muita sombra porque aparecem as superficies inferiores.

Lº5. Da Perspetiva

Lº6. Da Practica

Cap. 1º. Sua virtude

Cap. 2º. Sua necessidade. Cada pintor imitou hum poeta. Leonardo Homero, Polidoro Virgilio etc. Se em sujeito sacro se introduzir cavalo nunca se lhe mostre o rabo que he indecente.

Cap. 3º. Porporção do corpo humano. A figura vestida desenhe-se primeiro nua. Os dedos e mãos antes compridos, cabeça pequena, peito largo, pés pequenos, pernas compridas e tudo segundo a idade, sexo e qualidade da pessoa. Os antigos davão a Jozé a mais bella proporção de 10 rostos. A Apolo e Baco 9 cabeças convem a S. Miguel Sebastiam(?) Greg(?)).

Neptuno de 8 cabeças, musculozo e quadrante. A de 7 he própria para o Hercules Farnezio e outros robustos e terriveis. Plutão tem grandes ossos mas menos carne como fazia Miguel Angelo. As bellas mulheres sejam como a Venus de 10 rostos e os membros suavissimos sem signal algum de crueza e que não caião(?) nem se dilatam nas juntas. Assim podem ser as amadriades(?) e outras extravagantes. Juno fazião-na os antigos de 9 rostos, Flora, Minerva, Diana de 9 cabeças. Esta proporção tem o 3º lugar, a de 9 rostos o 2º, a de 10 o 1º. Não se exprimão os musculos todos como fazia Miguel Angelo. Imite-se a prudencia de Rafael. Na beleza deve haver pouco concavo e pouco convexo, sombras suaves, nada de angulos. O minino de 4 cabeças ou de 6 mezes chegue ao joelho do homem. O de 5 cabeças à meia perna. O de 6 cabeças ou dez anos vá até o genital 1/2 hom(?). A sanefa que diminue 1/3 da testa augmenta a belleza. A belleza da mulher consiste em cabeça pequena, olhos grandes, sobrolhos arqueados, pescoço mediocre, hombros estreitos, os braços em cima grossos e redondos diminuindo ate às mãos, que são compridas e brandas como tambem as unhas. Peito largo e alto, com intervalo entre as tetas. Cintura delgada, ventre alto, embigo profundo, flancos largos, coxas grossas e redondas. Do flanco ao joelho comprido e dele ao chão mais curto que o homem. Pé pequeno.

Cap. 4º. Regras do movimento do corpo humano. Quando planta nhum pé só deve o peito do dito pé ficar a plumo com a furcula (invenção de Policleto). O rosto volte para onde está o pé drizato(?). A cabeça não levanta mais que até ver o meio do céu e não ladea alem o mento alem do cimo da espadua, nem abaixa ate a testa ficar horizontal com o mento, etc. etc.

(continua diffusamente)

Cap. 5º. Dos movimentos dos cavallos.

Cap. 6º. Da regra do colorir. Se se pintar huma roupa encarnada clara não se faça

/ 11

com a sombra parecer escura. Ou se for escura não se faça com os realços parecer dura porque a luz não muda jamais a qualidade da cor. A parte illuminada deve ser colorida com 3 cores e a sombreada com outras 3. A carne d'hum colerico terá 2 partes de cor vermelha, huma de amarela e 3 de clara. A 2ª tinta tera menos

humana parte de clara. E a 3ª só humana parte clara. O escuro forte terá duas partes de ocre queimado humana de sombra e humana da 3ª carne. O 2º grau terá 2 partes da 3ª carne, o 3º 3 partes da 3ª carne. O sanguíneo no realço 1 parte vermelha e 2 claras. No 2º grau tanto vermelho como claro. No 3º 3 vermelho, rosado e humana de claro. No 1º escuro 1 parte de ocre queimado e 2 de terra de campana 3 partes desta e humana da 3ª carne. No 2º grau ajunte-se humana parte da 3ª carne. No 3º humana parte de escuro e 3 partes da cor. O flegmático 1 parte rosada, 3 de beglio(?) e 3 de branco etc. O melancólico, 1 parte de beglio(?), e duas de amarelo escuro e 3 claras se se misturar o colérico com sanguíneo misturem-se. A prudência ensinará a usar regras gerais em casos particulares. Os 6 graus de cor não devem ser adoçados de modo que pareçam hum. Regra geral. O 3º grau das carnes he a cor local e verdadeira. O 2º e 1º lhe dão mais brilhante que o que ella tem. Ainda que a luz não mude a cor da-lhe mais esplendor e ver melhor e mais relevante a parte em que dá. A sombra pelo contrario: Os frescores nas polpas das pernas, var(?), parte inferior do braço etc. querem grande arte para os fazer como Jorção, Ticiano, e Corregio. Cores das roupas, etc. etc.

Cap. 7º. Como se compartem as cores nas historias. Não se destrua a harmonia por hum verde mui vivo. Ao pé d'hum vermelho muito inflammado. O vermelho he inimigo do palido de quem se aparta pelo branco e do verde de quem se aparta pelo preto(?) he amigo do amarelo e da purpura. O branco e preto, como extremos não podem estar juntos. Na natureza do amarelo são rosados, encarnados, flamíneos(?), dourados eranzato(?). Na do palido são verdes, ibavi(?) turchini(?), chiasi(?) violetes claros. Na da purpura pavonados tanete vivos e cilestri. Na do verde são o turchino, e azurro. Os cinzentos são amigos dos pálidos, verdes e azuis, mas o vermelho lhes hé mui contrario. Do preto são amigos os pavonazos(?) cilestri, taneti sendo escuros como também berretino e begio escuro. Todos os mais herão inimigos. Os verdes, azuis palidos são amigos do branco e outras cores suaves e até do rosado, menos o vermelho puro. Rafael, o filozofio jovial Gaudencio e o Parmazão nunca ao pé do amarelo pozerão azul por ser mui vivo mas o violeta e entre os encarnados e azuis punhão certos moreletos. As cores vivas porem devem estar no 1º objecto degradando todas as outras gradat(?).

Cap. 8º. A quaes sortes de gentes convem particularmente as cores. As escuras aos velhos, filozofos, pobres, melancolicos e graves. O branco, pavonado, vermelho a papas, prelados, monarcas. Ouro e purpura aos reis, duques etc. Rozados, verdes claros, amarelados, azulados, mesclados às ninfas e rapazes. Os claros elivisati(?) estretoi(?) aos tambores bafoens. Os claros, dourados e cores lustrozas aos anjos, virgens, sacerdotes e santos. S. Bartolomeu tinha muito branco e veste de purpura. À Virgem, Cristo, Padre Eterno nada de cambiantes.

Cap. 10. Das carnes segundo os humores. A cor denegrida denota colera negra ou melancolia. A coralea(?) verdoza flegma porque a frialdade gera (?) e alvura e o calor negregura. A cor do ar he hum tanto vermelha e denota sangue. A do fogo denota colera. Continua nos mixtos com muita vastidão.

Cap. 20. Aonde pesa o corpo humano devem os musculos ser mais fortes. Nas partes retas tudo forte realços e escuros. O mais indeciso para fugir. Masacio não mostrava o contorno mas realçava e sombreava com vigor e com tanta maior força quanto devião ser vistas de mais longe. N'hum fachada como a do Juizo as figuras debaixo devem ser menores que as de cima.

Cap. 21-25. Pinturas que convem a cimiterios, templos suterraneos, consistorios, patiblos, casas, reaes, jardins etc. Nos lugares escuros, passos(?) tristes, nos claros alegres. Nas cazas reaes feitos de grande capitães, triunfos, vitórias, conselhos militares, batalhas. Scipião, Eneas, Alexandre, Cesar, Pompeo Poro, Gregos e Troianos. Nas fontes fabulas, metamorfozes, Narciso Antusa(?) Salmaus(?). Nos ginazios. Nos orgãos. Nas estradas.

Cap. 28. Composição das guerras e batalhas.

Cap. 29. Batalhas navaes.

Cap. 30-43. Raptos, amores, convites, assaltos, naufragios, sacrificios, triunfos, troféos etc. Jogos Olimpicos. Triunfo de Baco de P.(?) Emilio.

Cap. 44-47. Composição dos edificios. O mudar e edificar com sublimidade he so para Miguel Angelo e grandes pintores. Hum mathematico não sabe ser architecto. Os termos podem-se usar em todas as ordens segundo o 1º de Julio Romano e Carlos de Urbino. Os giros dos frizos devem fazer circulo ou ovado. Podem ser figuras, etc.

Cap. 48. Dos grotescos. Podem-se usar segundo Petrucci em lugares convenientes. Rafael ate nisto imitou exactamente os antigos de Serapião e outros. São bellos feitos por grandes homens os que de todo os condenão são gente *à cui se fa note inanze sera*. São como emblemas e alegorias e devem significar. A sua composição he difficil havendo de dar ordens a huma cousa desordenada. O que imita nunca iguala o seu original.

Cap. 51-53. Dos emblemas. Os ieroglificos forão usados milhares de annos antes que Deus mostrasse a Moyses os caracteres. E usarão delles os Babilonios, Arabes, Judeus etc. Veja-se Purio(?) Valeriano. Platão diz que no Egito entre as cousas sagradas estavam todas as imagens que se podião pintar. Cada parte do corpo tem hum significado (veja-se o original que he muito extenso).

Cap. 54. Alegorias. Apeles juntou tambem o prazer e pezar unidos e inimigos de costas com costas etc.

Cap. 55. As diversas naçoens.

Cap. 56. Roupas e dobras. Evitem-se as coladas e as indecisas. Os panos hão de seguir o nú e ceder ao vento. Se a figura está sentada os panos hão de se sentar enterar-se atraz do corpo achando o nú. E onde não tem corpo debaixo hão de cahir como toalha posta na meza. O natural he o verdadeiro mestre.

Cap. 57. Emblemas de animaes. O leão audacia. A lebre timidez etc. etc. Pecados, virtudes etc.

Cap. 58. Significados das cores.

Cap. 59. Das pedras preciosas.

Cap. 60. Dos instrumentos.

Cap. 61. Dos paizes.

Cap. 62. Pureza e sinceridade dos mininos.

Cap. 63. Flores, arvores, frutos, flores, metaes.

Cap. 64. Composição das formas na idea. Da falta dela começou a decadencia. (este livro foi impresso em 1585)

Cap. 65. Dos varios affectos humanos. No imitar as paixões o pintor he poeta. Retratos de Gaudio segundo varios poetas. Da dor. Do medo. Da inveja. Enfado. Morte. Piedade. Dezejo. Devoção. Belleza. Amor etc.

Lº7º. Da virtude e necessidade da história ou forma da pintura.

Cap. 2º. Da Santissima Trindade, ierarchias e os coros. Milicia do céu. Almas beatas.

Cap. 6º. Dos deozes da fabula. Dos heroes e santos e Filozofos antigos e modernos.

Cap. 23. Do corpo humano.

Cap. 24. Dos ossos.

Cap. 27. Vestidos e armas.

Cap. 28. Da forma dos templos e outros edificios.

Cap. 29-32. Imagens de Deozes.

Cap. 33. Conclusão. Não tive tempo de recolher vocabulos do Petrarca, Bocacio, Decameron. Os estudiosos prezarão mais o solido da doutrina que o doce som que lizonja o ouvido. A pintura quer muita claridade sem ornamento de palavra e he custoza de explicar.

FIM

/ fol. 13

Da Pintura Antiga de FRANCISCO D'HOLLANDA em 1548 e 1549.

Prologo.

Não se dá aqui a devida estimação à pintura por se não conhecer talvez por culpa dos pintores que ou se contentão com a manança ou não sabem exerce-la com primor.

Os Gregos e antigos a tinham pela primeira entre as liberaes. Fabio, Atereo, Turpelio, Amileo(?) forão bons pintores Alexandre, Demetrio, Ptolomeu se prezarão della. Julio Cezar Octaviano, Pompeo que em Mitilene desenhou com stilo a planta do seu theatro. Vespasiano, Tito, Trajano e Adriano que pintava bem. Marco Aurélio discipulo de Diogenito. Severo Alexandre pintou a sua genealogia para mostrar que descendia dos Metelos.

Lº 1º. Como Deus foi pintor.

Cap. 2º. Que cousa he pintura? Declaração do pensamento. Obra visivel e contemplativa e segunda natureza. Imaginação que patentea os segredos da idea espelho em que reverbera a obra do mundo. Alma do espirito e da mente. Corpo da memoria etc. etc.

Cap. 3º. Dos primeiros pintores. Nega que os Egypcios achassem a pintura. Crê que ou os Siciones ou os Corintios a acharão . Procedeo da sombra contornada. Seguio-se-lhe a pintura de chapa ou monochromatica. Ardice e Telefano a d'intornarão. Cleofanto achou as cores e segundo Cornélio Nepos foi com Demarato à Itália. Em Ardea e Lenuvio havião pinturas mais antigas que Roma e erão bellas segundo Plinio.

Cap. 4º. Qual foi a patria da pintura. Plinio diz que Sicione e ali se ordenou a requerimento de Pamfilo que os fidalgos desenhase, etc. Apelles foi alli para ganhar fama Arato recebeo de Ptolomeu por pinturas 150 talentos para defender o estado.

Cap. 5º. Perda e resurreição da Arte. Pouco gosto dos romanos. Decadência do Imperio. Mudança da capital. Invasoens dos Vandalos, Hunos, Godos, etc. Theodorico quis conservar as bellezas mas Totila cercando Bellisario os seus soldados lhe arremeçavão estatuas quebradas. Os Barbaros destruirão mais de 400.000 estatuas de pedra, ouro, prata, bronze. A Italia se dividio em pequenos reinos e a pintura foi morrendo ate acabar. Volveo-se na cova por Simon e Gioto. Mantenha a ajudou a desamortalhar. Leonardo, Rafael lhe abrirão e limparão os olhos e Miguel Angelo lhe deu espirito e quasi o antigo ser (mas segundo o que entendo invejo mais Leonardo e Rafael que a elle).

Cap. 6º. Como a Santa Madre Igreja conserva a pintura. Estevão 3º condenou os iconoclastas no Consilio Lateranense. Graciano decretou que senão violassem as imagens dos santos. A pintura he livro para os indoutos e augmento de sciencia para os sabios. O Papa não louvando a Capela Sixtina muito porque não a

via Miguel se retirou. Dezejou depois vir ali oculto o Papa que o soube o fez atraí-lo por hum escultor amigo meu e encontrou-se com elle em Belveder e à força de abraços e rogo bons modos o reduzio a ficar em Roma.

Cap. 7º. Qual deve ser o pintor. Qualidades naturaes. O genio ha-de estar nele como o fruto na semente quando nasce. Na puericia a deixará ver. Na adolescencia excederá os outros. Sonhará com ella. Sem espirito magnanimo não se fazem obras sublimes. Não seja pesulamine nem apoucado.

Cap. 8º. Que sciencias convem ao pintor. Lingua Latina e Grega para ler authores Filozofia natural, Theologia, historia secular e eclesiástica, fabulas, costumes, Geografia, Geometria, Perspetiva, Mathematica, Phisiognomica, Anatomia, a Escultura parte da pintura.

/ 14

Cap. 9º. Por onde deve aprender o pintor. Não deve contrafazer mestre algum, mas exercer a fantasia imitando o natural e estudando muito

Cap. 10º. O antigo que lhe ensinará a symetria a grande invenção a perfeição e decoro a escolher o melhor do melhor sem confusão nem má escolha, a evitar grandes defeitos (que os pequenos passam bem) a fazer os erros com muito acerto. Os engenhos nascem em toda a parte mas bastante saber só se alcança em Roma.

Cap. 11. Diferença de antiguidades. O do tempo dos Gregos e antigos Romanos não he como o do tempo dos Reis de Castella e Portugal quando a pintura jazia ainda na cova. Mas Nuno Gonçalves pintor del Rey D. Affonso, inda que em tempo mui barbaro pintou com louvavel cuidado o altar de S. Vicente na Sé de Lisboa e o Senhor à Coluna na Trindade açoitado por dois algozes e por isso merece memoria.

Cap. 12. Porque se celebra a pintura antiga e que cousa he. Elles escolhião o melhor da mais bella natureza. Preferião o nú a tudo como mais sublime o mais elegante e expressivo em qualquer attitude fosse estavel progressiva andando correndo aterrada. E hé cousa pasmoza que os antigos nunca escolhessem mal e os modernos quasi todos nunca bem. Agora adopta-se o que elles rejeitavão e rejeita-se o que elles escolhião por ser bom à excepção de hum 2 até 3 homens em todo o mundo. Elles sabião aonde havião de parar e logo que aperfeiçoarão a coronija, columna etc. nunca mais lhe bolirão, e o que quer inventar melhor perde o tempo. Acha-se entre o antigo fragmentos mal acabados mas com huma tal nobreza, que são melhores que os mais perfeitos da França Hespanha e Alemanha segundo o meu parecer e o de Miguel Angelo. Não tomavão licenças abusivas e por isso as obras dos aprendizes d'então valem mais que as dos mestres d'agora, ultramontanos.

Cap. 13. Como os preceitos da antiga pintura forão por todo o mundo. Em Cataluna, Hespanha e Portugal vi pedras antigas esculpidas com a mesma elegancia dos antigos. Quando vim de Roma ate os pedreiros erão sequazes do antigo a que chamavão modo de Italia. Disserão-me que em Marrocos estavam esculpidas humas Aguias Imperiais dos Romanos. Os Pagodes da India, inda que mal proporcionados querem tirar ao antigo e vi a mesma razão dos antigos nas figuras de vasos de ouro que vi dos Peruvianos e Brasileiros barbaros. Argumento de que elles forão em outro tempo instruidos pelos gregos.

Cap. 14. De alguns preceitos da antiguidade e 1º da invenção. Inda que o meu intento fosse só mostrar aos portugueses que o ignorão se a pintura he arte nobre ou officio direi que a primeira entrada da pintura he a invenção, ordem, ou eleição a que chamo idea invisivel existente no pensamento. Assim antes de começar a empreza se forma na idea o dezenho da obra registando muitas cousas e escolhendo do bom o mais formoso e puro. E nisto tem a maior parte da obra que velozmente antes que esqueça deve transferir ao papel.

Cap. 15. Que cousa he idea na Pintura. He a imagem pintada no entendimento e vista como em sonho. He obra do espirito e vai-se misturar com a fonte exemplar das suas ideas que he Deus.

Cap. 16. Em que consiste a força da Pintura. O dezenho e com elle a proporção he a primeira obra visivel e 2ª parte da arte. Começa pelo esquiso. Donatelo dizia aos que querião ser bons esculptores *desenhate*. Quem sabe bem desenhar sabe tudo.

Cap. 17 Da proporção do corpo humano. Huma figura da proporção antiga de 10 rostos. Outro de mulher com a letra(?). Proporção dos pintores de 9 partes de rosto. O rosto e mão do homem a 10ª parte do corpo. A cabeça a 8ª. Da furcula ao occipital a 4ª e à raiz do cabelo a 6ª. O pé a 6ª. O cubito a 4ª. Seguiu Vitruvio, Pomponio, o frade no abacto e Alberto. Escreverão das proporções.

Cap. 18. Da Anatomia. Para entender o antigo he necessario estudar os ossos, peixes, e musculos em que a carne se divide. Miguel Angelo tirou em cera todos os musculos d'hum cadaver e servia-se delles como de manequim. Depois do homem estude-se o cavallo. Pelos de Fidias e Praxiteles, de Marco Aurelio. Os de Veneza. O de Leonardo e o de Donatelo.

Cap. 19. Da Fisionomia ou Fiziognomonica. De-se a S. Jerónimo o rosto de sabio e casto. A Judas o de traidor etc. Trata diffusamente dos costumes pelas feições do rosto e corpo.

Cap. 20. Das figuras antigas em pé quietas. Dezenhãose primeiro os ossos depois os musculos e emfim as roupas. As estatuas que vi antigas em pé tinham o rosto meio voltado, a frente quieta, os olhos graves e proporcionados, o nariz sobre o direito e severo. Nos peitos e corpo poucas roupas e doces, principalmente nos mancebos e mulheres. Se estava quieta plantava de ordinario sobre o pé direito e o esquerdo pouco afastado como calcanhar meio erguido. O perpendicular da cabeça cahia no meio do pé da planta cuja perna era firme como huma coluna a outra meia movida. A mão desta parte baixa e deixada; a outra movia-se e tinha alguma cousa e (só nesta parte extremos) ou as mãos erã baixas e quedas, ou tão altas que o braço ficava horizontal como quando se apoiavão nas hastes ou movião os braços por outro motivo. Isto lhes dava graça e magnanimidade e até as mal esculpidas tinham nobreza, e por este principio conheci não ser antiga a que Miguel Ângelo fez para enganar o Papa e os Romanos.

Cap. 21. Das figuras antigas que andão, correm ou pelejão. Ao que estava encostado à arvore ou coluna, como o Mercurio de Belveder, punha huma perna sobre a outra. O que andava devagar hia de ordinario com o esquerdo adiante, o direito meio erguido e afastado pé e meio, o rosto voltado hum pouco para traz. O que andava depressa tinha as pernas mais distantes huma da outra e a cabeça inclinada e perpendicular ao pé dianteiro ou ao menos ao espaço entre as pernas. Se a cabeça avançasse o pé cahiria e so se sustenta assim quando corre muito porque então ha-de parecer que cahe o peito e hombros do que corre hia para diante com força, espirito e sentimentos nas pernas, ao contrario da figura queda.

/ fol. 16

O combatente variava muito e os seus braços, ou hião mui altos ou muito atraz com espada ou lança que ambos requerem grande força. O escudo andava diante porem a cabeça direita, olhos vivos, barba erguida, pernas abertas treçadamente de modo que no meio dellas vibrava e se sustinha o corpo.

Cap. 22. Das figuras antigas assentadas e deitadas. Tinhaõ o pé de diante direito com aquella perna sahida e a outra para traz como o que anda e o corpo para ter graça e descanso não se erguia bem direito e supito mas quasi jazia hum pouco inclinado. Huma das mãos buscava sempre a cadeira, a outra tinha a aste ou outra insignia ou fazia outra cousa. De ordinario erã togadas e vestidas com muito discretas e escolhidas pregas; assim como as de pé erã quasi sempre nuas. As deitadas como o Nilo, Tibre e Eufrates tinhaõ o corpo quasi estendido ao comprido e encostadas no cubito esquerdo sobre cantara ou animaes das suas aguas; e segurando com este braço a cornucopia na direita que descia entre as pernas punhão-lhe hum remo. A perna direita erguida em ponte a outra baixa e dobrada com o pé debaixo da sua curva, com pano ou lançol nas coxas. Nas

victorias volantes cahia a figura sobre a perna que avançava inclinada com muita graça nos braços. Nem há movimento em que elles não achassem o melhor entre o bom, de que fazião regras que se espalhavão pelo mundo.

Cap. 23. Das estatuas antigas equestres. Fazião (para mor elegancia) o cavalo quasi pondo-se ou brincando sem sela nem estribos, cousa que tinham por grosseira e barbara com as ventas asoprando só com pano ou pele de tigre ou pantera e quando muito hum a brida na boca. O cavaleiro não cobria a cabeça, vestia coiraça d'obra maravilhosa com toga por cima, braços nus, o direito estendido e a palma para o chão era pax como a de Antonino que Paulo transportou para o Campidolio de S. J. de Latrão. As pernas soltas e deleixadas para conservarem a arte e o natural nos pés coturnos ou çapatos militares. Os que corrião os pareos hião com muita galhardia no correr dos cavallos e o dianteiro que se via todo e em quem punhão o primor de ambos cobria o outro de maneira que somente fazendo-lhe a cabeça, pontas de mãos e pés parecia ver-se todo.

Cap. 24. Do ornamento e vestidos dos antigos. Suçedeo a favor da arte ser aquele vestido pinturesco. Cobria o que era bom que cobrisse e descobria o que era bom que estivesse descoberto. Nas figuras quietas o homem tinha tunica e toga e a mulher tunica e estola ou manto. A toga era veste de linho e oiro franjada que preza em botão aureo ou argenteo no hombro esquerdo hia para baixo do braço direito e ali a rodeavão a cintura meia torcida e com muita arte e a outra parte ficava pendendo em pregas. O qual manto ou toga

/ 17

fornecia bellas pregas aos pintores. A estola era semelhante à toga mas a tunica da mulher era atada junto com a dos peitos com hum a faxa dobradamente por onde a erguião como fazem os sacerdotes com as alvas. Os çapatos antigos mostravão todos os dedos muito ligados com gentis voltas de correas de ouro. Os Imperadores trazião alli camafeos muito ricos. Os guerreiros sobre tunica curta tinham recamada e rica coiraça toda musculada. etc. etc.

Cap. 25. Pinturas de alimarias. Cavalo rinchante cabeça erguida e inclinada a mão mais erguida que o pe, cauda erguida copiosa e comprida, olho, venta e orelha viva; meia boca aberta. Na carreira pescoço arqueado e erguido altera as clinas e a cauda os pes juntos e mui retirados, mãos juntas. Nunca o vi deitado. Leão. Touro.

Cap. 26. Destribuição. Hajão vacuos no painel antes se possa pôr que tirar alguma cousa. Para as ociozas quer-se tanta arte como para as ocupadas. O minino roliço, o mancebo ousado e sandeu, o homem quieto, o velho prudente, o vivo activo, o doente languido, o morto irto, o que corre pareça que corre, o que anda que se move. Id.es(?), fisiononis(?) as cores de carnes, movimentos, mãos, pés etc. tudo diverso e contraposto. Hum de perfil, de costas, voltada para baixo, para sima, levantado, deitado, escorçado etc. as menos possiveis. Os vestidos, edificeos e accessorios competentes. Não pareça porem que pos alli todo o saber.

Cap. 27. Da pintura de Cristo, santos, etc.

Cap. 28. De cousas invisiveis.

Cap. 29. De Deus.

Cap. 30. De virtudes.

Cap. 31. De vicios.

Cap. 32. Purgatorio e Inferno.

Cap. 33. Mundo, Gloria, Eternidade.

Cap. 34. Da luz ou claro. O realce he luz da luz. Deve hir só nos attos claros e muito pouco. Dá relevo aparente ao chato. Ja pinte sobre pardo sem por sombra mas so realce e meia tinta.

Cap. 35. Da sombra. A forte e suave he mais magistral. As figuras esbatidas fazem realçar as claras. Quanto he privado de luz deve ser escuro inda que sejam partes formosissimas.

Cap. 36. Do branco e preto. He o summo da pintura e contem todas as suas dificuldades. Polidoro foi o melhor neste genero.

Cap. 37. Das cores. Tristes e graves e só huma, 2 até 3 cores finissimas e alegres. etc. etc.

Cap. 38. Decoro ou decencia. Cousas tristes em asunto triste. Usos persas na Persia etc.
O velho como velho, o Rey como Rey.

Cap. 41. Do escorço.

Cap. 42. Da estatuaría.

Cap. 43. D'Architectura.

Cap. 44. Dos Generos de pintura. Eu fui o primeiro que em Hespanha desenhei à pena sem perfilar. Oleo, miniatura, fresco, a tempera he a mais iu(?)nobre. O grotesco acha-se nas grutas de Roma. Vi-a

/ fol. 18

nas de Puzol e Bahias João de Udine he o melhor. O estuque que lhe anda anexo he como pintura de baixo relevo. O mosaico de pedras e finas cores serve para pavimentos ou de vidros para os tetos como o de Santa Ignez no templo de Baco. A pintura de incrustados de porfidos jaspes, serpentinas marchetadas de figuras de animaes imitando o colorido e sombreado com cores de pedras. Estas diz Plinio que fizeram no seu tempo perder o valor à pintura colorida. Em vidro vi cores mescladas como esmaltes representando peixes, etc. A pintura de encaustica feita ao fogo como de reportes(?) he ainda mais nobre mas não nos resta nada della. Usarão-na Aristides, Polignoto, Licanor e Praxiteles. Rafael inventou as estampas de aguadas para Eneas com Anchises. Tapecerias estão debaixo do dominio da pintura. Deus inventou a pintura e he a fonte e o fim della.
Lisboa, primeira dominga de quaresma de 1548.

Alguns preceitos da Pintura

O que se deve seguir

Idea ou invenção. Despejo da pouca obra. Perfil e proporção. Formozura escolhida. Decoro, o que se deixa de fazer; bom ar em todas as cousas. Diversidade nas figuras. Ouzadia nas sombras. Antigas e escolhidas novidades. Escolha d'Architettura. Antiguidade nos trajos. Nu perfeito e honesto. Pano escolhido; poucas pregas; juntar o colo com o peito. Mãos tão boas como o rosto. Pés tão bons como a figura. Bons animaes e cavalos. Gravidade e magestade. Nova antiguidade.

O que se ha-de evitar

Aceitação e confusão. Muita obra. Fealdade. Desproporção. Deformidades. Dezar nas figuras. Rostos que se pareçam. Cobardia da sombra. O muito costumado. Máos edificios. Vestidos indiscretos. Máos nuz. Máo e muito pano. Má cabeça e cólo. Más mãos e pés. Máos animaes. Pouca reverência. Indiscrições.

Lº2º. Pintura antiga.

Dialogo em Roma entre a Marqueza de Pescara, Victoria Colona, Lactancio, Miguel Angelo e elle.

Miguel Angelo: Diz que os ociozos estranhão a pouca communicacão dos pintores e os tem por fanaticos e fantasiozos. Mas que se enganão. Pois se conversão pouco não he por soberba mas porque achão poucos engenhos dignos da pintura ou por não se distrahirem das continuas e altas imaginações com que andão embelecidos. Ate S. Santidade me enfada quando me pergunta porque o não vejo mais vezes e de ordinário melhor o sirvo na minha casa que hindo ao seu chamado para cousas frivolas e estando todo hum dia diante delle em pé como os outros. Mas eu falo-lhe livremente e me descuido até o ponto de por na cabeça este sombreiro de feltro. Ha sciencias que precisão o homem todo. Quando tiver tão pouco que fazer como vós matem-no se não fizer as vizitas e os cumprimentos tão bem como vós mas estes achão-se por toda a parte sem candeia. Esses a quem chamaes singulares certamente são raros. Paralela entre a pintura italiana e

flamenga. Miguel decide que só na Italia há boa pintura e isto pelo genio porque de pequenos costumão os olhos às cousas bellas.

Holanda: Mas nós os Portuguezes temos vergonha de tratar as artes

/ fol. 19

e de saber muito dellas . Cá o Aretino praguejador de todos os Papas e Principes vos chama o divino Miguel Angelo. Alem disso o grande preço que se dá aqui pelas pinturas concorre muito.

Marqueza: Vós na policia pareceis italiano.

Holanda à Marqueza: em policia só nos falta ainda a dos edificios e pintura bem que se vão ja perdendo as superfluidades barbaras dos Godos e Mauritanos. Inda que o rey só e o seu irmão D. Luiz sejam os unicos que prezem e entendão a pintura em Portugal.

Lactancio: Quem não ama a pintura he barbaro.

Marqueza: Ella encaminha os homens ao bem e leva a mente ao Céu, a morte ao Inferno.

Faz presentes os heroes passados. Mostra nas ba [ta] lhas o esforço, o valor de todas as gentes e usos. Só ella faz conhecer aos filhos o pay que nunca virão. Pitagoras dizia que só na sciencia, pintura e Música se parecião os homens com Deus.

Miguel: Se em Lisboa vissem as pinturas que nós temos creio que as prezarião mas como hão de estimar o que nunca virão?

Diálogo 2º. Descrição das pinturas de Italia por Miguel Angelo e d'outros paizes.

Em Fontainebleau teve o Rey 200 pintores bem pagos por bastante tempo. Diz que a escultura he pintura, como tambem architectura.

Miguel Angelo: A arte original he só a pintura ou debuxo, tudo o mais são membros procedentes della. A escultura e architettura são grandes rios que saem daquela fonte. As artes mecanicas ribeiros. Os officios charcos.

Lactancio: A disposição nas sciencias he como na pintura e Quintiliano manda desenhar. Antigrafiã (debuxar) se chamava na Grécia ao escrever letras glificas a escrita pintada do Egypto. Os poetas pintão. Os comicos e tragicos fazem paineis. Loquazes os pintores scenas mudas.

Holanda: Antes a pintura falla mais. Troya pintada he mais viva que a de Vergilio. A pintura falla a todos na sua lingua ou huma lingua que he de todos. Cebete Thebano querendo fazer memoravel e sabido de todos hum conceito para doutrina da vida humana, não o quis escrever; pintou-o por lhe parecer que assim o exprimia melhor e que de melhor vontade os homens o quererião perceber e descifrar. O pintor mostra os factos e costumes o que não faz o poeta.

Marqueza: Estou vendo se a pintura namorada do vosso affecto vai comvosco a Portugal Miguel: Eu ja lha cedi.

Holanda: Ella não quer hir comigo nem eu a levaria a Lisboa aonde nem el Rey, que a estima (pelas guerras) faria cazo della e se hiria deitar no mar.

3º Diálogo .

Miguel: Eu com o desenho defendi Florença. O general que não desenhar não fará grandes proezas. Augusto deu por huma pintura a paga d'hum mez d'huma bandeira de soldados. Ficai aqui. O Cardial Farnesio(?) sem entender deu a Perino 20 cruzados por mez e ração para elle, cavalo e moço além das pagas. O Papa que tambem não entende da a Urbino meu criado que moe as tintas 20 cruzados por mez e reção.

Holanda: Sirvo o Rey de Portugal. O vulgo ignorante estima igualmente os grandes pintores que os ignorantes. Estes ao menos não deverião pintar para as igrejas etc.

Diálogo 4º. Em caza de D. Julio Clovis ou Macedonio. Pinturas de D. Julio. Louvor das obras antigas, edificios, estradas. Viriato fez grandes obras à Romana em Portugal.

/ fol. 20

Preços da pintura antiga

Queixava-se Plinio que a pintura estava abatida pelos incrustados de marmore. Dos pintores romanos. Fabio Turpilio Labeo. etc. Mesala pôz na Curia Hostilia a taboa de vencida sobre os Cartaginezes e Hyeron na Sicilia o anno de 490 de Roma. Obras de Bulasco(?) Zeusis Parrasio, etc. Nobreza da pintura.

Em dia de S. Lucas de 1548, Lisboa.

Aguias ou grandes artistas.

Do retratar.

Dialogo, elle e Bras Pereira.

O pintor sente-se em cadeira defronte do principe com mesa no meio à luz temperada. Esteja só se poder para que o não perturbem, e a obra so acabada se deveria ver. Se for pessoa quieta olhos meio baixos, pelo contrario se for inquieta, sobrolhos erguidos, olhos promptos e vivos. Busque-se-lhe o ponto favoravel. Olhe ella para hum a parte. Imagine-se o seu rosto oval, triangulo ou retangulo segundo a conformidade que tiver com estas formas e veja-se depois se se deve pintar de frente, perfil ou treçado ou 3/4. De frente tem pouca graça, de perfil he nobre mas rigurozo, 3/4 satisfaz e contenta muito. O rosto treçado seja antes inclinado à direita que à esquerda e luz por diante antes que pela ilharga. Há porem pessoas que são melhores de frente, outras de perfil... Olhos. Se forem bons, bem visiveis. Se pequenos e máos confusos. Se forem fixos, grandes, graciosos, etc. Façamo-los assim: a alva e pupilas exatas, lacrimaes levemente tocados, nos formozos, poucas pestanas e leves, etc.

Em Santarem, 3 de Janeiro de 1549

Carta de Leão X a Rafael. Sobre a architettura de S. Pedro.

CURSO DE PINTURA POR PRINCIPIOS por MR. DE PILES da Academia Real de Pintura e Esculptura - 1767.

Idea da Pintura.

Sem ter a idea da arte não se pode aprende-la bem porque a idea he como o alvo a que se dirigem os passos na carreira. Em vez da verdadeira idea podera-se conceber ideas falças.

A difinição he a base da idea. Difinição. Pintura he a imitação dos objetos visiveis por meio das formas e das cores. Logo a melhor imitação da natureza he o mais verdadeiro caminho para enganar a vista e para nos attrahir e chamar de longe, e para nos encher de admiravel satisfação quando a contemplamos de perto ou vendo passagens discretas da historia da fabula ou d'alegoria que nos da o prazer de a dicifrar, ou criticar à escuridade. Esta he a idea universal. A particular consiste na theoria que deve ter hum pintor depois do desenho e colorido. Cada pintor ou cada escola tem tambem suas ideas de perfeição. Huns são por Miguel Angelo, outros pelo Rafael, pelos Caraches, pelo Ticiano, Corregio, etc. Huns preferem a tudo o desenho, outros a abundancia de pensamentos, outros a expressão, outros as graças, outros seguem o seu génio mal cultivado. O que devemos fazer he não tomar partido nem sermos imitadores do homem mas da natureza e da verdade. Ella he à arte como a virtude e sciencia he ao mortal. A armonia do colorido na pintura e dos sons na musica são como as portas do palacio por onde só se pode entrar a ver as bellezas que elle encerra. Se não há porta elle he inacessivel e tudo o que contem he inutil e perdido. No Vaticano busca-se Raphael à vista delle por falta do clar'escuro e das outras partes do colorido.

Eu passo aos principios. A invenção dará o risco e escolherá a situação pinturesca, bizarra e talvez selvagem, mas sempre agradavel do edificio. Dara tambem os materiaes. A disposição distribuirá e decorará os quartos.

O desenho, e colorido executarão a obra e o 1º terá a intendencia da casa, o segundo escolherá os moveis. A Pintura dará morada alli e intima amizade e distinção à Poesia.

Da verdade na Pintura.

He de 3 sortes: a simples, a ideal e a composta ou perfeita.

Da Invenção. He huma parte da composição (a outra parte he a disposição). He a escolha dos objetos da composição que podem ser, ou relativos à Historia ou à Alegoria ou à Mistica. O Pintor deve instruir e divertir pela variedade. Se mostrar discreta erudição ou poesia será sublime. A historia deve-se entender e se he escura fazer com arte huma inscripção. Raphael escreveo o nome de Safo no Parnaso e Carache em Anchises (*Genus(?) unde latinum*). O sugeito seja bem escolhido para dar occasião às riquezas da arte e à attenção dos espectadores. A Alegoria deve ser intiligivel e segundo a antiguidade authorizada e necessaria. Ha alegoria parcial introduzida na historia verdadeira como Baco e Venus com Vasco da Gama, Jupiter chuvoso com Trajano, etc. A Mistica deve ser tirada da Escritura e historia ecclesiastica.

Descripção da Eschola de Athenas, para servir de exemplo ao Tratado da Invenção.

Da Disposição.

He a Economia e a boa ordem dos objectos no painel que comprehende 6 cousas essenciaes.

/ fol. 22

Distribuição dos objetos em geral.

1ª parte. O Heroe e as principaes figuras devem hir nos sitios mais apparentes. O total do painel deve indicar o carater do assumpto, ou heroico, ou patetico, ou rustico, ou alegre, etc.

2ª parte. Os grupos elegantes pelos contornos e pelo clar'escuro.

3ª parte. Escolha de attitudes. Que mostre bellas partes todo agradavel e cadente e gracioso segundo o carater e expressão da figura. Esta escolha faz grande parte das bellezas do grupo.

4ª parte. Contraposição. He opposição das linhas que formão os objetos, sejam humanos, animaes, vegetaes ou inanimados. A luz e sombra verdadeira em cada objeto e a bella massa na totalidade do clar'escuro. As bellas pregas.

5ª parte. Roupas. As pregas devem parecer casuaes. Mostrem o nú (que se deve desenhar antes) mas não se colem a elle. E as sombras das que atravessão os membros não sejam fortes. As poucas e grandes fazem grande maneira. As miudas devem ser grupadas ao redor dos membros como as antigas. Devem ter contraposição comsigo e com os membros que cobrem. Nas figuras em pé a contraposição requer muita arte. As pregas não prejudiquem o clar'escuro. Nos escorços pregas circulares com discreção. Sempre do natural sem a immobildade do manequim. O papel molhado e os pequenos manequins só são bons para o todo. Nada de profusão nesta parte.

He defeito dos Romanos usarem d'huma só fazenda. As suas cores podem servir muito ao effeito do clar'escuro, como fez o Ticiano. A ordem das pregas de Rafael he excelente, como as cores do Veronez e a variedade de fazendas dos Flamengos e Venezianos.

6ª parte. O effeito do todo. Os escuros devem fazer valer os claros e inversamente. Os objectos terão huma reciproca subordinação para formarem a unidade. Os objetos não sejam dispersos mas grupados e se houverem mais grupos grupem tambem elles. O mesmo digo das cores e luzes. He preciso harmonia. Ella(?) hé doce e moderada como a do Guido e Corregio e levada como a de Jorzão, Ticiano, Caravagio e segundo os lugares, tempos, luz e hora do dia pode ser mui diversa.

Do entusiasmo.

He transporte do espirito que faz pensar de hum modo sublime, sorprendente e verosimil. Elle se comunica ao espectador que subito se arrebatá. O verdadeiro sem elle pode ser insipido. Elle he ao sublime o que o tronco da arvore he aos ramos. He hum sol que sazona, emflue altos pensamentos. Se elle nos atinge nós atingimos o sublime. Alguns tomão por entusiasmo o delirio, por sublime os trervalios da febre. Elle he o sonho (dis Plutarcho) do homem acordado mas de bom senso. Huns entrão logo no entusiasmo, outros vão a elle por degráos e pouco a pouco. As obras dos grandes mestres , a leitura dos bons poetas e historiadores elevão ao sublime. Quando o pintor compozer indague como Raphael teria feito aquella composição, colorido-a Ticiano, sombreado-a Corregio e desenhado-a Miguel Angelo.

Do desenho ou contornos. Começa a tirar como do nada os objetos da natureza. He a chave das bellas artes. Luz do entendimento, o fundamento da Pintura. Tem 7 partes essenciaes:

1ª A correcção que requer bella symetria e sabia anatomia. Estude-se o antigo muito e crie-se o compasso ocular de Miguel Angelo. O Antigo do tempo de Alexandre, quando Policeto fez a Regra por muitos bellos modelos e dali até o tempo de Galiano (aos 360 anos) em que os Godos roubarão a Grecia. Segue-se o elogio dos Poetas ao Antigo e a carta de Rubens. Mas para entender o Antigo he necessária a Anatomia.

/ fol. 23.

2ª Do gosto do Desenho. He a idéa da inclinação natural do pintor, ou da sua educação. Cada escola tem o seu gosto. O da de Roma formado pelo antigo he o melhor.

3ª Da Elegancia. Requer escolha, polidez, agrado. O Corregio he elegante sem ser muito correto, pelo ar das attitudes. Ella embelece os objetos ou na forma ou na cor sem destruir a verdade. O antigo a tem no desenho e Rafael tambem.

4ª Do carater. A pedra, agua, pelo, árvores, pena, etc. tem toques e luzes caracteristicas.

5ª Diversidade. A carne, as paixoens e quaesquer outras expressoens.

6ª Expressão. As paixoens vivas são pateticas, as doces moraes (Quintiliano). A primeira reina nos combates, etc., a segunda nas conversaçõens. Veja-se Descartes e Lebrun. Mas observe-se o antigo e a natureza.

7ª Perspetiva. Todo o corpo as exprime, mas a cabeça e o rosto mais . Depois as mãos.

Da paisagem.

Que comprehende sitios, accidentes, ceos e nuvens, longes e montanhas, gazon, rochedos, terrenos, terraços, edificios, aguas, 1º pavimento, plantas, figuras, arvores. Modo de estudar o paiz: 1º perspetiva, 2º as folhas das arvores mais proximas à terra são maiores, 3º e mais verdes e mais clara pelas costas que pela frente, 4º as figuras, animaes, aguas, arvores agitadas do vento e a ligeireza do pincel e os fumos(?) dão alma ao paiz. O toque geral d'huma só cor dá o ar de camafeu. O Outono tem mil belezas. O Inverno carece dellas e devem suprir-se por aguas, figuras e fabricas. O Ticiano e Carache são grandes modelos. (?) Ha estilo heroico e campestre, etc.

Do Retrato.

1º Escolher bons momentos, boas vistas. Carater do rosto e corpo. Natureza simples sem grande artificio. Os grandes enfeites constrangem. O perfeito retrato deve ter bom ar, colorido, attitude e adereço. A pratica do Vandyk. A politica.

Do Colorido.

(Veja-se o meu dialogo sobre elle na «Recueil de diverses ouvrages sur la peinture»). *Oh le beau ford!* he a pintura de Rubens. A cor simples he a tinta pura alvaiade, jaldelino, etc.

A cor local he carne, roupa branca, etc. A natural do objeto tem a cor verdadeira ou local e recebe a reflexada e a luminosa. A natureza não offerece nenhum acazo bom para imitar.
Generos de pintura. Mozaico, fresco, tempera, oleo, pastel, miniatura, esmalte. Esculptura. Escultor cego, que retratava em cera.

Do clar'escuro.

Comprehende a luz e sombra particular de cada corpo, e a massa geral de clar'escuro do grupo. Meios: 1º a distribuição seja capaz de receber grandes e vantajozas luzes e sombras, 2º as cores podem contribuir as massas de claro e do escuro como tambem (3º) os accidentes (provas da necessidade do clar'escuro). Demonstração do seu effeito pelo cacho d'uvas.

Ordem nos estudos da Pintura.

Geometria, que tambem serve de logica. Perspetiva. Depois de ter o olho exacto e mão obediente. Anatomia, symmetria, carateres e idades. Antonio e Rafael. Constraste e ponderação das attitudes. Modelo vivo. Clar'escuro. Vendo pinturas e estampas boas consultar amigos sabios. Ate'qui pintura e escultura juntas. Esta vai colorir copiando cousas de bela cor. Copiar o natural e compara-lo com o Ticiano, etc. Faça como as abelhas tire o bom de todos. Faça esquice colorido e depois de acabado o quadro o toque segundo o lugar d'onde ha de ser visto.

Dissertação.

Na qual se prefere a Pintura à Poesia. Natividade de Dumbo(?). A Esculptura. Balança dos Pintores.

/ fol. 24

DU FRESNOIS (Carlos Affonso).

A ARTE DA PINTURA. Roma, 1713.

Diccionario dos termos da Arte.

As duas similhantes irmãas poezia e pintura se emprestão mutuamente os officios e os nomes. Ellas se elevão aos céos para ver e copiar os heroes depois de tratar e comer com elles. Estas regras guiarão e não atarão as mãos dos artistas.

1º. O preceito do Bello. Escolha-se o melhor da natureza segundo o gosto dos Antigos. Tudo o mais he barbaria.

2º. São igualmente necessarias a theorica e prática. Não ha termos para exprimir as mais bellas cousas. As boas regras moderão o furor de veia que conduz aos infelizes extremos. Ha um meio a seguir em tudo.

3º. Do assumpto. Seja belo e nobre e capaz de graça, colorido, sal, instrução e deleite. Invenção ou pensamento de facil e potente genio. He musa mais elevada que as suas irmãas, e escaldada por Apolo.

4º. Disposição e economia da obra. Escolhendo attitudes preveja-se o effeito das luzes.

5º. Fidelidade do sogeito segundo o texto.

6º Regeitar quanto pode embaraçar. A origem da pintura foi no Egito deforme(?). Os Gregos a fizeram melhor que a natureza. As principais Academias forão a de Athenas, Sicione, Rhodes e Corintho. Do tempo de

Alexandre até a Augusto foi boa. Decahio e levantou-se no tempo de Serva(?) e Trajano. No de Tocas(?) se perdeu. (Notas). No 14º século começou a restaurar-se e no 15º e 16º chegou ao auge.

Dezenho.

7º. Attitude. Grandes e amplos membros e que huns se contraponhão a outros, mas equilibrados contornos, serpeados grandes impercetíveis ao tacto levados(?) de longe os musculos bem enxeridos à grega e pouco pronunciados e hum acordo da parte com o todo. O producente mais forte que o produzido e hum só ponto de vista.

8º. Variedade nas figuras. Na idade, cor, cabelos, etc.

9º. Com membros proporcionados, roupas convenientes.

10. Acções vivas como as dos mudos.

11. O heroe no meio em grande luz, distinto e desafrontado.

12. Os membros das figuras grupados e os grupos divididos.

13. As attitudes diversas.

14. E os objetos equilibrados.

15 Sem immensidade de figuras inuteis.

16. Os pés descobertos e quasi sempre as junturas.

17. As mãos de acordo com a expressão da cabeça.

18. Sem forçar as attitudes.

19. Sem formar paralelas, quadrados, triangulos e outras mui regulares, mas bella desordem em tudo. Adate-se a natureza ao genio mas nunca se perca de vista.

20. Emende-se no gosto antigo.

21. Huma só figura seja bellissima e tenha várias cores.

22. Roupas nobres, grandes pregas não coladas ao nú mas que o deixem ver. Convenientes ou a senadores ou a vilões, etc. As dos mininos tenras e leves.

23. Ormai o quadro com insignias de guerra, de sacrificios, etc.

24. Poucas pedras e perolas, etc.

25. Quando falte o natural sirva hum modelo.

26. Observe-se o costume e ley do paiz da sena.

27. Dai a tudo nobreza e graça.

28. E ponde tudo aonde convem, os céos no ar, o inferno no chão.

29. Exprimi bem as paixões e fugi de ornatos góticos.

Colorido.

30. Aforismos(?) A luz produz todas as cores. A sombra não dá nenhuma. O corpo mais visinho à luz he mais illuminado realmente e o que fica mais perpendicular à vista parece-nos mais claro, e tanto melhor se vê quanto he mais perto do olho nosso.

31. Tons de luz e sombra. O realce separa-se do escuro pela meia tinta seja no corpo cilindrico ou num grupo. Os escuros contraponhão a claro, e inversamente. De-se relevo aos corpos.

32. Os corpos opacos destaquem bem de fundos luminosos e transparentes como fumo, céu, agua, nuvens.

33. Não haja senão hum lume mui vivo sobre o heróe e ação principal. Os orlos escuros. No meio dos

/ fol. 25

membros sombras doces e as fortes ao interno(?). Grandes massas de clar'escuro como faz o caxo d'uvas mestre(?) do Ticiano.

34. O branco pode estar perto e longe. O preto vem a nós. A luz comunica aos corpos a cor que traz.

35. Os corpos visinhos comunicação por incidencia e reflexão reciprocamente as suas cores.

36. Que convem não sejam mui diversas humas das outras nas roupas, como fazem os Venezianos.

37. Quanto menos espaço ha entre nos e o objeto e o ar he mais puro, mais distintamente o vemos e ao contrario por consequencia.

38. Devem os de diante ser mais acabados, e os remotos confusos.

39. Todas as folhas d'huma arvore na distancia fazem huma massa.

41. Nas cores e luzes não se passe de extremo a extremo sem meio.

42. Os objetos de tras sejam uniformes os de diante vivos e brilhantes.

43. A luz do meio dia não se pode imitar. He melhor a da tarde doirada ou da branca manhã, ou depois da chuva com sol entre nuvens ou quando elle he avermelhado pela trovoadá.

44. Advertencias praticas. Os corpos brilhantes e lizos, pedras, ossos, metaes, ossos, cabelos, barbas, penas, seda, olhos, aguas devem ser pintados com muita doçura e tocados francamente por cima com claros e sombras.

45. O fundo seja como dos restos de todas as cores que alli estão nos corpos.

46. As cores vivas, mas sizudas. Nas partes altas muita côr e brilhante, as fugentes menos.

47. Todas as sombras pareção huma sombra.

48. Todo o quadro de huma pasta e evitar se poderes o pintar a seco.

49. O espelho ou o crepusculo vos mostrará muitas couzas da natureza.

51. O retrato. Pintai os 2 olhos juntos às suas faces para serem irmãos. Fazei-o com o brio da facilidade e vigor de pincel e parecerá vivo.
52. O painel para gabinete muito unido de cor e tenro(?). Para grande sala mais fortes e feros(?). As figuras grandes com cores vivas em lugares muito espaçozos.
53. Pintar suavemente e que as luzes largas se percão insensivelmente na sombra.
54. A cor clara se o painel estiver em lugar escuro e ao contrário.
55. Evitem-se furos, listas, impudicias, sordidezas, indecencias, asperezas, couzas agudas enredadas, porque os olhos aborrecem o que as mãos não quererião tocar.
56. Segui o prudente meio e para fugir d'hum vicio não caiaes em outro.
57. Belleza do quadro. Cousas grandiozas, contornos nobres, sem confusão, puras, limpas, sem alteração, compostas de grandes portes, ligadas não numerosas, distintas, de cores vivissimas mas amigas.
58. Para o principiante busque bom mestre. Saiba ensinar-lhe as proporçoens, união das partes, contornos, examine os originaes excelentes.
59. A arte he sugeita ao pintor, elle a pode ajudar com a escolha.
60. A diversidade e facilidade agradão.
61. O painel seja cópia da idéa.
62. O compasso esteja nos olhos.
63. Tomai os bons conselhos.
64. Conhecei-vos.
65. O que se concebe ponha-se logo em praxe.
66. A manhã he boa para o trabalho.
67. E cada dia faça-se alguma cousa.
68. Observai pel(?)mas as expressões verdadeiras e (69) guardai-as no livro de memoria.
(qualidades do pintor: juizo,(?) etc.)
70. Comece-se da geometria, desenhe-se o antigo de dia e noite, examine-se miudamente depois as obras de Rafael, Miguel, Julio, Coregio, Caraches, Ticiano.
71. A natureza e experiencia aperfeiçoão a artes. Feita em Roma.

TRATADO DA PINTURA DE LEONARDO DE VINCE

Pariz, 1651. Nápoles, 1733.

Elle escreveo sem ordem o que lhe hia lembrando. Nós trocamos os capitulos do modo seguinte:

Méthodo que se deve seguir nos estudos.

Cap. 1º. O principiante deve começar pela perspectiva, contornos dos membros com bom mestre; passar ao natural e praticar copiando diversos authores.

2º. Vá subindo gráo a gráo. Não passe à 2ª particula sem ser senhor da 1ª.

3º. A perfeição primeiro que a presteza.

56. Estude discursivamente e com regras.

7. A sciencia primeiro que a practica.

9. Busque ser universal.

23. O practico sem sciencia hé como o piloto sem leme ou busula. A perspectivá-lo o fundamento da theórica sobre a qual se estabelece a práctica.

12. Deve primeiro imitar desenhos dos grandes mestres, depois desenhar do vulto.

27. Desenhe do vulto em carta tinta realçando só e escurecendo.

18. No desenhar observe pelos grãos as forças da luz e as da sombra, as inclinaçoens das linhas, os seus finos e grossos e sombree sem tratos como o fumo.

38. Quando desenhar a Academia tenha na mão hum plumo.

17. Na cama, às escuras chame a idea para alli se imprimir os contornos da Academia ou da figura que imaginou.

351. Ensina a fazer estátuas como se conhecera o génio. Tendo o estudante diligencia e acabando com sombras as suas cousas.

/ fol 27

Composição

96. Quando souberdes esboçar bem huma figura por todos os lados aprendei a compor e começa por dois combatentes de igual valor em vários attos e aspectos.

16. Depois fazei o valente com o cobarde. Tudo bem estudado. E aproveita-te das manchas casuaes dos muros e mármoreas as quaes te representem formas de batalhas e outras cousas. O engenho se habilita para novas imaginações.

95 e 218. Depois de conheceres bem as partes de cada membro e o todo nota e observa os seus movimentos, as suas pinturas e todos os accidentes que vires nos homens que vivem mas de modo que elles não entendão que os observas para que não mudem de affecto. Assim podes estudar a cólera, a ira, a dor, a admiração e tudo apontarás no papel geçado com estilo de prata.

90 e 58. Estude também as acções dos mininos, o corpo e o espirito do homem. Assim se aprende a compor. Tudo trasladarão em limpo para ser o teu mestre nas composições.

50 e 216. Faze as figuras de sorte que entendamos pelas mãos, olhos e sobrolhos e por todo o gesto do corpo o que nos querem dizer, como entendemos os mudos. Attendendo porém à qualidade das pessoas que fallam e a natureza das cousas que dizem.

97. O Principe e o sábio sejam diferentes do vulgo. Os tristes porém sejam tristes e os alegres alegres.

94. E nos grupos misturem-se todos os objetos, mulheres, homens, moços, velhos, cavallos edificios, montes, árvores etc. etc.

49. Observa porém que todos os membros dos velhos sejam de velho, os de moços gordos, magros, preguiçosos, deligentes etc. como convem a cada hum.

252. Não mistureis porém muitos rapazes com muitos velhos, nem moços com mininos, nem mulheres com homens se a história o não pedir absolutamente.

253. Faze poucos velhos e separados dos moços; porque os velhos são raros e diversos de génio dos rapazes e donde não há uniformidade de costumes falta a amizade e cauza a separação. Mas se for caso de conselho prudente faze poucos moços porque estes não querem conselho.

254. Se hum fallar a muitos em matéria persuasiva sejam os seus attos apropriados a ella. Se for matéria de demonstração tome com 2 dedos, hum da esquerda tendo fechado os 2 menores e com o rosto prompto para o povo, boca hum pouco aberta. Se estiver sentado que pareça que se soleva hum tanto reto e a cabeça adiante e se em pé incline o peito e cabeça para o povo tácito e attento ao rosto do orador com attos admirativos. Algum velho maravilhado boca fechada e abaixando os extremos tirar atras muitas rugas das faces e com os sobrolhos altos nas juntas as quaes criem muitas rugas na testa. Alguns sentados com os dedos das mãos encruzados sobre o joelho *stanco*. Outros com hum joelho sobre o outro que sustenta a mão que dentro em si recebe o cotovelo cuja mão sustente o mento barbado d'outro velho etc. etc.

93. Se fizerdes huma só figura para evitar combates da ignorancia foge nela de escorços parciais e do total. Mas na multidão e principalmente em batalhas faze-os de todos os modos.

91. A primeira figura de hum quadro seja tanto menor que o natural quanto supoens que ella está remota da primeira linha.

98. As cousas que fizeres nhum quadro não as repitas em outro. Faze tudo contraposto: o feio ao bello, o fraco ao forte, o velho ao moço.

54. Se collocares paineis sobre paineis não faças duas linhas horizontaes nos de cima; faze anjos, génios, nuvens etc.

281. A linha horizontal no painel estavel seja sempre pela altura dos olhos do espectador.

57. Move os membros pouco a pouco e nota bem em cada movimento quaes musculos e tendoens existem sempre, quaes se occultão, quaes apparecem. E observa as mudanças que vai fazendo cada dia depois que nasce hum minino, nos seus membros e juntas. Quaes engordão e quaes emmagrecem.

/ fol. 28

Desenho

167 (veja-se a 169) O homem infante tem as espáduas iguaes ao comprimento do rosto e do humerus e do cotovelo ao polegar e da raiz do genital ao meio do joelho e dali à ponta do pé. Mas quando acaba de crescer todos estes espaços se duplicão no comprimento exceto o rosto, o qual assim como a cabeça faz pouca variedade. Neste estudo para ser bem proporcionado deve ter dez tamanhos do rosto e a largura das espáduas tem dois rostos e todas as outras grandezas têm dois rostos.

168. Os mininos pequenos têm todas as juntas delgadas e os intervalos grossos porque a pele sobre ellas hé só sem carne mas só com ligadura nervosa debaixo; mas nos intervalos está a carnosidade humorosa debaixo da pele e no crescimento a carne diminue ao pé dos ossos e os ossos nas juntas são mais grossos e não diminuem vem os intervalos à proporção a ficar mais delgados e as juntas mais grossas e assim succede nos dedos, braços, espáduas subtis e concavas e aonde os mininos têm cavidades mostra o homem eminencias.

39. Medida da estátua. Divide a cabeça em 12 grãos, cada grão em 12", cada segundo em 12''' e assim de 12 em 12. etc.

173. (veja-se 170, 171, 172) As medidas universaes devem observar nos comprimentos das figuras e não nas grossuras porque entre as cousas particulares, inda que maravilhosas sejam, que faz a natureza, nunca huma hé inteiramente como a outra; e por isso o pintor deve observar a variedade dos deliniamentos. Foge de cousas monstruosas como de pernas compridas, bustos curtos, peitos estreitos, braços compridos. Examina como a natureza varia nas grossuras e medidas das juntas para tambem assim variares.

174. As juntas crescem ou diminuem quando se movem, por isso o comprimento do braço estendido não hé a do braço curvado, antes faz differença da 8ª parte do seu comprimento.

175. As partes de qualquer animal são semelhantes em proporções ao seu todo. Se o todo hé curto e grosso cada parte hé curta e grossa e ao contrário. E isto nos velhos, moços, mininos e nas árvores silvestres.

176. A junta da mão com o braço diminue com o aperto e engrossa quando se abre a dita mão. Pelo contrário faz o cubitus ou antebraço por todos os seus lados porque alli existem os musculos da mão que se estirão quando ella se abre e se encurta quando se fecha.

177. Quando o angulo da junta do pé hé agudo a sua junta hé maior que quando hé obtuso.

178. De todas as juntas só a do joelho diminue quando dobra e engrossa quando se estende.

179. As outras todas engrossão quando curvão.

220. Não faças huma figura delgada com musculos avultados porque a falta de carne que a faz delgada não forma musculos volumozos.

221. Os musculozos têm os ossos grossos e são grossos e curtos e crescendo a carne aperta e espreme a gordura e o musculo engrossa no meio.

222. Os gordos, inda que sejam curtos e grossos não são musculozos, mas avultão pelo ar da gordura e pele e por isso se sustem sobre a água mais que os musculozos.

224. Os membros na juventude não devem ter pronunciação de musculos mas estando fadigados se pronunciem mais os sentimentos dos membros porque então estão inchados.

228. Na articulação do antebraço com a mão há o ligamento amilar.

229. Oito ossos há em várias juntas. Rodela, etc.

230. Dos retos do abdomen (veja-se 231).

Ponderação

269, 204, 89 e 166. As espáduas encruzão retamente sobre a espinha. O embigo e verga são firmes(?). Quando hum espádua abaixa curva a espinha e levanta a outra.

192. A furcula cahe sobre o pé e deitando hum braço adiante ella sahe do pé e se a perna vai para tras a cavidade vai para diante e se muda a cada attitude. A curvatura da parte escorçada será subdupla da parte estendida.

193. (veja-se a 249) As espáduas ou cadeiras ancas do homem ou de qualquer outro animal terão maior diferença nas alturas quando o moto seu for vagaroso e menor quando for apressado.

197. Mas em qualquer cazo sempre a parte sobre a perna que sustenta o corpo será mais baixa que a outra.

197. A extensão do braço recolhido move toda a ponderação do homem sobre o pé que sustenta o todo como se vê no que sem maromba vai com os braços abertos sobre a corda.

199 e 267. O animal que tiver o centro da gravidade mais visinho ao centro das pernas que o sustentão será mais tardo nos movimentos e ao contrário.

201. Quando o corpo hé sustentado por hum só perna o seu pezo será dividido com parte igual opposta sobre o cento da gravidade que sustem.

202. O homem que se move terá o centro de gravidade sobre o centro da perna que pouza em terra.

203. Se os pezos das partes do corpo pezarem igualmente sobre os pés de qualquer animal elle estará quieto.

205. A linha central extrinseca dos lados que não se curvão, nos membros curvaveis nunca diminue ou cresce do seu comprimento.

206, 214 e 215. O que toma hum pezo com hum braço deita logo o outro para a parte opposta para fazer contrapezo e se não basta curva-se para levar o que baste de pezo do corpo para a outra parte. O que vai cahir sobre hum lado desta para fora o outro braço. O sustento do corpo requer igual pezo para todos os lados.

207. O esforço se faz ou levantando pezo ou puxando por ella de rastos, ou empurrando-a para diante, ou puxando para baixo. Elle puxará tanto mais quanto o centro da sua gravidade estiver fora do centro do seu sustentáculo. Junta a força das pernas, ou tronco no endireitar-se. Mas se sobe ou desce nunca se caminha por linha que o pé de trás não possa levantar o calcanhar.

208. O moto gerado da destruição do bilico quer dizer da desigualdade não se move porque sem sahir do bético nada se move e a que mais se remove no bético hé mais veloz.

209. Se a figura pouza sobre hum pé a espádua daquele lado sempre abaixa e a furcula estará sobre o meio da perna que pouza. O mesmo acontecerá por qualquer linha que virmos a figura estando sem os braços muito sahidos ou sem pezo as costas ou na mão ou exportamento da perna que não pouza adiante ou atraz.

263. A ponderação ou bilico se divide em duas partes, simples e composto. O

o que o homem faz sobre os seus pés immóveis sobre os quaes abrindo elle os braços em diversas distâncias do seu centro, o enclinando-se estando sobre hum só pé sempre o centro da sua gravidade está perpendicular ao centro do pé que pousa e se pousa igualmente sobre ambos o peito do homem terá o seu centro perpendicular no meio da linha que mede o espaço entreposto entre o centro desses pés. O composto hé quando o homem sustenta sobre si hum pezo por diversos movimentos como em Hercules e Anteo o qual suspendendo-o entre o peito e os braços deve o busto hir tanto para traz da linha central dos pés quanto Anteo tem o centro da sua gravidade diante dos ditos pés.

264. Quando huma perna está cansada de sustentar o corpo o homem manda parte do pezo sobre a outra perna, mas isto se faz no cansaço ou na velhice ou na infância e sempre vemos o moço robusto sustentar-se sobre huma só perna e só quando se quer move(?) dá algum pezo à outra para motivar o moto que sem a falta de equilibrio não o há.

265. As figuras que pouzão devem variar os membros. Se hum braço vai adiante o outro caia direito ou vá atrás e aquella espádua seja mais baixa a outra curva e está como morta e hé preciso que o tronco etc. mande o centro da sua gravidade sobre a juntura da perna que sustenta.

266 - 267. Veja-se 169.

350. Sempre o bilico está na linha central do peito que está para sima do dito bilico e tem conta por isso como pezo accidental do homem como seu natural vê-se no estender o braço cujo punho faz o officio(?) do peso no traço da balança de modo que por necessidade deita tanto pezo além do embigo quanto hé o pezo accidental do punho e o calcanhar convem que se levante.

213. A cabeça deve hir bem sobre as espáduas, o busto sobre as cadeiras e estas sobre os pés. (veja-se a 210 e 261 e 262)

Movimentos dos corpos

61. Os mininos pequenos têm attos promptos e torcidos quando se sentão e se estão direitos os atos são timidos e medrosos.

62. Os velhos têm pigres e lentos movimentos, as pernas unidas com os joelhos quando estão firmes, os pés iguaes e distantes hum do outro declinados em baixo, a cabeça inclinada diante e os braços pouco estendidos.

63. As velhas ouzadas e promptas, com rabiozos movimentos como furias infernaes e os movimentos mais vivos nos braços e cabeça que nas pernas.

64. (veja-se 259) As mulheres com atos vergonhosos, as pernas chegadas huma à outra, os braços recolhidos juntos, a cabeça baixa e curva obliquamente.

181. O braço que for levado com mais forte adherencia dos outros membros a qualquer citio terá mais potente e longo moto como o braço *E* que vai com o busto ao ponto 6.

182.(veja-se 261) Duas acçoens de arremeçar. A de maior torcimento e violencia de corpo arremeçara com mais força e violencia tem estampa.

183. Há três modos de offender: fendente, estocada e revéz. Os movimentos compostos são os que mostram as pernas para diante e a espádua voltada etc. nas batalhas são elles de grande vivacidade. Os fidentes faze-os em várias vistas: de frente, de lado, de traz, etc.

18(?). Os membros dos mortos não pareçam vivos: o pé que recebe o pezo do homem seja schiacciato(?) sem mover os dedos, salvo se se formasse no calcanhar.

/ fol. 31.

195. Quando o movimento hé opposto à mente ou vontade os membros serão desobedientes e será preciso mostrar grande fervor e affetção.

196. O membro mais fatigado mostre mais os musculos mas só aqueles que trabalham mais na acção e mais o que mais trabalha. O ocioso fique mole e lento.

200. A espádua do homem que sustenta hum pezo hé mais alta que a outra.

210. As posturas da cabeça são immensas, sejam inclinadas com graça e girem para não parecerem de páo. Os membros do corpo também com graça e expressão esbeltos estendidos sem grande musculatura e a que tiver seja suave, pouco sombrios e os braços sem paralelismos com os outros membros. E se pelo pousar a cadeira direita esteja mais alta que a esquerda faze a juntura da espádua superior cahir perpedicular sobre o mais eminente objecto da cadeira e seja essa espádua direita mais baixa que a esquerda e a furcula sempre correspondente superior(?) ao meio da junta do pé que sustenta a perna e a perna que não pousa tenha o joelho mais baixo que o outro e ao pé da outra perna.

211. Quando algum por acidente se volta atraz ou de ilharga reparte este torcimento por quatro juntas: a do pé, a do joelho, a da cadeira e a do pescoço; e se pousar sobre a perna direita o joelho da esquerda se dobrará para dentro e o seu pé hum pouco levantado de fora, e a espádua esquerda hum pouco mais baixa que a direita; e a nuca se *scontri* no mesmo lugar para onde está voltada e maleolo externo do pé esquerdo; e a espádua esquerda perpendicular sobre a ponta do pé direito; e observa sempre que o peito não gire igual com a cabeça se o homem estivesse sentado; e os braços se ocupem de travéz o peito se voltará sobre as juntas dos flancos.

212. Na figura solitária não repliques os membros no mesmo atto. Se correr não leve ambas as mãos adiante porque assim não pode correr e se o pé direito for diante o braço direito vá para traz sem isso não se pode correr bem. Se algum a seguir e levar huma perna hum pouco avançada a outra retorne debaixo da cabeça e o braço superior *scambi* o moto e vá para diante. O mais diremos no livro dos movimentos.

216. Sejam as attitudes tão bem dispostas com os membros que com elles se demostre a intenção da vontade (veja-se 50).

217. Pronuncião-se os attos nos homens segundo as suas idades e dignidades e se varião segundo os sexos. (veja-se 218 e 95). As paixoes são naturaes e não encomendadas.

231. O maior torcimento que pode fazer o homem hé mostrar os calcanhares atraz e o rosto de frente e este não se fará se não se curva a perna e abaixa a espádua que olha para a nuca. Na anatomia se demostra a causa e os musculos que se movem, etc.

232. Se os braços cingem as costas hum cotovelo não pode chegar ao outro mais que de todo o comprimento do antebraço e mão e farão assim hum perfeito quadrado. Se a mão for por diante acima do hombro opposto formará hum triangulo equilatero cuja baze são as clavículas e o vertice o cotovelo.

233. Quando o homem se dispoem para hum moto violento se curva e torce quanto pode no moto contrario.

234. O homem hé mais potente no puchar que no empurrar porque como se vê na balança o pezo mais longe do eixo pode mais e o biceps que concorre para puxar tem o ponto afixo(?) mais remoto do cotovelo eixo que o anconeus que empurra.

235. Alem disso os musculos do braço são feitos para puxar, a que se junta a potente extensão das pernas e do tronco, peito, etc.

236 e 238. A carne sobre as juntas quando ellas se curvão crescem dentro no angulo que se gera da curvatura e se estirão e estreitão da parte de fora e os lados vão da parte do angulo até a parte exterior a elle de mais a menos. (veja-se a 238)

/ fol. 32

237. Sendo a articulação do joelho huma charneira nunca se move a perna para os lados sem a coxa.

239. O movimento simples hé aquele que faz(?)obra no curvar-se simplesmente o para diante ou para traz. Creio que quer falar da charneira e o composto he quando o vo(?)vimento hé duplo ao mesmo tempo (creio que quer fallar da artrodia(?)).

241. Não exprimas a mesma força no que levantar hum bastão qual ao que suspender huma viga.

242. Para mostrar vigilancia e não letargo hé necessario que a cabeça não esteja direita sobre as espáduas mas obliquas para a direita ou esquerda ou olhem para cima, para baixo, ou direita e só nos velhos se pode mostrar a espádua(?) recta. E não só na mesma figura mas nas mais não repliques os movimentos dos braços ou pernas se atexto(?) não te obrigar a isso.

243. Nos attos demonstrativos se se fala de cousa, de sitio ou tempo remoto a mão será longe do corpo e ao contrario e o rosto voltado para o que se demostra.

245. Dos motos mentaes. Se elles se fazem sem os corporaes os braços, mãos, etc. caem.

246. O que não hé nem mental nem corporal acha-se nos locos, bufoens, etc.

247. Se o moto mental tem objeto subito ali vai logo o olho, cadeiras, coxas, joelhos olhos e não os pés;

248. E como os pensamentos são vários assim são taes movimentos mas o moço se moverá d'outro modo que o velho no mesmo acto.

249. O animal de dois pés abaixa mais quando se move aquella parte que está sobre o pé que levanta que a que está sobre o que pousa em terra; e ao contrario a parte suprema e isto se vê nas cadeiras e espáduas do homem e na cabeça e garupa dos pássaros (veja-se a 193).

251. (veja-se 182) O atto de arremeçar pode-se figurar ou quando se o homem prepara para o arremeço ou quando acabou de atirar. No primeiro caso o lado interno do pé será perpendicular ao peito e a espada contrária perpendicular ao pé a espádua direita sobre a ponta do pé esquerdo se for este o que sustente o corpo ou às avessas (às avessas hé como diz o texto).

258. Nos mininos e velhos não há attos vivos feitos com as pernas.

259 (veja-se a 64). Nas mulheres e adolescentes mininas não se fação attos de perna larga porque mostrão pouca vergonha.

260 e 270. O que quer saltar levanta com impeto os braços e espáduas as quaes continuando o impetu se movem juntas com grande parte do corpo e se elevão enquanto se não consome o impetu o qual se forma pela subita extensão do corpo formado na curvatura do tronco, dos joelhos e pés cuja extensão se faz

obliquamente isto hé para diante e para cima e assim o que caminha para diante leva o corpo para diante que salta; e o moto de subir levanta o corpo e lhe faz fazer grande arco e augmenta o salto.

262. Aquele que puxando quer cravar ou fazer cahir o canhão em terra levanta a perna opposta ao braço que puxa e a curva no joelho e isto para se balançar sobre o pé que pouza em terra sem cuja curvatura ou estorcimento de perna não se poderia fazer nem puxar se a tal perna não se estendesse.

268 (veja-se a 139). O quadrupe quando caminha cresce em altura porque sendo obliquas as pernas ellas levantão muito o corpo quando no ato de caminhar se poem a plumo inda que de passagem e não caberião no espaço sem levantar o corpo.

269. Nunca huma metade do corpo será igual à outra em tamanho e grossura se o movimento de huma parte não for igual ao da outra. Infere-se da 89.

270 e 260. Quando o homem salta a cabeça tem velocidade tripla do calcanhar e dupla das cadeiras antes que a ponta do pé se levante da terra e isto porque se desmandão ao mesmo tempo os três angulos que dissemos na 260.

/ fol. 33

Das Paixoens.

95 e 218. Ensinão a observar as paixões.

187 e 244 e 257. Os movimentos mentaes do rosto são rir, chorar, gritar, cantar, a admiração, ira, alegria, tristeza, medo, dor, compaixão, etc. O rizo e choro varião nos sobrolhos e seu intervalo, na boca, faces, fechar de olhos são semelhantes. As mãos o vulto e todo o corpo acompanha a paixão. Sem caricaturas.

219. Nos casos notaveis como de justicados etc. todos estão vendo com attos admirativos. Se o espectáculo hé devoto com attos de devoção se de riso ou pranto não precisa que todos olhem para o objeto. Se hé de medo fujão espantados alguns.

244 e 187. Em fadiga, repouso, pranto, riso, medo, etc. os membros devem exprimir a alteração do rosto.

255. O homem irado terá hum pelos cabelos com a cabeça revoltada em terra e com hum dos joelhos sobre o seu costado e com o braço direito levantar a mão em alto. Elle tenha os cabelos elevados, sobrolhos baixos e unidos, os dentes apertados do canto da boca arqueada, o pescoço grosso e de diante cheio de *grinze* para se inclinar ao inimigo.

256. O desesperado despedasse o vestido e se abrir algumas feridas tenha os pés firmes, pernas hum tanto curvas e a pessoa curvada para a terra com cabelos iriçados ou tambem esteja-se apunhalando.

257 e 187. Os sobrolhos do que chora elevão-se; e do que ri se juntão. O que chora pode chorar com ira, com medo, com ternura, com gozo, com *doglia* e tormento com paixão, com ciume, com piedade e compaixão dos amigos mortos. Algum olha para o céu e deixa sahir as mãos entrelaçadas. Outros levantão as espáduas, as orelhas. O que chora levanta o sobrolho na sua raiz e os une fazendo rugas em cima e desce os cantos da boca. O que ri os levanta e os sobrolhos distantes hum do outro.

Dos retratos

74. Luz alta e fronteira dá graça e força.

35 e 36. As paredes escuras dão graça e força aos rostos que alli se retratão. As encarnadas e sem teto são favoráveis às encarnações.

188. As partes que metem no meio o globo do nariz ou são retas, concavas, convexas, igualmente ou desigualmente ou são mistas com retas e concavas ou convexas em cima ou em baixo. A união do nariz com os sobrolhos ou hé concava ou reta. A testa ou hé chata ou concava ou convexa, etc.

189. O nariz ou hé reto ou concavo ou convexo. O reto hé comprido, curto, chato, ou elevado. O concavo ou o hé em cima, no meio, ou em baixo. Os convexos o são ou em cima no meio em baixo. Os espostos(?) que cercão o globo do nariz ou são retos ou concavos ou convexos.

190. Pela frente os narizes são iguaes, grossos no meio, delgados no meio, grossos em baixo e delgados em cima e ao contrário, de ventas largas, de apertadas, de altas, de baixas, de ventas descobertas ou cobertas com a ponta. Estudando e decorando estas cousas ou tendo-as no livro de memória podes delle ou della tirar de repente as feiçoens de qualquer pessoa só com olhar para ella.

191. Sombras brandas e suaves dão graça e formozura.

/ fol. 34

Das roupas

359. Muitos gostão das roupas dos panos angulares, com angulos agudos, crus e cortados, outros mais sobre o redondo, outros sem algum angulo e só, em vez delles, certas curvaturas.

360. O desenho do pano hé estar estendido e direito quando o constangem a dobrar-se cede alli mas forceja cada vez mais na distancia para se endireitar.

361. Não se fação pregas senão aonde sejão apanhadas com mãos ou braços. O resto caia simplesmente. Tira-as do natural e não do papel, pelica, etc. que serão muito falças.

362(?). No escorço hajão mais pregas e circundem os membros.

363. As cavidades fronteiras a olhos parecem mais escuras.

364. Os deliniamentos das pregas mostrem o acto da figura distintamente e a sombra das pregas não pareçã penetrar o corpo. Se forem muitos vestidos o ultimo mostre todo o vulto dos outros. As que circundão os membros devem diminuir para os extremos da cousa circundada. O comprimento das pregas mais unidas aos membros devem |agrizar-se| rugar-se daquelle lado em que o membro pela sua curvatura diminue e |estirar-se| puxar-se da parte opposta à curvatura se estiver direita. Hajão dobras aonde houver ação de movimento mas se a pessoa se retorcesse cahirião direitas e se fosse curvada então ellas se poderião rugar naquella parte aonde o membro diminuir.

358. Nas partes que cobrem os membros illuminados não se fação pregas na sombra escura e as (?) e os lineamentos dellas vão circundando os membros sem linhas ou sombras que os penetrem. E não se fação como despídos ou cheios de bexigas eventos sobre o relevo dos membros. E só se preguem aonde os membros entre elles e o corpo reúnem o tal pano. E varia os panos na história, etc.

Dos paizes

33. Os paizes devem-se retratar de modo que as árvores sejão meias illuminadas e meias sombreadas. E melhor quando o sol está entre as nuvens e elles recebem o clarão só do ambiente e a sombra universal da terra e quanto mais visinhas à terra mais escuras.

65. Como se fará o fogo em noite.
66. Huma borrasca.
67. Huma batalha. Servirá para ella tambem as 182, 183, 193, 255, 261, 262, 268.
285. As árvores e ervas de maiores folhas cauzão maiores sombras (veja-se 140).
286. O animal monstruoso faze-o de partes de outros animaes verdadeiros.
- 344, 345 e 346. Do vento.
347. Da chuva.
348. Esbatimento das pontes na água.
365. Do horizonte retratado na água (veja-se 140).
129. Da verdura vista nos campos de igual qualidade. A dos prados parecerá mais clara que a das árvores. Quanto se diz do colorido, perspetiva linear e aerea, reflexos, clar'escuro etc. se convem mais ao paiz que a outra cousa.
- Nota bem o fim da 332 onde falla dos effeitos do sol poente.

/ fol. 35

Do colorido

10. Se queres agradar fazes cousas nos paineis de grande escuridade e de grande doçura de sombras.
13. No esboçar sê espedito e pouco acabado; mas coloca os membros nos seus lugares.
51. Faze os |termos| contornos das figuras da cor e tom do seu fundo e não profiz mais escuros.
- 75,76. Da reverberação nos corpos de clara qualidade, plana e sem densa superficie a qual ferida da luz resalta como pela a buscar o primeiro objeto. A parte voltada para a sombra não hé refletida.
77. Quando a superficie que reflete hé lustrosa e pulida o reflexo participa mais da couza que o gera que daquela onde se gera.
78. Há huma seita que admite na pintura os reflexos; outra que os reprova. Faze-os tu bem, manifestando porem as causas delles e as suas cores e serás louvado de ambas as seitas.
81. Se a carne refletir sobre carne o reflexo será mais corado e de mais bella cor que a mesma carne. (veja-se a 125 e 111).
- 84, 85, 122. Se hum reflexo for azul e outro amarelo e a cor reflexada por ambos for branca o reflexo será verde. E se o reflexado for amarelo e o reflexo azul a cor reflexada será verde porque a cor reflexada hé mixta da sua e da do corpo que reflete.
110. A pupila diminue com a muita luz e por isso se olharmos da luz para o interior de huma casa tudo nos parece igualmente sombrio; mas entrando na caza vemo-la alumiada e colorida.

111, 125. Se a luz não hé da mesma cor do corpo em que incide este não mostra a sua verdadeira cor, por isso nas pregas a parte reflexada pela mesma roupa hé a que mostra a sua verdadeira cor. O ouro no reflexo de outro ouro.

101, 104, 124. A sombra de qualquer cor participa da cor do seu objeto des da do corpo que lhe manda o reflexo. Mais quando está mais perto e por isso a cor da sombra do branco posto ao ar hé azulada pelo reflexo do céu. E pelo claro tem a cor da luz.

125. A superficie opaca será de mais bella cor se tiver por objeto huma cor como a sua (vê 81, 111).

105, 123. A sombra do maior branco terá mais do negro porque hé mais apta a receber a cor dos seus objetos; e mais ainda a do seu maior contrário que hé o negro, porque o branco hé o mais apto a receber a cor do luminoso (à excepção do espelho). O negro hé a cor que menos recebe o reflexo.

109. Nas trevas da noite todas as cores têm o mesmo gráo de sombra.

112. Os termos das mesmas cores são desiguaes cahindo sobre fundos desiguaes e cada cor parece mais nobre nos confins do seu contrário que no meio, como o preto quando se termina com o branco.

Cores transparentes.

113. A cor trasparente forma com o fundo outra cor diversa de ambas.

329. O fumo hé mais claro entre o sol e o olho.

330. E a poeira hé mais clara em cima.

113. O fumo sobre o negro da ferrugem hé azul; no azul do ar berretino ou avermelhado.

330. O pavonado sobre azul faz violete. O azul sobre amarelo, verde. E o bello claro sobre o bello escuro faz azul.

331. O fumo hé mais transparente e escuro nos extremos da globulencia que nos meios. O vento rijo o faz obiquo. As diversas cousas que o gerão lhes dão diversas cores. Não fazem sombras cortadas e quanto mais se afastão da sua origem aonde são mais brancos e para o fim mais azuis. O muito fumo entre o olho e o lume o faz parecer escuro. Sendo remoto ocupa menos as cousas. Em distancia sendo muito faz os effeitos da névoa. Na origem vê-se a cor do fogo que illumina os globos.

/ fol. 36

114. O mais bello do preto hé na sombra; no branco na luz, o azul verde e Leonado nas meias tintas; o amarelo e vermelho nos claros; o ouro nos reflexos e a lacer nas meias tintas.

115. Toda a cor hé mais bella na parte illuminada que na sombria porque o lume vivifica, excepto o preto porque não hé cor.

117. Se o sol cahir sobre parede vermelha e dali refletir a outra tambem vermelha a cor dessa será bellissima (veja-se 111, 125).

118. Na mais viva luz se vê melhor a mais verdadeira cor. As trevas tingem tudo de sombra (esta hé como a 153). O verdete composto de saes inda que pintado a óleo tira-se com água se não hé logo envernizado. Este verde com o aloé cavalirio se faz bellissimo.

Combinação de cores.

121. Branco, preto, azul, amarelo, verde, Leonado (ou *tané* ou ocre) *moré* ou pavonado e vermelho são 8 cores capitaes. Não há outras combinações primeiro a duas e duas, preto e branco, preto e jaldelino, preto e vermelhão etc., depois a 3 e 3 ...

135. O objeto vê-se n'água como em espelho e reflete por angulos iguaes.

139. A neve opposta ao céu parece escura mas sobre cor escura parece muito clara. A proxima parece que cahe continua em cordas; a remota não.

131, 132. As folhas lustrosas mostram como os espelhos a cor do sol e do céu, e não a sua: As felpudas mostram mais a sua cor, como o linho pano, etc.

140. A cor vale por comparação: o encarnado parece palido ao pé do vermelho e se aviva com o amarelo. Parecerão o que não segundo conforme os fundos por consequencia.

99. O escuro faz realçar o branco, o pálido o vermelho, o verde ao vermelho (e não o verde ao azul e nem o azul ao amarelo).

100. As tintas transparentes serão bellissimas se forem sobre fundos brancos. As opacas querem campo escuro.

144. O bello nem sempre hé bom. Hé erro escusar o relevo por não çujar com escuros huma bella cor.

146. Os vestidos negros fazem a carne branca mais branca. Os brancos mais trigueira. Os amarelos córada e os encarnados palida (veja-se 99 e 140)

145. O mar ondejante não tem cor própria. Visto da terra parece escuro para o horizonte com seus carneiros. Do mar parece azul porque vê o céu e a terra.

147. A cor sombria d'hum corpo não parecerá sua se a cor que a reflete não for a mesma. Se a parede verde ou leonada refletir sobre outra azul fará hum escuro feio mas não azul (veja-se 101, 104, 111, 125).

150. A côr entre a sombra e o claro seja menos bella que a totalmente illuminada.

155. O branco, como não hé cor toma no claro a cor da luz e no escuro a do céu ou do objeto que sobre elle reflete (veja-se 104, 105, 123, 101, 158).

156. O fogo tinge tudo de amarello.

158. Nos montes de neve os claros são vermelhos pelo sol e os escuros azuis pelo céu (v. 155).

161. Olhando para as cores com vidros coloridos conhecerás a amizade ou antipatia dellas.

284. A carne hé transparente e por isso as suas sombras não recortão como as da pedra. O sol penetra os dedos.

328. As sombras dos corpos geradas pelo sol poente são azuis (veja-se 104, 105, 123, 101, 155, 158).

/ fol. 37

Perspetiva aerea.

Theoria das cores

162. O azul se compoem de luz e de trevas. O espelho e o que se vê nelle comunica reciprocamente as suas cores a proporção da sua potencia.

A - A cor mais branca se verá em maior distancia e parecerá mais visinho a nós e parecerá mais branco se for cercado de maior escuridão.

B - O branco visto por ar turvo parece maior que he porque parece menos remota. O ar entre o olho e o objeto o tinge da sua côr.

151 e 69. A espesura do ar illuminada opposta às trevas da região etherea forma o bello azul do céu.

134. Ao pé da terra o ar he mais denso e por consequencia tem mais alvura de luz (312, 103, 136, 68, 106, 141) e tudo o quanto se vê atravez deste ar mais denso he mais confuzo que o que se vê por entre o mais elevado e mais puro.

318. O escuro natural ou accidental da sombra parece mais azul na distancia que as outras cores e as montanhas remotas que são mais escuras parecem mais azuis.

68. Como o vapor do ar he mais denso ao pé da terra os cumes dos edificios das cidades remotas são mais visiveis que os seus baixos.

314. O mesmo succede com hum monte, e estas partes mais confuzas parecem por isso mais remotas que as superiores.

316. Da mesma sorte acontece com as arvores, contornos etc. e as torres parecem em baixo mais estreitas mais claras e mais confuzas e em cima mais escuras e mais distintas (315) e o seu fundo mais claro.

69. O sol luzente esclarece os vapores no horizonte opposto e não no seu.

Da nevoa.

323. O que se vê pela nevoa parece maior que he porque parece estar mais longe.

324. As cousas altas entre nevoa são mais confusas.

325. Tarde e manhã de nevoa.

326. Outra de nevoa.

308. Os corpos verticaes e paralelos entre névoa parecem mais grossos em cima.

102. Nas distancias todos os tons se vão cada vez confundir mais com os fundos.

106 e 108. As cores desiguaes, iguaes em distancia, vistas por entre densidades desiguaes podem parecer iguaes e inversamente (veja-se 128).

318, 306, 125, 319. As cousas pequenas perdem-se logo de vista como contornos ou linhas, realces por isso o rosto que tem minimos realces e muita sombra parece logo escuro e em pouca mais distancia os outros vultos.

317. Os contornos vistos de mais longe são mais confusos.

292. A primeira couza tambem que perdem os objetos da vista são os contornos como dissemos; 2º as sombras que dividem as partes; 3º a grossura de perna e pe e todas as partes pequenas ate ficar huma massa confusa. Das cores, o primeiro que se perde he o lustro, luz da luz, depois a luz que hé menor que a sombra, terceiro as sombras principaes até ficar huma mediocre escuridade confusa.

337. Os contornos sobre fundos claros parecerão escuros, os segundos mais confusos.

339. As cousas remotas sejam só marchadas com contornos confusos.

Perspectiva calculada das cores.

149. As primeiras cores limpas e quanto mais para o fundo mais da sua côr (veja-se 107 até 110.

308. Huma cabeça com touca branca parecerá de longe mais larga que o corpo se for vestido de preto. s troncos ou folhas diante do sol parecem menores ou invisiveis.

/ fol. 38

357. Quanto maior for a interposição transparente entre o olho e o objeto tanto mais se transmuta a cor do objeto na cor do transparente. Se a interposição do objeto for entre o raio do olho ao lume elle sera talmente privado de luz.

355. A parte mais proxima ao luminar será a mais illuminada.

143. No ar espeso elle tinge mais na maior distancia o maior objecto.

Perspetiva linear.

37. Na pintura estavel o horizonte seja pela altura do olho do espectador.

322. Theoria da diminuição dos objetos na perspetiva, por calculo.

297. As caras feitas por medidas tiradas do natural saem maiores.

333. O objeto distante pintado parece maior que o verdadeiro porque se vê com os 2 olhos.

300 e 301. Como se fará huma figura parte na parede e parte no tecto.

336. O corpo opaco mais distante do olho parecerá de menor relevo.

Do clar'escuro.

302. Advirta-se que sempre nos confins sombras e luzes das sombras se mistura luz e sombra e tanto mais a sombra derivativa se mistura com a luz quanto ella he mais distante do corpo sombrio. Mas a cor nunca se verá simples porque o objeto lhe manda a sua.

303. Na multidão a parte central e inferior seja mais escura inda que as cores o não sejam.

304 e 305. As superficies planas só destacão de fundos mui diversos as esphericas ou facejadas destacão muito ainda de fundos da sua cor.

92. O 1º objecto do quadro tenha o realce mais vivo e a sombra mais forte os outros vão-se enfraquecendo à proporção do ar que se lhes vai interpondo.

289. Os pequenos luminaires fazem grandes sombras e recortadas, o grande pequena e esfumada.

28. Se as figuras estiverem ao sol encoberto serão lavadas de grande *somitá* de luz. Se o sol vê a, as suas sombras serão mui escuras em comparação das luzes, e cortadas, tanto as primitivas quanto as derivativas e todas de diversa cor do claro, pois recebem o reflexo do ar azul e com mais força nos brancos e a parte da luz participa da cor do sol. Ve-se bem claro quando o sol se quer(?) porque tinge as nuvens da sua cor doirada e avermelhada mas a sombra fica azul, e este avermelhado reflete e tinge os corpos para que olha. Se a figura estiver em casa escura terá as sombras esfumadas maiormente na parte aonde menos se vê o escuro da habitação

(veja-se 279, 48, 74, 29).

29. A luz cortada pela sombra hé muito desaprovada e por isso se fizeres(?) as figuras em pais mete o sol entre nuvens (veja 279, 48, 79, 29)

279. Se a figura estiver ao sol esbaterá no chão, se em tempo triste faz pouca differença a luz da sombra e sem esbaterem os pes. Em casa terá differença maior da luz à sombra e esbatimento no chão, se a parede for branca pouca differença a luz da sombra; se a luz for de fogo os claros avermelhados e fortes, sombras escuras e esbatimentos no chão e parede cortados, etc.

41. A luz alta, grande e não muito forte faz gratas as partes do corpo.

74 e 287. A luz fronteira alta entre paredes escuras dará grande vulto.

/ fol. 39.

74. A luz à cabeça e sombrea os olhos pela testa, a boca pelo nariz e o pescoço pelo mento.
(279, 29, 41, 278, 287).

287. Diz o mesmo por outro modo.

34. Como se observará a luz da candeia.

35. A caza pintada de escuro dá luz favoravel. A caza encarnada dá boa cor às carnes.

46. Não desenhes com luz de caza as figuras de paiz porque errarás os escuros e reflexos.

Dos reflexos.

83. O reflexo simples he o que nasce de hum só objecto illuminado; o duplicado he o que nasce de dois; o triplicado de três. O que he reflexado por 2 lumes he menos escuro que por hum só e tem menos sombra.

80. O reflexo será mais claro quando estiver mais perto do seu objecto ou quando refletir por menor angulo ou cujo objeto for mais claro ou quando não tenha ao redor de si senão a sua cor. A cor mais visinha ao reflexo mais tingirá de si o mesmo reflexo.

87. A luz reflexa he tanto menor que a incidente quanto o corpo que reflete he menos luminoso que o que incide.

19 e 82. Se o reflexo for mais claro que o seu fundo será muito preceptivel; se mais escuro pouco preceptivel.

75. Os reflexos reverberão como as pelas quando a luz cahe sobre os corpos claros de superficie plana e semi-densa.

76. Os bosques e outros corpos escuros inda que illuminados não refletem.

55. A luz particular dá mais relevo que a geral porque faz mais reflexos.

Dos fundos.

334, 159. Os corpos convexos são próprios a destacar do seu fundo e se cahir sobre fundo claro destacará muito pela sombra e assas(?) pela meia tinta do claro.

138. Se o branco tiver por fundo outro branco destaque-se por extremos mais escuros.

342. No fundo claro tudo mostra mais relevo.

154. O fundo deve ser mais escuro que os claros e mais claro que os escuros.

137. E o objeto seja colocado de modo que o seu claro caia sobre o escuro do fundo e o escuro sobre o claro (veja-se 141, 142, 20, 288, 283).

160. Os contrarios mostram-se mais fortes huns oppostos aos outros. O branco faz parecer mais tinto o preto e às avessas o claro brilha mais sobre fundo escuro, etc., etc.

/ fol. 40

Conselhos e advertencias

Divisão da pintura.

47 e 48. Divide-se em formas ou circumscripção de linhas e em cor. Divide-se em proporcionalidade das partes entre ellas e o todo e no movimento proprio do accidente mental da cousa viva que se move.

349. A perspectiva he redea e lume da pintura

274. E o pintor deve ser perspectivo, symmetrico, e architecto.

15. Na tua obra não creias o teu juizo(?), ou ouve os teus inimigos.

275. Ou consulta o espelho aonde a tua obra te parecerá alheia.

19. Escuta tambem o parecer de todos se elles conhecem os grandes defeitos naturaes tambem podem conhecer os pintados.

11. O pintor que não duvida pouco adquire.

273. Quando o juizo he melhor que a obra he bom. Quando he igual não. Quando he menor e se maravilha do que faz péssimo. Toma de vez em quanto algum (solazo) porque o estar fito na obra te pode enganar e ser nocivo.

43. Procura conhecer bem os musculos, nervos, etc. para exprimir os seus movimentos nas attitudes.

277. O grande empenho do pintor he dar relevo ao que he chato.

53 e 341. Mas a pintura vista com ambos os olhos nunca parecerá ter relevo natural.

59. O quadro deve ser visto de huma só janella.

335. Para julgares os quadros considera 1º se as figuras tem relevo, e a luz que as illumina, e que as sombras do meio do quadro sejam diversas das dos extremos porque não deve a sombra estar toda d'hum lado mas cercar a história.
280. Quando vires pintura fuge do raio que ella reflete, poem-te antes diante do luminar.
343. As luzes universaes dão mais graça às figuras que as particulares.
276. Muitos errão mudando todas as proporçoens ao natural.
24. O que imita alheia maneira he neto da natureza.
56. Os contornos como em immutaveis são de mais sciencia que as luzes e sombras.
278. Mas as sombras são de mais especulação que os contornos (elle(?)s dão o relevo).
290. Os contornos dos corpos são de tal evidencia que em pequena distancia se não conhece o amigo senão pelo vestido ou modo de andar, etc.
52. De longe não se vê se o homem tem defeitos porque parece pequeno, o mesmo acontece às figuras pequenas.
282. As pequenas figuras não se devem acabar porque fingem estar longe.
72. As cousas remotas tem contornos confusos. As acabadas mostram estar perto.
71. A figura grande deve-se acabar como a miniatura se se ha de ver de tão perto como ella mas tanto menos quanto maior for a distancia donde deve ser vista.
- 21 e 22. Procura ser universal e he facil pois todos os animaes são semelhantes excepto os peixes. Evita o fazer as figuras sempre medidas e simmetricas.
27. A luz da caza da pintura seja ao norte ou tenha empanada sem travessas.
296. Em altura tal que a luz corte em angulos de 45 graos a cor da caza seja mais escura aonde tiver mais luz, de sorte que toda pareça huma.
- 40, 31. O olho do desenhador deve estar entre o luminar e o objecto copiado. E defronte do olho da figura copiada.
60. As sombras indecisas do natural não as dicias na pintura.
- 42, 45 185. Observa aonde o teu corpo he defeituoso para alli estudaes mais a natureza escolhida pois cada hum sem querer se retrata.
30. Quando quizeres huma parte do nu desenha o todo para ficar bem no seu lugar.
44. Não repitas os mesmos semblantes, dobras, mãos, etc. no mesmo quadro.
- / fol. 41.
14. A pintura dura seculos com os erros que o pintor ali deixa. Em outra obra não se restaura o credito que naquela se perde.

20 e 271. A memoria não pode reter todos os accidentes da Natureza. Consulta-a sempre.

73. Despega os objetos huns dos outros inda que sejam da mesma cor.

213. A cabeça va bem entre as espaldas o busto nas cadeiras o corpo nos pés, etc.

332. Recopilação de preceitos. Quando as nuvens são vermelhas do sol ellas avermelhão os azuis dos longes que fará o campo alegre e jocundo, o ar entre o sol e a terra quando elle se poem ou levanta ocupa mais as cousas que estão atraz delle que outra parte do ar porque he mais alvo. O contorno claro sobre campo claro parecerá meia tinta e sobre escuro parecerá realce. As cousas de igual altura as que estão sobre o horizonte cada vez parecerão mais baixas e as debaixo dele cada vez mais altas entre cousas de igual espesura as mais visinhas ao olho parecerão mais transparentes. No sol poente as cousas que elle vê são vermelhas e as que não vê são escuras e confusas e todas da mesma cor. As cazas e outros objetos illuminados são então muito evidentes, o resto tem pouco vulto nas partes planas e isto offerece bello espectaculo à vista. Nos mais repete o que ja está dito.

340. Os contornos e figuras dos corpos sombrios conhecem-se mal nas suas sombras e luzes mas sim entre a luz e a sombra. A perspetiva pitoresca se divide em 3 partes principaes: 1ª a diminuição dos corpos, 2ª das cores, 3ª das formas.

Segredos practicos.

32. Para copiar em vidro qualquer vista ou figura.

352. Fazer huma pintura de eterno verniz.

353. Modo de colorir em pano.

LEÃO BAPTISTA ALBERTI

DA PINTURA E ESTATUARIA

Vida de Alberti escripta por Du Fresne.

Da Pintura

Lº 1º. Da perspetiva de linhas e luzes.

Lº 2º. Se Fidias fizesse huma estatua de chumbo ella se estimaria mais que igual pezo de prata. Zeusis não achava por fim(?) preco(?) para as pinturas e as dava. Os mestres são como deoses. A pintura ou he mestra ou ornamento de todas as artes. O pintor, creio eu ensinou os canteiros a fazer as ordens, os escultores a esculpir e daqui para baixo a tudo quanto serve de ornamento. Os romanos chamavão a todos os artifices *fabrisi*, ao pintor não. A pintura he qual Narciso que toda se converte em flor. Quintiliano diz que os antigos desenhavão a sombra dos corpos pelo sol. Filocles Egypcio e Cleanto inve~tassem a arte os Egicios a fazer-se sua 6.000 anos antes dos Gregos. Os nosos querem que da Grecia passara a Italia depois da victoria de Marcelo na Sicilia. Mas isto importa-nos pouco. Eufranor Antigono Zenocrates e Apeles

/ fol. 42

levavão quadros e estátuas. e Paulo Emilio a fez aprender a seus filhos como fazião na Grácia os nobre que a aprendião com a Musica e Geometria. Marcia filha de Vano(?) foi célebre por pintar. A natureza pintou(?)

numa pedra de Pyrro as 9 Musas e faz nos mármoreos Centauros, cabeças reais com barbas. Ella deleita e faz passar o tempo depressa. Alguns no melhor se dão ao ganho(?) e não adquirem fama nem bens. Dividimos a pintura três partes: desenho, composição, colorido. Contornos. Via do fumo(?) quadrinulado para copiar a natureza.

Desenho. Perspetiva da scena do quadro, chão, paredes, plantas, de objetos. Proporcionar bem depois os membros correspondendo em grandeza, effeito(?), cor, espécie, belleza e magestade. Anatomia, animaes, symetria medida pela cabeça ou pelo pé (que hé igual(?) a ella) como faz Vitruvio. Expressão. O vivo pareça vivo e o morto, morto. Em Nestor não convem o peito de Apolo, nem a Vénus hum vestido de burel .

Composição. No compor os corpos consiste todo o engenho. No combate dos centauros não deve nenhum dormir embriagado, nem o cão tamanho de(?) cavalo, nem o homem má cor que acusa. A variedade deleita a vista como o ouvido e paladar. Péricles foi sempre copiado com elmo por ter a cabeça aguda. Nada obsceno. Os espetadores ainda quietos exprimão os seus sentimentos. Nós rimos e choramos com'os(?) que chorão e riem. Os membros dos tristes caem, cabeça, frente e tudo. Os coléricos vermelhos, olhos e cara inchados, motos velozes. Alegres somos despejados(?). Eufranor(?) retratava bem. Demon(?) exprimia bem como Aristides. Expressão geral e graciosa do sugeito. Algum chame o espetador para ver o espetáculo ou se hé segredo ameace os curiosos, ou te(?) convide a rir ou a temer perigo. Timante cobrio a cabeça de Agamenon. São bellas as expressões de medo na nave de Gioto. Pa(?) e movimento do corpo. De sete modos se movem os corpos , alto, baixo, à direita e esquerda, adiante, atrás ou girando. Todos entrem na composição. Huns vão, outros venhão. A ponderação. Se levantamos huma mão todos os membros dali até o calcanhar levantão. Alguns crêem ser mais vivo o moto violento. Hé erro dos ardentes(?) (?)os motos naturaes(?) e suaves. Nas mininas, doçura, socego, decencia, quietação. Inda que Zeusis e Homero as fizerão fort(?). Os moços, alegres e ligeiros. Os homens, fortes, velhos, languidos, apoiados, curvos. Com competentes paixões. O boi que lavra não rinche(?) como o bucefalo(?). Os cabelos tenham também os sete movimentos. Assi como as pregas e os ramos agitados pelo Zefiro são belissimos(?)sendo todos para huma parte.

Das luzes e sombras. Muitas cores(?) podem ser bonitas mas por bem o branco e preto hé essencial. Como fazia Nicias de Athenas. Desenho(?), vulto e relevo. Não basta contorno e cor. Bom desenho e bem colorido. Aonde fere a luz a cor hé mais viva e diminue(?) para a sombra. O espelho mostrará quando basta o relevo. No empaste fique(?) rugar(?) para o realce e fuso(?). O branco e negro deverão cortar como pérolas de Cleopatra ou diamantes. Todos nós(?) (?)limos à alegria e alli devemos hir com todo o freio(?) apertado(?).

Colorido. Diana dançando com as ninfas. A primeira ao pé della vestida de verde, outra de branco, a seguinte de vermelho, outra de amarelo e outras

????????????????????????????????????

claro e escuro fazendo-se asi vagos e reciprocamente

/ fol. 43

mais bellos(?). O vermelho entre o azul e verde condecora. O branco dá alegria ao amarelo e cinzento. (?)Mas a todos os escuros estão bem com os claros. Não louvo(?) o ouro nos paineis que tanto se uso.

Lº3º
Seja o pintor bom e douto das boas artes. Civil. Saiba principalmente geometria. Leu os poetas e rhetoricos(?) e sábios para poder inventar. A calunia de Apeles era hum homem com duas grandissimas(?) orelhas e tinha de hum lado a ignorancia e a desconfiança do outro. E parecia a callunia bella mocetona, maliciosa e astuta de rosto, com facha acesa na esquerda e tirando pelos cabelos com a direita hum mo(?) que levantava as mãos ao céu. guiava-a hum homem pálido e magro, feio(?) e de aspeto cruel como o veterano guerreiro. Era o livore. A insidia(?) e a fraude acompanhavão a calunia e lhe consertavão os ornatos. A pudicicia(?) e vergonhosa(?) verdade(?) erão seguidas pela penitencia cuja veste escura e sórdida cahia a pedaços. Fidias

tirou Jove(?) d'Homero. Muitos não vão bem por ignorar a via. Hé esta: primeiro se aprendão os contornos ou linhas como o A B C da pintura. Depois fechem as superficies. Depois as formas e os membros separados e decorados. Há narizes corcovados, xatos, tortos, largos, alguns levão a boca adiante. O torneado dos mininos, o musculado dos homens. Procurar o bello que hé o mais difficil. Costume-se a pintar em grande aonde os pequenos erros parecem grandes. Os que se costumão ao pequeno errão tudo em grande. Copie o natural e se copiar alguma obra seja esculptura senão pintura. E apendermos(?) a esculpir que hé mais fácil que a pintar. Nem se pintará bem o que se não souber que forma tem. Os que ignorão vão à obra como os cegos às palpadelas e perdemos tempo em andar e desandar. Para a história precisa o homem, cão, cavalo, animaes, etc. Nicias e Zeusis fizerão bem mulheres. Eraclides navios. Dionisio só(?) homens. Serapião tudo o mais exepcto(?). O Alexandre que pintou a loja(?) de Pompeo fazia bem os animaes principalmente caens. Fidias os deoses. Eufranor(?) os heroes.

Quando quiseses compor pensa, eschisa(?) e modela. Pede conselho ao(?) (?) quadrincula e faze-a com diligencia moderada e não a deixe imperfeita nem exangue.

Da estátua.

Observaçoes de Nicolao Possino sobre a pintura.

Os bons mestres guião por breves e bons caminhos. A pintura hé a imitação das acçoens humanas. A arte não excede os limites da natureza (?) toda a sciencia hé a arte toda e nhum a possue toda. O poeta diga(?) cousas imposiveis como sejam melhores que as naturaes. A Elena de Zeusis era melhor que o possivel(?) natural. Da amizade(?) das cores.

A acção hé a falta do corpo. Sem ella não há persuasão nem effeito de luz e cor.

O sublime consiste em matéria ou argumento, conceito, estrutura, estilo. O sugeito ou matéria, grande, heróico ou divino despr(?) cousas pequenas e vulgares. Os objetos faceis(?) e naturaes(?). O estilo grande. O conceito como o de Homero e Fidias no Jupiter.

Idea de belleza consiste na perfeição ideal de cousas incorporeas(?). Hum assumpto velho pode ser original bem novo como o S. Jerónimo do Do(?). Supra a falta d'asunto coma bella maneira. Cada paixão ou cousa tenha a sua forma. A cor na pintura hé como a cadencia na poesia.

/ fol. 44

e da esculptura.

Tratado da Pintura por RICHARDSON pay e filho, em 3 tomos. Amsterdam, 1728.

A pintura hé divertimento, hé utilidade, comunica ideas, fala sem ambiguidade em lingua que todos entendem, mostra os costumes de todos os tempos e todas as cousas do mundo, os homens famosos e (?) os parentes(?). Explica a história natural, a architettura, a anatomia, a história, a fábula, a alegoria, a moral. O pintor hé Homero, Tito livio, Thucidedes, etc. etc. Deve aver anatomia, geometria, óptica, architectura e outras sciencias que não sabem (?) os historiadores e poetas. Deve escrever bem. Todos recebem dinheiro ou honorários dos seus empregos. E o pintor bom pode igualar os fidalgos e com os que ocupão grandes postos.

Partes da pintura.

Invenção, expressão, composição, desenho, colorido, manipulação, graça, grandeza. Como hé difficil abranger o todo. Tem-se dividido a arte em retratos, história, paizes, batalhas, grotescos, cousas inanimadas, flores, fructos, navios, etc. A Itália possuhia só esta arte quando era ignorada aquem dos montes(?) e dos mares e

tem sido a grande escola. Flandres teve há 100 anos grandes pintores. Nós há 80 anos que devemos a Vandyk ser os melhores retratistas. Borgonhão(?) fez batalhas bem. Miguel Angelo das Bat

??
marinhas, etc. etc.

Invenção. Hé pintar o que está no livro acrescentando o verosimil e maravilhoso. S. João no pasceovis(?) mostra mortificação em se supor que ele ame menos o Senhor. O desmaio da senhora no (?). Pode-se apartar da verdade natural e histórica como no pórtico do templo de Rafael mas raras vezes. Observe o costume. Escolher bem o instante, huma acção principal em cada peça nada que aparte a atenção do sugeito principal (como a perdiz(?) de Protogenes). a ação verdadeira e tambem conveniente. Nada superfluo. Deixe à imaginação alguma cousa. Nada contra a grandeza, nobreza, religião, decencia, etc. Toda a variedade. Nos retratos faça os outros como quieria que o fizessem. A lisonja seja lisonja e não visivel. Suprir como(?)mais o que não pode ser igual. Dos grotescos. O pintor conver-se com todos, lea, observe os effeitos das paixoens até dos animaes. Toda a natureza. E esboce o (?) para soccorrer a memória. Pode-se ser plagiário. raphael tirou(?) do antigo. Milton d'Homero e Virgilio, Dante e Tasso. Virgilio copiou. Rafael e Julio forão os melhores inventores.

Expressão. O character alegre, triste, etc. deve dominar em todo o painel e em todas as partes da pintura. Roupas e insignias. Ar(?) de rosto, açoens, paixoens, tudo deve ser expressivo. No retrato notará qualidade e humor do sujeito as singularidades dos seus movimentos. Attitudes(?) figuras alegóricas. Epigrafes (genus(?) unde latinum) observar o natural (????? mais alguma linha ????)

/ fol. 45

Composição. Na distancia não se veja no quadro senão huma mancha de luz e de sombra ou repouzo e(?) as suas formas agradem ao olho. As formas e cores infinitas sem(?) nome recreem(?). As cores predominantes fação reclames por todo o quadro. Cada figura e cada parte delle tenha huma parte dominante e todas as mais lhe sejam subordinadas. A principal figura na parte mais luminosa e tudo ali mais acabado. O lugar e não a força distingue às vezes o heroe e se elle não ocupa o lugar conveniente tenha ao menos(?) cor mui viva, escarlata, etc. Tudo contraposto (Carta de Ticiano a Henrique 8º sobre Danae) que a pintou de costas e de frente.

Desenho. Comprehende geometria, proporções anatomia e perspetiva.

Colorido. Deve variar segundo o sugeito, tempo e lugar. Na armonia e agrado d'huma cor com outra consiste a belleza do colorido. Branco e preto perfeitos(?) são desagradáveis. Na carne evite a cor de geço(?) e tijolo e carvão mais a da pérola e pêcego. As cores em(?)si bellas hé preciso que se embeleção reciprocamente. Observe-se a natureza e como(?) os melhores coloristas a imitarão. As sombras de Rafael são negras.

Manejamento ou pincel. No sujeito gracioso pincel delicado, nas batalhas, etc. áspero. As pequenas pinturas bem acabadas (?) brilhante, toques ásperos(?). Roupa branca, seda e tudo lustroso, toques francos. No que se vê de longe toque áspero e pouco acabado, censurem embora os ignorantes. Os retratos bem trabalhados (?) e depois tocados com força e verdade nas (?) luzes e sombras para pronunciar as feiçãoens. Na boca, etc. não se fação linhas(?) compridas e iguaes como no papel far(?) duro sendo bom o que se faz mais breve hé o melhor.

Graça e grandeza. A natureza ord(?) a pintura. Hé como a narração ao poema (carta de Rafael a Lastighones(?)). Todas as personagens alegres mas com variedade que responda ao carácter daquele que hé tirado(?) (no retrato atender ao ar da cabeça, attitudes, movimentos). Contornos grandes, ouzados, pronunciados quadrantes para a grandeza e ondeados finamente bem contrapostos para a graça. Roupas com grandes massas. Pregas grandes e nobres e a sua subdivisão graciosa. A roupa branca, fina e limpa. Sedas novas. Pouca renda, bordado ou galão. Deve-se pensar muito nos vestidos. O nu pouco marcado debaixo(?). O bello contraposto ao feio. adquira em a natureza ideas originaes, de graça e grandeza.

Sublime. São sentimentos elevados. Temo a Deus Abn(?) e nada mais. Faça-se a l(?)
Hercules, Laoconte, Apolo, Anedocte(?) de Lelis(?). Lista histórica e chronológica dos pintores.

Tomo 2º. Arte de criticar. da bondade d'hum quadro. Sistema de regra(?) conhecer as mais, orig(?) e cópias.
Sciencia do conhecedor.

Tomo 3º. Discurso sobre o bello, ideal. Estátuas e pinturas de Milão, Placencia, Florença, Roma, Pisa, Sena,
Luca, Parma, Modena, Mantua, Verona.

/ fol. 46.

Viagens de Itália de Mr. Cochin. Notas sobre pinturas, esculpturas, etc., em Turim, Milão, ilhas Borromeas,
Placencia, Parma, Regio, Modena, Ravena, Imola, Faenza, Forli, Rimini, Pesaro, Fano, Sinigaglia(?),
Axcona, Loreto, Folinho, Spoleto, Terni, Marni, Tivoli, Castelgandolfo, Larici(?), Marino(?), Velletri,
Terracina, Capua. Napoles, Portici, Pozol, Domiglione(?), Caprarola(?), Viterbo, Sena. Florença, Luca, Pisa,
Leorne. Bolonha, Ferrara. Veneza. Pádua, Vincenzo, Verona, Mantua, Cremona, Brescia, Bergamo, Cartuxa
de Pavia, Pavia, Genova, Toulouse, Marselha, Nimes (1º 1750)(?).

Tratado da Pintura com hum ensaio sobre esculptura por Mr. D'Andre Bardon. Pariz, 1765.

Discurso sobre a necessidade do conhecimento dos principios. Elle facilita os estudos, dirige o génio, tira as
incertezas, regula o sentimento e o gosto, forma os conhecedores, dá facilidade, não deve distrahir da práctica
da arte.

1ª parte. Desenho

Correcção (6(?) carateres de contornos) anatomia, proporções, costumar-se no contorno à exacção(?)
geométrica, acordar o fogo com a correcção e ler bem a natureza.

Carácter do desenho.

Gosto, o que hé.

Verdades naturaes, antigas. Flexibilidade. Almas(?), verdades accidentaes, sentimento das carnes,
contraposições, ponderação, effeitos.

Antigo(?). Mocinhos (Castor e Polux) para (?) Hymeneo, Adonis, Paris (Apolo e Antínoo), para Achilles,
Heitor, Ajax (Hercules), para Lisimaco e Sansão (Gladiador), para Codes(?) Per(?) , Theseo, Jason (
Laoconte, lutadores, Vénus), para Eu(?) Pom(?), Andromeda, Hebe.

Expressão. Verdade da formas. Paixoens, quatro principaes sortes(?): tranquilas, agradáveis, tristes e
dolorosas, violentas e terriveis. O corpo deve corresponder à paixão.

2ª parte. Composição.

Invenção. Ideas que podem entrar na composição. Conselhos para a invenção.

Disposição. A história deve ter fidelidade, claridade e boa escolha. Alegorias.

O pinturesco. Economia geral. Grupos, contraposições. Luz principal e submetidas(?). Meias tintas.

Sombras, reflexos. Massas diferentes. Armonia da composição. Bella execução.

Bello faire(?) hé adaptar o pincel ao assumpto doce ou áspero.

Poética e entusiasmo. Asuntos profanos. Sacros. Poesia de estilo. Entusiasmo pinturesco.

Sublime e patético. De várias sortes. Os sujeitos simples podem ser sublimes meios de chegar ao sublime.

Suas fontes.

3ª parte. Colorido.

Sua difinição. Conduas de tons. Tons de cor conveniente aos sujeitos. Variedade de tons e seus usos. Effeitos
da cor. Harmonia das cores. Bem(?) pintar. Manobra variada segundo segundo os carateres das figuras. Bem
desenhar para bem pintar.

Noticia(?) dos diferentes caracteres das cores. Cor própria, reflexos, cor da luz comunicada aos objetos. Cores capitais, meias tintas, transparentes, amizade das cores. Emprego e harmonia das cores. Principio da harmonia, emprego das cores. Bella manobra. Estilo do toque. Inteligencia das cores. Tons, frios e quentes, médias(?). Cor verdadeira e preciosa(?). Própria aos objetos. Tom conveniente ao todo. Magia. Paineis do Luxemburgo. Apotheose de Rubens em hum tecto. Alegoria.

2º Tomo.

Esculturas antigas. Modernas. Em mármore, em fonte. Catálogo de pintores, esculptores e abridores francezes.

/ fol. 47.

Costumes dos antigos para uso dos artistas por M. Dandre(?) Bardou(?), publicado por M. Cochin secretário da Academia de P. e Esc. Pariz, 1784.

1º, 2º, 3º usos dos Gregos e Romanos. 4º dos Persas. No 3º tem Israelitas e Egypcios. No 4º Dacos(?) e Sarmatas Sitas, Amazonas, etc.

História Universal relativa à Pintura e Esculptura ou quadros da História de Bardou, Paris, 1769, em três tomos. Em 1757 se publicou hum discurso que elle publicou na Academia para mostrar a utilidade desta obra cuja noticia se acha no seu tratado da Pintura tomo 1º e o seu traslado atesta do 1º tomo desta história. Foi recitado no dia da distribuição dos prémios de 1756.

Vocabulário dos termos da arte.

Os quadros começam pela criação 1º. 2º Pecado de Adão. 3º Caim e Abel. 4º Diluvio. 5º Saida da Arca e segue a escriptura até aos Machabeos. Segue a Architectura do templo de Jerusalem de Nilalpando(?) e discursos sobre a origem do capitel corintio.

FILIBIEN

Entretenimentos sobre as vidas e obras dos mais excelentes pintores antigos e modernos, em dois tomos, 2ª edição, Pariz, 1696. Dedicada a Colbert.

1º Entreenimento. Começa por algumas reflexões sobre a architectura.

Divisão da pintura. Invenção, desenho, colorido. Na invenção há proporções, belleza, movimentos, ou graça, paixões, costume. No desenho como se devem conduzir os que a estudão. Geometria, perspectiva e outras partes da Mathemática, Anatomia, ponderação. No colorido, amizade e natureza das cores, o claro'escuro, perspectiva aerea(?) e cromática, accidente de luz, luzes, reflexos, sombras, refrações. Não sei fallar de tanta sciencia. Só direi alguma coisa a respeito das vidas dos artistas.

Excellencia da pintura. Nada há que imite mais a omnipotencia de Deus que de nada formou o Universo.

Origem da pintura. Semirame(?) fez pintar os muros de Babilónia (Diodoro).

2º Entreenimento. Os pintores modernos inferiores aos antigos e porquê? Restauração. Guelfos e Gibelinos. Giotto e os que seguirão que progressos fizeram até Del Sarto.

3º Entreenimento. Da belleza do corpo por todos os seus membros. Os (?) e outros pintores (origem dos troféos). Triumpho de Emilio, Pompeo, César, Tito, Vespasiano e Aureliano com Zenóbia. Seguem pintores até Julio Romano. Costumes dos Egypcios, Masságetes, Dacos(?), dos aliados dos Romanos, dos Velites(?), etc. etc.

4º Entreenimento(?)

Invenção. Palácio do T(?). Pintores até Buonarota. Método de aprender o desenho. Symmetria, ponderação, movimentos e paixões. Holbein. Retratos. Regras da composição.

5º Entretenimento. Colorido. Perspetiva aérea, cores primitivas, luz, reflexos, refração na água. Pintores. Modo de comer dos antigos(?) pintores.

6º Entretenimento. 2º tomo. Pintores. Paixões admiração, ódio e amor. Caraches(?) e a sua Academia.

7º Entretenimento(?) História dos 7 Infantes de Lara gravada por Tempesta(?). Galeria do

/ fol. 48

Luxemburgo.

8º Entret. Posino.

9º Entret. Carta que o rey lhe escreveo(?). Definição da pintura e alguns principios. Costoma(?) Megnard(?) Bordon(?).

10º Entret. Luiz de Bolonha Champanha(?). Fisionomia. Belleza. Sonho de Philomatho. Disputa entre a poesia e a pintura.

Obras de ANTÓNIO RAPHAEL MENGES

1º pintor de Carlos 3º, publicadas por D. Jozé Nicolas de A(?) Bassa(?), 1783.

Vida de Menges.

Reflexões sobre a Belleza e sobre o Gosto da pintura.

1º. Explicação da Belleza.

2º. Suacausa nas cousas visíveis.

3º. Seus efeitos.

4º. Podia achar-se mas não se acha na natureza.

5º. Na belleza a arte pode exceder a natureza.

Gosto.

1º. Origem deste nome na arte.

2º. Sua explicação.

3º. Suas regras.

4º. Como se acorda o gosto com a imitação.

5º. História do gosto. Como do bom só nos ficou a liberdade de escolher o bello nas nossas(?) operações consiste na escolha e (?) o qual conhece o valor de cada cousa para a querer imitar. Assim se tem distinguido os artistas, dos Gregos até nós. Huns têm gostado do sublime da natureza, outros do mediocre, outros enfim das tollas miudezas e do pequeno(?) se passou ao inutil ao feio do feio às quimeras. Os primeiros que tiveram grande gosto forão os Gregos do bom século. Estudavão o melhor da natureza que hé o Homem e o fazião nu. Especularão as proporções e a anatomia para (?) os movimentos principaes(?) de puxar e empurrar e nos jogos observavão estas cousas e para formaremos deoses ideaes começarão a escolher e a gerar a belleza.

Inventarão os heroes ou semi-deoses. Os sábios erão juizes. Mas quando os ricos o forão e os vis se derão à arte ella degenerou em bacat(?) e não foi mais sujeita à razão mas ao capricho. Imitava-se mais (?)nalmente os que já erão(?) antigos e não a natureza. A arte porem se elevou(?) por vezes quando servio imperadores bons e sábios até que a arte se usou por prática como mecanica. Cahio em desprezo do publico e dos sábios. E como não hé necessária como as outras mecanicas ficou esquecido nos tempos bárbaros e guerreiros. Alguns gregos que de pintar só tinham a vontade e a sua pobreza unida sempre ao desprezo não lhe permitia de levantar. Quando os Italianos (?) entrarão a gostar della aparecerão génios e principalmente Giotto. Mas não houve gosto até ao tempo de Rafael. E(?) hum quadro era hum caos. Huns querião imitar a natureza e não podião, outros querião escolher sem(?) saber(?) o como. Mas Rafael foi óptimo no desenho e composição. Corregio no deleitavel pelo clar'escuro e Ticiano na verdade aparente(?) pelo colorido. Os antigosforão os maiores porque tinham mais ideal. Elles devião e querião(?) contextar(?) os sábios. Fazião pouco e bem. Nós fazemos muito e mal para apanhar o dinheiro aos ignorantes por isso parece impossivel tornar ao objeto da arte. Dois caminhos há para o gosto. A escolha da natureza, como fizerão os antigos e os três grandes modernos e a das obras da arte como os Caraches, etc. etc. Rafael teve a fortuna de estudar só a natureza e aperfeiçoar a vista(?). As

????????????????????????????????

lhe derão a entender que havia escolha. E os antigos de Roma

/ fol. 49.

lhe mostrarão como ella se fazia e estudou a fundo a causa das(?) suas bellezas. Mas não se compadecendo os costumes pequenos(?) do seu tempo com tanta sublimidade nelles não achou nada que o contentasse senão a expressão que estudou nos antigos e em a natureza.

Corregio nasceo 11 anos depois e seguio a estrada da simples natureza como elle e como amava o deleitavel e gracioso por genio(?) fez contornos suaves e serpentinos e no clar'escuro buscou as grandes massas. Colorido e clar'escuro de Rafael, Corregio e Ticiano.

se(?) composição. Roupas. Armonia. Comparação do gosto dos antigos e das suas intençoens na escolha deles com a dos modernos. Conclusão. O pintor deve aprender dos antigos o gosto da belleza de Rafael o da expressão, do Corregio o do agradável e harmonioso e do Ticiano o gosto da verdade ou colorido. Sendo elles como pedra de toque para fazer conhecer a bon(?) das obras que fizerem da natureza ((?) os antigos usavão poucas figuras, os modernos até inventarão vocábulos como pintor maquinista)(?) para explicar a sua profusão.

Observaçoens de **AZARA** sobre o tratado da Belleza de Mengs.

Várias opinioens sobre a belleza. Do modo com que a podemos conceber. do que faz ser as cousas bellas. Da differença entre a belleza e o agradável. Do gosto na pintura. Porque a belleza nos deleita nas artes. Especies deste deleite. De que cousa precisa o pintor para as(?) escolher. Das cousas que mais destroem a belleza e porquê. Do clar'escuro. Da belleza na composição da expressão. Do grande(?) mediocre e pequeno estilo.

Reflexoens de **MENGES** sobre os três grandes pintores, Rafael, Corregio e Ticiano e sobre os antigos.

Para julgar do mérito dos sábios hé preciso ser sábio.

Exame geral sobre Rafael. 1º. Do seu desenho. 2º. Do seu clar'escuro. 3º. Do seu colorido.

4º. Da sua composição. 5º. Do seu ideal.

Do gosto do Corregio e das cinco partes da sua pintura.

Do gosto de Ticiano e das cinco partes etc.

Do gosto dos antigos. Seu desenho pelas estátuas. 1º. Clar'escuro. 2º. Colorido. 3º. Composição.

Discurso sobre os meios de fazer florescer as bellas artes em Hespanha. Discorre sobre os progressos da arte na Hespanha desde D. Fernando. O Escorial não hé bello. O ouro nas igrejas fez atender à riqueza e não às formas e ensinou a doirar as estátuas. Carta de Mengs a Mr. Falconet.

Tomo 2º.

Carta de Mengs a Mr. Fabroni Provedor da Universidade de Piza e fragmento de outra ao mesmo sobre a Niobe(?). Carta a D.(?) António Ponz(?) que lhe pedio parecer sobre os quadros do Paço de Madrid. Elle menciona os estilos sublime, bello, gracioso, expressivo, natural, fácil. Desenho, clar'escuro, colorido, invenção, composição. Discorre sobre o principio e progressos. Descrição dos ditos quadros Carta de Mengs a hum amigo sobre o principio e progressos da Pintura.

/ fol. 50

VIDA DO CORREGIO: Reflexões sobre a sua excellencia e annotaçoes sobre ellas.

Discurso sobre a Academia das Bellas Artes de Madrid.

Lições prácticas de Pintura. diálogo. Qualidades que deve ter o estudante, etc. etc. Do desenho; discurso; do clar'escuro; do colorido; d'armonia; da composição; da graça. Da graça no contorno; no clar'escuro; na composição. Das proporções do corpo humano.

Reflexões criticas sobre a poesia e a pintura por Mr. Abbé(?) Du Bos(?) hum dos 40. Secretário(?) perpétuo da Academia Francesa. Ut pictura Poesis(?).

A inação atormenta o espirito. De ordeiro(?) o do homem solitário se enfada e enoja porque refletindo e especulando os objetos vêm a elle em tropa e confusos. Mas se há algum que se baste a si e se faça boa companhia hé mais felis que os herdeiros das coroas. As paixões superficiaes degradão a multidão por isso vemos pessoas de carater ocupadas em cousas frivolas. Apesar do tormento das paixões mais fortes como ellas ocupão r(?) a alma gostamos de ver hum gladiador, hum justicado(?), o naufrágio (? da praia, como diz Lucrécio, de Natura(?)rex, Lº2º), a peleja do céu, a tragédia representada no theatro ou pintada no painel. Os dois brutos derão em Roma o primeiro espectáculo de gladiadores, elles depois se usarão(?) muito, aprendião a morrer com elegancia e para isso erão diversamente armados como o Mirinilo(?) e o Retiario(?). Constantino os prohibio. As vestaes assistião a elle e tinhão o primeiro baxco(?). Anthioco Epiphanes o mostrou aos Gregos que se horrorizarão. Depois do primeiro sangue até os filósofos applaudirão. Costumarão-se e vierão a gostar das mortes. Os Hespanhoes apesar das escomunhoens gostão de toiros. O jogador prefere os dados ao wisth(?) porque lhe comovem mais a alma.

Mas as paixões reaes lastimosas nos ocupão e afligem muitos dias. As da pintura ocupão-nos então quando as vemos e não nos affligem depois.

As pinturas movem o coração. A meretriz Antónia(?) vendo o retrato de Palemou(?) e s(?) a mudança da sua vida se converteu. Hum juizo final converteu hum rey dos Bulgares(?) (segundo Cadreno(?). Com pinturas, estátuas e poesias tem-se inspirado a relegião e politica no oriente da Europa e nas costas d'África aonde os homens têm o sentimento vivissimo. Os protestantes pintão sobre as (?) (?) os suplicios dos seus infractores. Quintiliano diz que os oradores se valião da pintura para mostrarem aos juizes a atrocidade dos réos (Imst.(?) Lº6, Cº2). Catilina e Cromwel poderão tanto porque parecião penetrados das paixões que querião inspirar; outros têm mais juizo e luzes, elles erão melhores cómicos.

Devem-se escolher bem os objectos. Teniers(?) e Wovermans não interessão como Possin(?) e Rubens ainda nos paizes (Et in(?)readia ego(?)). Mas a simples execução da obra pode fazer bom hum quadro e não hum poema por ser muito mais fácil falar com cadencia e rima que desenhar e colorir com elegancia. Aqui vemos logo carnes(?), árvores (?)dos, luzes(?) etc. mas na rima(?) não há nada (sec. 12). Os assemptos(?) particulares da (?)ção ou familia interessão mais que os geraes (sec. 13). Às vezes o corpo e não o rosto(?) exprime as paixões; e o pintor agrada com os diversos espectadores que o poeta não pode introduzir sem fastio. Não hé tão fácil enganar os olhos como os ouvidos. Nos paineis históricos do

Luxemburgo reprovou(?) os Tritões, Nereidas, e génio(?) etc. mas le Brun se serviu bem do mixto(?) alegórico e histórico (?) quando fez

/ fol. 51

o rey de França num carro guiado pella Victória atropelando as cidades e rios da fronteira honladesa. A Hespanha querendo soster as redeas(?) recebe tiros e lhe cahe a máscara.

30. A verosimilhança em pintura hé de duas sortes: poética e mecânica. A mecânica tem as leys na estática, óptica, movimento, symetria, etc. a poética ensina a dar expressão e paixão. A atenção do que vê hé maior que a do que ouve. O esperto vê e escuta doutro modo que o melancólico. O que escuta de longe tem outra attitude que o que escuta de perto. O soldado com medo vibra as armas. (paixoens excelentes no quadro de S. Estevão de Julio em Génova). Observe(?) o costume no que se sabe e invente bem o que não se sabe. Nos heroes e santos que se não retratão siga-se o uso e não a tradição. S. Paulo não se faça menor que S. Pedro porque elle o era. Leguem(?) -se os distintivos dos filósofos.

38. Os pintores de 1500 não tinham vantagem sobre os d'agora. Quadro de Alexandre e Roxane(?) de Zeusis(?). Roxane deitada no leito baixava os olhos à chegada de Alexandre trazido pelos amores; outras servião a dama(?); qual a descalçava, qual lhe levantava o véo. E festião(?) se encontrava no Hymeneo(?); vários cupidos brincavão com as armas do heroe, outros sentavão em cima do escudo aquele que disparara o tiro, outro estava emboscado na coiraça para meter medo, etc.

Os exercicios gregos aformoseava os corpos e o uso de os ver nus ensinava os esculptores. Os pintores antigos romanos e gregos serião iguaes aos modernos na poesia, desenho, expressão e clar'escuro mas segundo vemos no que resta erão em composição menos que Rafael, Rubens, Veronez(?), etc. mas como os pintores modernos sabem mais cores e segredos que elle sabia se ressuscitasse se faria maior pintor.

39. Depois delle os Lombardos , os de Ambers(?), Caravagio, etc. fizerão progressos em colorido, clar'escuro etc., descobrirão-se os fructos d'América e india, as árvores de Flandres, os animaes d'Inglaterra que Rafael não conheceo. Os cavallos (bicéfalos?) de Fideas e Praxiteles não são nada à vista dos de Andaluzia e Inglaterra (?) proporções são muito mais elegantes que as do de Marco Aurélio, logo enquanto se fizerem novas descobertas a arte hirá sempre a melhor.

40. A pintura tem mais poder que a poesia. Os naufragantes romanos pedião esmola levando(?) o seu infortunio pintado num painel. O verniz em (?) hé como a declamação.

50. O Átila do algardi hé na poesia e expressão igual ao de Rafael e na execução do baixo relevo melhor.

Tomo 2º.

O eloquente deve persuadir o pintor agradar. O frio não aquece porque está segundo as regras. Às vezes o manobra(?) executa melhor que o grande artista cujas ideas são sublimes. Cada homem tem o seu talento e o seu génio particular e isto faz que elles e as nações sejam necessários huns aos outros.

O génio provem da conformação dos órgãos do cérebro e da fermentação que faz a boa qualidade do sangue no tempo em que se inventa. O trabalho da imaginação dissipa as forças do corpo. De sangue frio não se inventa e o entusiasmo chega às vezes até o frenesi. A fermentação em cérebro mal organizado produz chimeras. O génio vai buscar os grandes homens para os conduzir ao Parnazo. O físico da inclinação(?) vence com(?) o tempo a construção da educação. O génio hé como huma planta, mas a qualidade e quantidade dos fructos depende(?) da cultura do terreno. O mais feliz não se aperfeiçoa sem grande estudo. O grande génio hé para (?) cousa(?). A terra que dá trigo e vinho não dá bom vinho nem bom trigo. O pintor de pouco génio imita o mestre e junta os seus defeitos aos delle e sahe(?) mais correcto que elegante. Hé esteril cópia todos e a tem(?)asi. Hé como os que crescem muito nos primeiros anos e ficão assim toda a vida. Quem não tem génio aplique-sse às sciencias. Quem tem asas de rola nunca sobe como as águias. a extrema miséria faz perder o génio e se(?) floresce aos 30 mas(?) dos grandes pintores mais tarde.

/ fol. 52

O clima da grécia fazia os homens sensíveis aos prazeres e hum grande artista passava do comum à maior nobreza. O povo illuminado julgava(?) os paineis nos pórticos e hum painel era jóia para huma nação ou cidade. Colbert não ocupava os que o buscavão, hia elle buscar os outros. Os pintores, poetas e grandes homens têm sido contemporaneos. A pintura tem o frio e a Holanda a 52º hé a mais remota terra polar aonde chegou. as artes nascerão no Egypto mas os Gregos as aprenderão e aperfeiçoarão. Henrique 8º, Isabel, Carlos 1º amirão a pintura este

p(?) com Filipe 4º fez subir os quadros ao triplo do seu valor e contudo os Ingleses não passam de retratistas. o clima da Hespanha hé bom mas os Hespanhoes têm apenas hum ou dois pintores de 2ª classe. Os mexicanos fazião bem hum mosaico de penas(?) mas os quadros da Europa não os fazem pintores inda que em colorido excedão(?) nas cupulas do México. Os Medices Bentivalhos(?) Est.(?) esforzias(?) não tiveram artistas como Julio 2º apesar da sua liberalidade e Luiz 14 fez esculptores e não pintores. Em 60 anos subi(?) Ticiano, Corregio, Rafael, Alberto e Holbeins sem(?) causas moraes em 1527 se(?)tiráo os quadros das igrejas. Mumio(?) tirou de Corintho as mais bellas estátuas e pinturas e conhecia-as(?) tão pouco que ameaçou o piloto(?) que as conduzia até(?) fazê-las à sua custa se as perdesse. Há terras e séculos melhores para os engenhos como para os fructos. O publico hé bom juiz mas melhor

(?) hum poema que (?) hum quadro pois para julgar do desenho hé preciso ser grande desenhador.

sec. 23(?) o seu(?) e a prática são melhores são melhores que a filosofia que tira falsas consequencias de permissas falças. Hoje rimo-nos(?) do orror do vacuo. A arte do conhecer hé a mais falivel depois da medicina. As descobertas forão acasos e não filosofias (?) impressão(?) hé quasi (?) antes de Descartes. No 13º século o marinheiro João Goya de Melphi achou a bussula. Hum ourives de Bruges no tempo de Luis 11 achou(?) o modo de lapidar o diamante

que atéli não se estimava. Às vezes não se conhece o bom por falta de luzes. O rapaz chegado a Roma não gosta de Rafael, um ano depois peza-lhe de o ter dito.

(??? de pergaminho).

Tratado de Perspetiva de OZANAM com luzes e sombras.

Perspetiva de Euclides 1585. Traduzida por Pedro Ambrozio Onderiz, Madrid. Hé demonstrada.

A sua(?) especularia(?) dos espelhos planos, concavos e convexos. Obras de Montesquieu.

Templo de Gnido. Ensaio sobre o gosto nas cousas da arte e da natureza. Gosto hé o que nos prende a huma coisa pelo(?)(?) corporal ou espiritual. Da curiosidade. Dos prazeres da ordem. Da variedade. Da symetria. Da contraposição. Prazer da sobreza. Causas que podem produzir hum sentimento. Sensibilidade. O não sei que(?) que hé graça e encanto sem difinição. progressão da surpresa. Bellezas que resultão do embaraço d'alma.

Meditações de Herve(?)

Madrugada. Nascimento do sol. Orvalho. Campina. Flores (como a cultura hé à terra hé a educação à alma).

Meio-dia. Por-do-sol. Norte. Crepusculo. Velocidade do tempo. Trevas.

Somno(?). Sonhos. Aves. Perilampo. Lua. Grandeza

fol. 53

de Deus e sua bondade. Nada das cousas terrenas. Presença de Deus. Juveno. (?)
o discipulo da natureza na ilha da paz de Rosseaux.

Noticia general para la estimacion de las artes en que se comparan las liberales y mecanicas etc. pelo licenciado GASPAR GUTIERRES de Los Rios.

Escrita no reynado de Philipe 3º.

Lº 1º. Origem, diffinições e divisoens das artes.

Cap. 1º. Perdida a graça ficou o engenho com que inventou as artes mecanicas para se abrigar, comer e vestir. Depois querendo atender às necessidades da alma olhou para o céu e foi descobrindo as sciencias e boas artes para o seu pasto.

Cap. 2º. Em que a arte difere do officio e da sciencia. Na arte poderia ser a cousa d'outro modo. Na sciencia não. Tino(?) Maximo considera no homem o raciocinio semelhante aos anjos aonde estão as sciencias contemplativas. A brutalidade ou sentido aonde residem os officios e mecanismos (?) (?) misto de ambas aonde se achão as artes liberaes com a prudencia(?) como a Medicina, Architectura e Pintura: a que se podem chamar sciencias. O que se aprende sem regras não hé arte. O falar naturalmente, o cantar de orelha (que hé instinto), o pintar sem preceitos que hé macaquices(?). O officio no seu estreito sentido não tem regras nem preceitos, aprende-se num instante e há muita differença do officio ao artificio, este fabrica, o outro trafica com as suas obras. As mecanicas não são vis como julga o vulgo(?). Peor hé o officio e peor de tudo a ociosidade.

Há mil opinioens sobre quaes são liberaes e quaes mecanicas. Pode-se dicidir conforme a verdade, a razão e o costume. Por hum senatus consulto (que ser(?)teu ao pretor Pomponio)foi em Roma introduzida a Rhetórica e Filosofia mas dahi a pouco Licinio(?) Crasso e Enobarbo censores a prohibirão por hum edito censorino dizendo que alli hião rapazes (?) ociosos. Tornarão a introduzir-se e no tempo de Domiciano a ser expulsos quando(?) E po(?) to foi de Roma para Nicopolis. Vai percorrendo pelas outras profissões. Poezia, Medicina, Notários, Agricultura, etc. Comum acceitação que tiverão em vários tempos e lugares.

Lº3. Defeza particular das artes do debuxo e porq(?). Nelas trabalha mais o entendimento. São liberaes pela verdade (escultores e pintores famosos), pelo direito e pelos filósofos. Leis archiatros(?) (o conhecimento das causas dos pintores em Roma era reservado aos Pretores e não a juizes judaneos(?) ou depo(?)) são artes absolutas e mais profundas que as 7 (hé melhor ser médico que pintor) Augusto, Valentiniano, Valt.e(?), e Graciano mandavão a Chilon Thont.e(?) d'África que os pintores livres não fossem em padroados por sua cabeça nem as suas mulheres e fez(?) que fossem izentos dos tributos, peitos, registos. nema(?)(?) registrar os seus escravos bárbaros no registo sensual(?). Não recebem hospedes sub(?) pena de incorrer na pena contra os sacrilegos. A 18 de Junho, 22 Kal. Julis(?) sendo Consules Graciano, Augusto três vezes. Hé liberal por authoridade dos Gregos por ser irmã da poezia, superior à(?) História, Gramática, Rhetórica, Dialética, Anatomia, Filosofia, Medicina. Resposta à objeção de Séneca. Prova-se que são liberaes pelas leys da Hespanha que são architetonicas (Turpilio Labeon(?)) (Plinio chama nobres pintores) que são dignas de honras extraordinárias (?). Exhortação a favor dos que trabalham contra os ociosos

/ fol. 54

Discursos Apologéticos de D. JUAN DE BUTRON em que se defende a ingenuidade da pintura que hé liberal e não inferior às 7 de direito hebreo, grego, romano(?), civil e canónico, divino e humano e da nossa Hespanha.

Discurso 1º. Difinição. Pintura hé hum remedo das obras de Deus e emulação da natureza. E cita sábios e filósofos, louva o poder e sciencia(?) da arte em dar relevo ao chato, paixões aos mortos.

Discurso 2º. Dos Inventores da Pintura. Segue Plinio e Polidoro,(?) Virgilio que o copiou.

Discurso 3º e 4º, 5º, 6º, etc. Dando competencia à pintura com as 7 liberaes.

Discurso 11 e 12. Que hé liberal pela participação das 7 e porque convem as suas difiniçoens

Discursos(?) seguintes. A(?)mostra liberal segundo os Hebreos, Gregos e Romanos. Direito divino e canónico.

Discurso 14. Responde-se à objeção de Seneca.

Discurso 15. Principes antigos que professarão a Pintura. Honras e mercês que lhe fizerão. Vida de Apeles e outros pintores antigos (cada mina(?) 100 dragmas, cada dragma 1 real de plata). Seguem-se as honras feitas

aos pintores. Epitáfio de António de Mecena(?). Ariosto, C. 33, est. 2^a. Falla(?) de João Bellino. Barros, a 4^a Década. Falla d'Alberto e de como Maximiliano o preferia aos grandes.

Carta Apologética e Analytica que pela ingenuidade da Pintura emquanto sciencia escreveo a D. Anna de Lorena JOSÉ GOMES DA CRUZ a rogo d'André Gonçalves. Lisboa, 1752.

Tem no frontespicio huma estampa e nela D. José debaixo de loureiro e palmeira sentado em throno apoiando a direita que empunha o sectro(?) ou(?) escudo com as suas armas reaes. E no orlo a letra Joseph filius acrescens. À direita sentadas no chão ao pé do throno a Musica, a Poesia com a lyra, a Geografia e mais 3 musas. Em pé por detrás em composição piramidal o rey estendendo a mão esquerda parece anuir(?) à depracação(?) de Minerva a favor da Pintura coberta com o seu escudo em que estão esculpidas as armas da camareira mor (creio eu).

A Ignorancia que a oprimia volta as costas e foge. A Poesia inclinando-se toda e estendendo o braço esquerdo convida a Pintura a que lhe faça companhia. O templo da sabedoria está no cume do monte e a elle se sobe por tortuoso e fragoso caminho. A censura de Francisco(?) Vellozo, Jesuita e a de Diogo Barbosa devem-se ler. Este ultimo nomea pintores portugueses e estrangeiros. Epitetos honrosos da pintura. A melhor, mais nobre e doutrinal das sciencias moraes. Os sofismas dos escritores e filósofos, com o tempo(?) depois de Sena(?) a forão sujeitando, como tudo, a várias opinioens. Inventarão-se ceitas(?), bemquistarão-se as criticas e tudo se perturbou. Tambem a pintura por effeito dessas perturbações foi injuriada vendo-se por alguns DD(?) disputar a sua nobreza originária e politica. No tempo dos reys de roma e da Republica foi ella estimada nas 12 taboas, senatus, Consultos, plebiscitos, pretores. Seneca esclue os pintores da nobreza mas só os desonestos e nesta explusão de huns reconhece a nobreza dos outros. Seneca sabia que os

/ fol. 55

Gregos estimavão a pintura e que quanto era nobre entre elles o era entre os (?) (?) Segundo a Epicheia podemos supor o quanto Seneca engrandeceria a pintura se alcançasse a ley da graça e visse as pinturas sagradas dos nossos templos. Demais se hum filósofo prevaricasse na doutrina não teria elle por menos nobre a Filozofia (os indoutos e abjetos mercenários de obras sórdidas não são nobres). A pintura emquanto sciencia hé arte noblissima. Agora argumentarei contra os antagonistas da Pintura. Dirão que depois do edito dos Gregos a favor da arte os servos a exercião. Mas estes nunca tiverão os privilégios dos outros. Os Romanos tiverão médicos, filósofos, poetas escravos e os estimavão muito porque erão sábios e os imperadores Theodozio e Valt(?) distinguirão os pintores ingénuos dos servis(?) na concessão de previlégios. Da ley Archiatros quizerão(?) alguns prevertida a verdadeira intelligencia inferir contra a pintura e se este hé o forte argumento contra ella qu(?) fracos serão os outros? Os imperadores usarão sempre da palavra *Professores* de Pintura no sentido juridico e boa latinidade se entende de arte liberal(?).

1^a se a ley quizesse que a Pintura não fosse nobre o declararia.

2^a Julio Cesar deu aos pintores as honras de cidadãos romanos até'li raros.

3^a Todos os direitos antigos e modernos a têm por nobre. Entre os Gregos só pessoas humildes aprendião o direito e os jurisconsultos gregos erão vis. A pintura tem mais do intelectual que do machinal. Segue os imperadores e heroes romanos que forão pintores. Antiguidade da arte. Plinio, etc. (?). Ce deu o poema ao papel mas o ouro à boa pintura. Mas o custume do paiz(?)

Hé barbaro e reprehensivel introduzido só por alguns DD.(?) que nos deshonra e que(?) tanto se aparta dos preceitos cathólicos e politicos. e quanto receio que por isso passemos por barbaros no conceito de varões eruditos. Dirão que ignoramos as (?) ou desprezamos as sciencias que abatemos (?) arte que foi digna de cardeais, pontifices, imperadores, reys, etc. a(?) que elevou tantos pintores a embaixadores, a titulares, a camaristas(?) seremos sábios desestimando a sciencia. Generosos(?) perseguindo a arte que hé congregado de virtudes generosas? Veneraremos as pinturas e desestimaremos os pintores. Nobre o produzido e mecanico o producente? A pintura hirá vinculada na cabeça do morgado e a sciencia ficará na classe da ple(?). Fortes paradoxos edilinos!(?) forjar de(?) todos puros (?) (?) (?) Não hé uso mas abuso do pais. O uso tem força de ley senão (?) (?) nella. Este hé opposto às leys, aos DD(?) e aos preceitos e principios das sciencias. Hé

abominável e gerador fecundo de tantos absurdos que nelle se descobrem em qualquer investigação. O jurista, o canonista, o theólogo e o politico a crédito(?) blasfemar á conta(?) em abuso. Dizem que hé mechanica por se exercitar com materiaes de baixa qualidade. Mas hé melhor o papel e o pergaminho(?) A pena e a tinta(?). Se Homero escrevesse com letras de ouro a sua obra cederia ao papel alheio mas a prata e o ouro a pintura boa(?) por isso por(?) pouco (?) que as pinturas em prata se não incluíssem no legado(?) della(?). Que por se venderem as obras e serem assalariados. Vergilio vendia os versos. Os Desembargadores que vão a diligencias, Juizes de tombos, etc. vencem salários contados por dias. Alem (?) como (?)bula não hé letrado o borrador não hé pintor (nomea os nobres pintores

/ fol. 56

estrangeiros e os portuguezes. Depois os imperadores que pintarão e os grandes. O Marquês(?) de Montebello. Princesas pintoras. Honras feitas aos pintores antigos e modernos. Este ponto foi sempre de opinião. E que cousa o não hé? Os pintores têm o maior numero(?) dos DD.(?) a seu favor. Têm sentenças que os eximem das pensoens dos plebeos. Não pagão (?) , não se sujeitão ao Senado nem à bandeira e só se abatem em se dispensarem para os hábitos. Este hé o abuso. E ignoro d'onde(?) nasça. Tem operação manual? Que hé a sciencia que para ser communicada não a tenha. Não está nas sete liberaes? Tambem não estão lá a Jurisprudencia e Medicina(?) A idea hé mental, a execução accidente do ideal que não muda a sustancia(?) e só exprime a idea. Esta distincção (?) (?) em que consiste o abuzo per(?) a pintura que se extinga em Portugal e que o Rey passe decreto em que a declare ingénua em tudo a sciencia da pintura 7 de Novembro de 1751.

Discurso sobre as utilidades do desenho dedicado à Raynha N. Senhora pelo seu author JOAQUIM MACHADO DE CASTRO e recitado(?) na Casa Pia do Castello em 24 de Dezembro de 1787. Lisboa, 1787.

A virtude com a cifra de S. Magestade pisa o tempo e os génios das três artes lhes ligão as mãos e quebrão a fome com que fazia(?) mortal aquele nome.

Mostra primeiro serem os conhecimentos e prática do desenho uteis em todo o estado civil.

Segundo que para ser util a applicação a elle deve dirigi-la o bom gosto na imitação da natureza. Principiou no Egypto. Passou à Grécia e desta ao Lacio. Depois de restauradas todas as potencias (?) as mais pobres dispendem com o desenho; E porquê por moda? Não. Por utilidade. Elle hé util(?) à Mathemática, Fisica, História natural, etc. E por isso se cultiva aonde há civilidade. E aonde se cultiva são mais bellos tambem os artefatos. Será o nosso clima incompativel com elle? Não falta(?)lhes instrucção e protecção? Desta arte resulta muita glória e muita riqueza à França e à Itália. Ella serve a religião. D. João V(?) quiz estabelecer(?) a(?) Academia e mandou vir(?) geços adoeceu(?). D. João fundou quatro aulas de desenho. D. Maria a Aula(?) delle os grandes mandão ensinar os filhos(?) bom gosto.

Pamfilo dizia que o pintor deve saber tudo. Vitruvio manda ao architecto saber Geometria, Óptica, Arithmética, história, Philosophia, Musica, Medicina, Jurisprudencia, Astronomia. E os pintores e esculptores bons todos têm sido architectos. Porem a pintura e esculptura inda(?) precisão mais. Rhetórica. Poesia. Mithologia. Iconologia. theologia. chronologia. Costumes e usos. Tudo! O essencial da arte hé todo filosófico e da philosophia nasce o grande gosto. Nas(?) paixões phisionómicas. O Laoconte. O bom gosto hé não faltar ao preciso nem adoptar o superfluo. Escolhendo e incitando o natural segundo o gosto dos antigos compondo o todo de muitas partes bellas sem maneira. (Architectura) Ou grego ou barbaro. Notas.

Arte da Pintura, Symmetria e Perspetiva composta por FILIPPE NUNES natural de Villa Real, Lisboa, nova impressão, 1767.

Louvres da Pintura. Hé arte quasi divina. Os santos padres a recommendão como livro dos indoutos. Plinio.
Imperadores que amarão a arte. Hé liberal

/ fol. 57

pelo costume da Hespanha (?) de D. João o 2º de Castela. Perspetiva theórica. Difinição da Pintura de Plutarco. Da sombra e luz. Symmetrias de João D'Arfe, Daniel Barbaro, Vitruvio, Alberto. Segredos práticos para aparelhar, fazer secantes, usar o jalde a óleo(?) a espalto. Óleo graxo(?), purificar óleo, regraxar, a cambiantar. Ultramar(?), mordente. Tempera, cores de carnes, céos, paizes. Fresco. Goma para illuminação, rozeta(?)brasil(?)catasol ou verde lyrio v.(?) bexiga. Vermelhão, verdete, alv.e(?), zarcão. Pôr ouro em seda, papel ou pergaminho. Em pedra, pao, vidro e coiro. Estofar, acharvar. Modo de copi(?) huma cidade(?) para fazer verniz, betume de marchetar, tinta de escrever.

Carta que hum affeiçãoado às artes do desenho escreveo a hum alumno da esculptura para o animar à perseverança do seu estudo. Lisboa, 1780(?).

Trata dos premios(?) de Mr. Bouchardon(?) pela estátua equestre de Luiz 15. Mr. Pigale a acabou porque elle morreo. Este teve 100.000 (?), aquele 41.000 (?). Mr. de Selly(?) fez outra em Valenciennes e foi fazer a de Federico Vem(?) Dinamarca a quem alem do pagamento deu a companhia 8 (?) resdalers(?) 5760 (?) e Saly(?) o agradece no tratado que escreveo desta obra. Mr. Le Moyne fez outra em Bordeaux de Luis 15, aonde foi gratificado com 4800 (?), alem de gastos e(?) preço da obra que foi de 20.800 (?). Maria Thereza mandou a Batoni pelos retratos os dois filhos nhum painel em meios corpos hum presente de mais de 6(?) cruzados de valor e huma carta honroza (?e em 1776 que????) lhe pedia os retratos de corpo inteiro e em 1770 por hum decreto o declarou nobre e a toda a sua familia e descendentes. Em França este imperador pedio o Rey a insignia de S. Miguel para Mr. Coustou e o condecorou elle mesmo com a dita ordem. D. João em Mafra na Patriarcal e S. Roque gastou(?) muito com obras da arte. D. José estabeleceu 2 escolas de esculptura, huma de estuques, huma de gravatura, outra de estuques(?) e sella(?)g , a Aula do desenho por decreto de 16 de Agosto passado de 1779.
Hé de Joaquim Machado.

Discurso feito na abertura da Academia de Desenho e Pintura na cidade do Porto por Francisco Vieira Junior, 1º pintor da Camara e Corte e lente da mesma Academia. Lisboa, 1803.

O estabelecimento de huma Academia será para Portugal hum passo agigantado para a civilisação, prosperidade e adiantamento literário sendo o desenho e pintura base(?) de muito bellas ideas, apurão o gosto, aperfeiçoão as manufacturas. Conhecemos o génio dos antigos (?) as maneiras e costumes d'huma nação tomando hum ar de elegancia que a distingue dos povos menos adiantados nestas sublimes sublimes artes. O grande pintor hé erudito, filósofo, histórico, geometra, instruido em quasi todos os ramos das humanidades. Os talentos são em todos os homens iguaes com pouca differença e são capazes de tudo se têm necessidade de o ser. Interecemo-los pela pintura. Demos-lhes bons modelos e serão bons pintores. Aqui tendes coleção de geometria, perspetiva, architettura, ornatos, estampas e antigos. As manufacturas se podem tambem com o desenho aperfeiçoar muito e seremos sábios daqui avante como já fomos guerreiros

/ fol. 58

O espião inglês. Extracto da 3ª carta e da 5ª do Tomo 7º. A respeito da Academia da Pintura e Escultura.

Esta Academia deveu o seu nascimento às diferenças que houverão entre os Mestres pintores ou borradores embandeirados(?) e esculptores de Pariz e os pintores privilegiados do Rey. Luis 16 acabou de lhe dar particular distinção por hum edito de 1776 e novos estatutos. Seguem-se alguns artigos. Mr. Orry estabeleceu o Salão em 1737 e em 1752 se estabeleceu que fosse de 2 em 2 anos. Mr. Pierre, 1º pintor dá audiencias, vai à corte, ao levantar d'el rey. O Barão de S.(?) Julião nas *Cartas da Pintura* em 1750 o louva muito. Mr. Dumont o Romano, porque foi a pé a Roma e Le Moyne bom esculptor são antigos diretores. Mr. Nathoir antigo reitor e diretor que acabou de ser da Academia de Roma aonde consentio que se excomungasse hum pensionario(?) por não se confessar. No antigo regimen havião(?) (?) reitores Mr. Jeaurot(?) hum delles já não faz nada. Coustou escultor bom foi seu companheiro. Mr. Pigal e André(?) Bardon (que ninguem conhece) erão seus adjuntos(?)há 8 amadores e 8 associados bons(?) quasi todos fidalgos, militares. pomquer(?), como conselheiro da grande camara poderá solicitar os processos da companhia se os tiver. Mr. Gabriel, 1º architecto fez a colunata da praça de Luis 15 e da nova sala de Versailles a melhor cousa do tempo e Mr. (?) que fez a igreja de Santa Genoveva que tem direito para se sentar em todas as Academias da arte. 12 professores. Mr. Hallé(?), Mr. Vien(?) diretor em Roma, o Sr. Allegraine(?) escultor e(?) Falconet(?) que fez(?) a estátua(?) de Pedro o Grande, Mr. De la Gren(?) imitador do Albano, Mr. Beile(?) paizista mediocre. Mr. Pajou (?)o Briard Zinho(?) teme como o diabo a (?) e não se expõe. Na Leuvena(?) de Berri(?) não havião censores, Wanloo, Mr. Bachelier(?) hé notado de galanterias que lhe fazem pouca honra. Sucedeu a Oudres(?) nos animaes. Pela (?) ao Conde de Caylus(?) a descoberta da encaustica.

Instituição da Escola do desenho em 1767 para artes mecanicas. Mr. Caffieri escultor que fez o busto de Franklin. Mr. Doyen(?) expos hum milagre. Em 1767 o seu painel foi o melhor.

8 adjuntos de professores. Dois velhos conselheiros que não passam adiante por serem só retratistas inda que hum cabeça sua valha mais que muitos quadros. Rolin fez a familia real da Suécia e teve a ordem de Vasa e grande somnia(?). Mr. Lebas(?) gravador e Cochin secretário que se não acompanhase(?) o Marquês de Marigny(?) não teria este lugar. Não mostra obras de artista (hé gravador) nem de escritor. Mas o author dos diálogos o louvamento e não hé homem que nos engane. Mr. Le Clerc, adjunto da perspectiva não o conheço. 53 Académicos. Casanova, pintor de batalhas. Roland, de clar'escuros. Roberto, de ruinas. Louthenberg rival de Vernet(?), mais variado. Mad.(?) Vien.(?). Mad. Terbouche. Mlle. Vallayer(?) pinta o retrato com firmeza e ousadia grupando-os e estoriando-os com felicidade (?) (?) etc. Mr. de Waily, architecto decorador. Muitos agregados.

Paris, 13 de Novembro de 1777.

/ fol. 59

Elementos de(?) pintura práctica por MR. DE PILLES refundido(?) e augmentado por CARLOS ALBERTO JOMBERT, Amsterdão, 1766. A 1ª edição hé de 1684 (?). Hé o suplemento ao Curso de Pintura.

Difinição. Colorido dos primeiros inventores, pag. 3. Divisão da Pintura em invenção, desenho e colorido. As principais maneiras são pintura a tempera, a fresco, a óleo, ao pastel, em miniatura, esmalte, etc. Outra divisão da pintura do Tratado de miniatura atribuido a Mr. Fouquet(?) impreso em 1708 e são: invenção, disposição, desenho, colorido. A primeira acha os interluctores (pessoas??). A segunda dá-lhes o lugar na scena e as attitudes, a expressão, os vestidos. A terceira anatomiza, symetriza, mostra o belvam(?), o caráter das paixões, architettura, perspectiva, geometria. A quarta comprehende a cor local 2ª(?) e o clar'escuro na(?) 1ª a amizade das cores, luzes, reflexos. O clar'escuro se faz, 1º pela sombra natural de cada corpo, 2º pelos grupos fazendo-os receber na(?) luz grandes(?) de claro e d'escuro, 3º pelos accidentes d'outras luzes, 4º pela natureza das cores.

A tempera hé a mais antiga maneira de pintar. Fresco hé tambem antigo. Moysaico, achão-se muito antigos e os tetos de S. Pedro erão todos assim(?). A óleo foi inventada há 4 séculos e hé a melhor. Miniatura hé como tempera ponteadada deixando os claros do papel. Em vidro pinta-se o vidro com certas cores e recore-se(?) com ellas. João Cousin(?) foi hum dos melhores.

Esmalte faz-se sobre ouro ou cobre. O esmalte se faz com óleo de aspi(?) e com elle se destemperão as cores. Pastel. Tapessarias. Claros escuros. Estampas de cores. Imagens Setinadas(?). Pintura em vidro e em espelho. Paineis de pelo. Estampilhas para fingir damascos em coiro doirado. Pano. Papel, etc. para cartas de jogar.

Desenho. Proporçoens, anatomia. Papeis para desenhar. Lapejar(?) por boas estampas dos Caraches(?), Melan(?), Calot(?), Le Clerc. Deve-se costumar à exatidão do olho, à facilidade da execução e ao gosto das bellas cousas. Imaginar quadrinculas, medir ocularmente. Comece(?) por cabeça. Decorar. Modo de conhecer o génio.

Colorido. Uttensilios(?). Fazer broxas, tranchetes(?). Pintar em papel contado(?) de óleo. Receitas de(?) óleo. Pintura a óleo. Estampas em vidro. (?) paineis nos tetos. Pasar o painel velho para encaustica. (?) novo pano, limpar, envernizar, etc.

Fresco. Tempera. Miniatura. Pastel. Esmalte.

2ª parte. Idea do pintor perfeito.

O génio. Bela natureza. O antigo. O grande gosto. Difinição da pintura. Composição. Desenho. Attitudes. Depressoens(?). Extremidades. Roupas(?). Animaes. Paiz. Perspetiva.

Colorido. Cor local. Clar'escuro. A (?) das cores. Unidade de objeto. Pincel. Licenças. Graça.

Authoridade para pintar alegoricamente as cousas divinas.

Defende-se Rubens quando mistura a fábula com a História. O nu aonde pode entrar graça. Conhecimento dos desenhos. Utilidade e uso das estampas.

Modo de conhecer os quadros: 1º o bom e o mau delles; 2º o author; 3º se hé original ou cópia.

Dos differentes gostos das naçoens. As cores do fres(?)

/ fol. 60

Collecção de diversas obras sobre a pintura e sobre o colorido por MR. DE PILES da Academia Real de pintura e Escultura. Pariz, 1775.

Conversaçoens sobre a pintura.

1ª. Do juizo que se deve fazer dos quadros para servir de disposição ao conhecimento da pintura. Pamfilo e Damon(?) no Luvre diante da coleção do Rey huma das melhores d'Europa.

2ª conversação. Idea do pintor perfeito. Entre Leonidas, Damon(?), Pamfilo, Philano(?). Questeonão entre o desenho e colorido. Reflexoens sobre muitas obras de Rubens a quem se quer dar a preferencia.

3ª conversação. Sobre o colorido. Disertação sobre as obras dos mais famosos pintores, comparadas com as de Rubens. Idea da pintura em geral. Invenção, disposição, desenho, colorido (portanto(?) variar(?) (? ?)).

Descripção de quadros de Rubens do gabinet do Duque de Rechilieu. Queda dos reprovados.

Cassa dos leoens. Susana. S. Jorge. A pensativa. A Magdalena em casa do Fariseo. Banho de Diana. Santos Innocentes. Roubo das Sabinas (?) Amazona. Descendimento da Cruz. Andriomeda. Três bacanaes. Paizes.

Vista de Malinas. As vacas. O arco da velha. Porto Venere(?) Cadix. Diana para hir à caça. Ericton(?) ou(?) curiosidade das filhas de Lecrops(?).

Juizo de Pariz.

Vida de Rubens. Dictionario dos termos da Arte empregados nesta obra e dos nomes proprios.

Epitome das vidas dos pintores com reflexoens sobre as suas obras, por MR. DE PILES. Amsterdão, 1767.

Na prefacção falla dos biografos. Origem da Pintura. Pintores gregos. Quatro escolas antigas. Authores antigos que escreverão da Pintura. Reflexões sobre a Pintura antiga.

Dos antigos pintores romanos. Imperadores. Decadencia e extinção das bellas artes. (?) e Florentinos e Romanos. Venezianos. Lombardos. Flamengos e Alemaens. Franceses.

Epitome das vidas dos mais famosos pintores com retratos por MR. D'ARGENVILLE(?). Pariz, 1745.

1º Tomo. Discurso sobre o conhecimento dos desenhos e dos quadros. Do conhecimento dos quadros. Pintores romanos. Florentinos. Venezianos, Lombardos, Napolitanos e Hespanhoes.

2º Tomo. Alemaens e Suissos(?). Hollandezes. Flamengos. Francezes.

Extracto das differentes obras publicadas sobre as vidas dos pintores, por M. P. D. L(?). T(?). Pariz, 1776.

Tomo 1º. Biografos. Pintores antigos gregos. Philocles. Egino(?) e Cleanto. Corinthio(?). Primeiros inventores. Mulheres gregas. Romanos(?). Pintores modernos. Das escolas e do carácter de cada huma. Pintores romanos. Florentinos. Venezianos. Lombardos. Genovezes. Napolitanos. Hespanhoes.

Tomo 2º. Alemaens, Flamengos, Hollandezes, Francezes e Inglezes.

/ fol. 61

Das maravilhas das artes ou das vidas dos illustres pintores de Veneza e do Estado do C.Carlo Redolfi. Veneza. 1648.

Se as cousas se prezão pelo deleite e utilidade donde se tirão effeitos mais deleitaveis que da Pintura?

1ª parte. Se os homens de engenho nos não distinguissem dos brutos o mundo seria ninho de feras. Inventores da Pintura e seus progressos. Templo de S. Marcos aonde começou a Restauração(?). Guariento, Francisco e Jacobelo(?) Flon(?) e vai até os Bassanos(?).

2ª parte. A vida do Tintoreto até Claudio Ridolfi discipulo do Veronez(?) e a vida do author.

Vida de Guariente extrahida dos seus escriptos. Veneza, 1733.

Vidas de pintores portuguezes extrahidas dos seus aditamentos ao Abecedário pictorio do Padre Peregrino António Orlandi.

Pintores e escultores antigos de Orlandi. Noticia de Rosconi. Carlos Da (?)ci João Greibante(?) Inglez que esteve em Lisboa. Quilhard(?), Parodi, Richardson, João de S. João. Socrates. Platão. Pirrone(?). Metl(?). Negreiros(?) etc.

Carta onde se faz menção dos escriptores antigos da arte e dos antigos e modernos biografos de vidas de pintores.

Antiguidade e nobreza da pintura de Felix da Costa em 1696, Lisboa. Manuscrito.

Honras feitas pelos Reys de Portugal aguns pintores como Affonso Alvares Baltazar (?), Nicolao de Frias, Filipe Terzo (D. Manuel (?) deu hum colar de ouro a N.(?) cujos bons paineis se tirão da Misericordia para por madeira doirada), Gregório Lopes, Jozé de Avelar. Entre os bons pintores (não fallando nos góticos) forão excelentes os seguintes: António Campelo, Gaspar Dias, Vanegas Hespanhol, Diogo Teixeira, Fernão Gomes, discipulo de Bloclaudt(?) flamengo, Simão Rodrigues(?), Amaro do Valle(?), Affonso Sanches, Domingos Vieira, F(?) Nunes, Diogo da Cunha, André Reinoso(?), Diogo Pereira, Jozé do Avelar, Josefa d'Ayala, João Grisbante inglez, Marcos da Cruz, Feliciano de Almeida.

Carta de Fr. Martinho da Costa a Domingos da Roza. Memoria de Jeronimo de Andrade Siriaco Vieira conheceu-se(?) Gaspar André Gonçalves Negreiros Padrão Jerónimo da Silva.

Catálogo dos livros que tratão da arte extrahido do Abecedário pictórico até o anno 1753. E de outros livros mais modernos. Há nele alguma noticia da Academia de Hespanha de Gordinho(?) e de obras de Francisco d'Holanda no Escurial da Bibliotecas Reaes.

Theatro heroico, Abecedário histórico e catálogo das mulheres illustres em sciencias e artes liberaes por DAMIÃO DE FROIS PERYNO. Lisboa, 1736

As vidas de pintores. Vidas de pintoras extrahidas do Abecedário pictórico. Palomino e outros. Pintores portuguezes extrahidos do dictionário de Bermudes, com as memórias da erecção da Academia de Sevilha(?) por Morilho em 1660. História da erecção das 3 reaes Academias de Hespanha de S. Fernando em 1757, de S. Luiz de Saragoça em 1714 e de S. Carlos de Valença em 1768. Em 1680 havia Academia em Valença e em Saragoça (esta foi a primeira que começou estudos publicos).

Fragmentos de obras de Paulo de Cespedes(?), porcionista da Sé de Cordova. Há delle seis opusculos incompletos. Quatro inéditos até Bermudes e dois impressos. No primeiro compara a pintura e escultura antiga com a moderna. No segundo trata da origem da Pintura.

????????????????????????????? algumas notas e o dedicou a D. Thereza Sarmiento Duqueza(?) de Beja
?????????????????????????????

/ fol. 62

No discurso da Pintura antiga coma(?) moderna escrito em 1604 a rogo de Pedro de Valença diz que pode errar quem compara o visivel com o invisivel. Compara Julio Romano co Ardep(?), Rafael com Zeusis melhor o primeiro. Parrasio(?) com Miguel Angelo mas este melhor. Parrhasio com Perino, Corregio e Rafael que o excedião. A vileza de alguns pintores e a ignorancia dos principes derão em desestimar a pintura e lhe preferirão os marmores e as madreperolas nas paredes das salas com animaes embutidos e nos pavimentos punhão agatas e outras pedras. Usarão tambem muito os mosaycos não em fundos doirados como os

modernos. E a pintura no tempo de Constantino hera como a escultura do seu arco estava quasi sepultada. Era como as(?) ultimas(?) folhas fracas e murchas d'huma planta que começou viçosa. Emfim(?) tirarão 2 sombras de pintura, a chamada grega no pórtico de S. Pedro no Vaticano de pulidas cores nada natural e abatina(?)que(?)era tosca(?) até nesta parte mas às(?) vezes(?) erudita(?). Na freguesia de S. Pedro de Cordova(?) há na parede da direita muitas pinturas daquelles tempos a quem os Mouros perdoarão quando a possuirão(?). Hoje estão cobertas de pó e gastas do tempo dellas sahio de nova(?) a arte como a Fenis das suas cinzas. As trevas durarão muitos anos. Apenas havião cores mal assentadas(?) e ridiculas. Pintura em p(?) em outras(?) nem isso. Até que Cimabue(?) excedeo. Simão de Sena retratoua Laura(?). Marga(?) retratou S. Francisco. Giotto pintou com graça a fresco na capela mor de S. Pedro. Du Petrarca(?)

????????????????
????????????????

Diz que Policleto e os antigos olharião 1000 anos para ella (?) sem retratar.

Os antigos usarão a pintura monochroma e linear em vas(?) não vidrados que os (?) que elles (?) não sabião vidrar com figuras hum pouco mais escuras que o fundo do vaso só delineadas. Troya personificada com Troylo(?) e os heroes daquela guerra. Os antigos e modernos tiverão tempos de não distinguirem os sexos. Em S. João Laterano(?) houve antigamente hum milagre com hum homem enforcado que o povo julgava ser mulher, etc. etc. Discurso sobre o templo de Salomão. Acerca da origem da Pintura. Strabo diz que os muros de Babilónia erão de palmeiras(?) batumadas estucados e pintados por cima das palmeiras(?) virão os canaletes(?) e capiteis das colunas. A origem de Vitruvio parece ridicula e os orientais chamarão sempre palmas(?) às colunas. No templo de Baco há no teto mosaycos do tempo do seu restaurador Juliano Apostata para sepulchro de Elia(?) Augusta sua(?) mulher irmãa de S. Cosntança que jazia alli na tumba de porfido(?). Poema da Pintura. Livro 1º. Plinio diz que as pinturas de Ardea(?) mais antigas que Roma estando(?) ao tempo parecião novas como a Athalt(?) e Elena de Lamevis(?). No tempo de Claudio duravão as pinturas de Fabio feitas 450 anos antes então se queimarão. A encaustica era como agora o óleo para se poder lavar. Durou até o tempo de Constantino e achão-se imagens feitas pouco depois deste tempo quasi informes o polido(?) e lizo e(?) o seu bom os Godos e Longobardos(?) acabarão de todo. Forão huns Gregos a Roma e(?) com as suas obras deste(?)arão a boa(?) maneira até que Cimabue(?) a restaurou como pode.

/ fol. 63

Diccionario histórico dos mais illustres professores das bellas artes na Hespanha, por D. Agostinho Céan Bermudes discipulo de Mengs afeiçoado e publicado pela Academia de S. Fernando. As armas da Academia são huma mão sahindo de coroa real pegando em três la(?) circulares para coroar as três artes representadas em baixo nos pinceis, compasso e (?) pantometra (creio eu). A lenda(?) no orlo(?) diz. *Non corona bitur (?) legitim(?) certa verit.(?)*. Prologo. Palomino compilou as tradiçoens, contos e fábulas. Foi mao critico. Serviu-se dos vinte tomos de Ponz(?) de Francisco d'Holanda traduzido por Manuel Dinis em 1585(?) e outros.

Introdução. Nada sabemos dos mercadores Hispano-finicios (hum(?) luxo e só ocupa(?) nas artes necessarias) nem dos Celtas, Gregos e Romanos (????????????????). Os bárbaros Godos trabalharão pouco e extinguirão os modelos da arte e as sementes do gosto, aniquilarão e empobrecerão o espirito como provão os poucos restos do seu tempo. Os Árabes a quem o Alcorão(?) prohibe o desenho do corpo humano estavão por isso impossibilitados para a arte sublime. Forão meros ornatistas. Os restauradores sem exemplares e envoltos em guerras nada fizeram nos primeiros séculos. As estátuas da Sé de Tarragona (????????????????) forão feitas no século 14 por Jaime Castaylo(?) em 1367, Mestre(?) Henrique em 1380, Fernão Gonçalves(?) em 1399. Miguel Roiz(?) e Alvaro Martiniz(?) e outros em 1418(?) decorarão a portada da Sé de Madrid, etc. Em 14(?) era famoso Martim Sanchez. João Affonso em 1418 pintava como se então esculpia. D. João o 2º

teve Dello(?) Florentino e Rogel Flamengo na sua corte. Em 1454(?) Sancho de Castro em Sevilha(?) depois Jorge inglez em 1483(?) na corte de Filipe o Formoso forão melhores. António de Rincon e P(?) Berrugete, pay de Affonso Berrugete vierão no fim(?) depois. João de Borgonha no fim do século. As figuras de todos estes tinham a magreza e estitucidade(?) das colunas góticas. Mas já no fim do século se vê alguma anatomia e contornos serpeados. Não se contrapunha nem se grupava com arte, não se degradava nem se exprimião as paixões. Os rótulos sahindo das bocas as suprião. Os Italianos somente pelas descobertas antigas se tinham melhorado. (?) da Castela e Aragão como comercio do Mideterraneo. A conquista de Granada com a pompa e espirito dos Árabes, Hespanhoes e as riquezas do novo mundo inspirarão magnificencia. As guerras d'Italia italianisarão os Hespanhoes e no principio do século 16 forão muitos estudar com Leonardo Buonarota, Ticiano, Rafael e Corregio e forão Navarrete, Velasco, Raais(?), Vargas, Villegas(?), Cespedes(?), Ribalta, etc. Siloé, Berrugete, Vergara(?) o velho, etc. Muitos estrangeiros forão convidados e vierão, Formet(?) Morlanes(?), (?) e senão fez logo grandes progressos foi por culpa da architectura a qual (?) a maneira gótica inventou outra de ourives ornando as colunas com parras, bichos, etc. A escultura se apoucava para se acomodar a estes caprichos. Os baixos relevos nos retábulos divididos em corpos erão (?)ados sem effeito. Berrugete seguiu por força estas modas. Bezerraàs vezes, mas pode fazer estátuas maiores. Torregiano(?) fez o S. Jerónimo do convento da Boa Vista ao pé de Sevilha(?). Leonis, Frezo(?) e Mongro(?) levarão (???????????) escultura (?????).

/ fol. 64

Os pintores rião-se no mesmo caso. E quando em vez dos baixos-relevos pintavão histórias o fazião com moleza e suavidade e timidez erão como veladas(?) por cima. Tinhão por coração(?) nobreza no carater e decencia nas attitudes grandiosidade mas (?) verdade nas expressões variedade nos grupos o colorido porem florentino em(?)ado depois pelo mudo(?) e outros que forão a Veneza os palácios se ornavão com grotescos paineis, bustos, retratos, estuques, etc. Pintavão-se as vidraças das lés(?), os camelos(?) dos presbitérios. Os (?)adores(?) ornavão os livros dos coros. Os ourives fazião custódias, sacrários. Bigaro(?) fez em diamante o retrato do Principe D. Carlos. Outros cunharão medalhas. Pedro(?) Perrot(?) abriu(?) bem estampas, foi gravador de Filipe 2º. A architettura fez grandes progressos. Os Caraches introduzirão hum estilo mais valente, fácil e natural. Todos os quizerão imitar e não podendo nas partes difíceis ficarão meros naturalistas e começarão a decadencia geral na Europa. Os Flamengos tiveram grande génio e estudarão na Itália mas fazendo só paineis pequenos (?) flores, frutos, paizes, etc. derão em naturalistas. E como tratávamos com elles nos veio com o seu gosto a nossa decadencia. O pardo(?) porem se acabou de pintar em 1613 por artistas da antiga eschola. Os grandes fazião coleções. A primeira extração que se fez de pinturas foi quando o rey e grandes derão muitos quadros ao Principe de Gales. As cópias flamengas e bolonhesas augmentarão(?) a decadencia. Roelas(?) porem imitava os Venezianos. Herrera(?) (?) o Caravagio, Velasquez e Moya, seu discipulo, Vandyk, Cortelhe(?), Morilho (?????????????????) em Valença Orrente os Bassans(?) Velasquez abriu caminho novo. Carreno e os outros têm discipulos, Pereda(?), Cabezalero(?), etc. ficarão muito atrás. Claudio Coelho era grande mas foi sacrificado ao fracasso de J(?) e da Igomancia(?). A escultura teve a mesma sorte. A guerra da sucessão acabou (?) . Os ornatos chegarão à ultima depravação. Palomino quiz mas não pode acodir-lhe. Tiravão-se os bellos paineis para por cornucópias. Philipe 5º chamou Francezes. H(?)asse Ranc(?), Proca(?), Vantoo(?) e comprou as estátuas da Raynha Christina e estabeleceo(?) a junta preparatória. Fernando 6º eregio a Academia e chamou Corrado (Flipart(?) abudor(?)) Amiconi(?). Carlos 3º chamou Mengs. Dos antigos à Academia.

Academia de Dinamarca. Tradicção de João Jorge que esteve alli. Veja-se a carta de Machado. Hum rezumo dos estatutos da Academia. Pintores nobres hespanhoes. Carlos 3º gravava ao b(?)il.

Vida dos Architectos antigos e modernos, traduzida por Mr. Pingerou(?), Paris, 1771.

1º tomo e 2º tomo, etc.(?). Lº 2º(?). Prefação, origem e progressos da arte. Modo de fazer os modelos em talco(?). Vidas dos architetas antigos até o 4º século. Vai até o 15º século. O 3º até o 18º século.

Colleção histórica das vidas e das obras dos mais célebres architectos por Mr. Filibien, Amsterdão 1706. Começa de Caim até o fim do 14º século.

Dicionário abreviado de Pintura, Escultura e Architectura onde se achão os principaes termos destas artes, vidas dos artistas e descrição das suas obras. Paris, 1746. 2 t.(?) 16ª(?)

/ fol. 65

A glória da cupula de Valdegração. Poema sobre a pintura de Mignard, por Moliere, em 1669.

Dicionário dos Gravadores antigos e modernos desde a origem da gravura com a noticia das principaes estampas que tem gravado por F(?) Basan(?), Paris, 1767. só a primeira parte, até à letra M.

Gabinete das singularidades da Architectura, Pintura, Escultura e Gravura ou Introdução ao conhecimento das mais bellas artes figuradas sobre os quadros, estátuas e estampas, por Florencio Leconte, esculptor, Paris, 1699(?). 3 vol. de 8º.

Summario historico da Architectura dos architectos cujas obras têm mais brilhado(?) na França.

Architectura antiga. O gótico antigo era pezadissimo. O moderno por extremo(?) suelto(?). A dos Saracenos ou Árabes pode-se ver nos edificios que elles fizerão em África e na Hespanha, em Granada, Sevilha e Toledo. Há hum misto de arabesco e antigo na igreja de Veneza de Se(?)rcos e em outras partes. Juliano o Apostata ocupou o palácio (?) dos Mathuzius(?) e fez o aqueducto de Arcueil(?) (Felibien, Moreri(?)) Clovis, etc. e discorre até o tempo de Luis 14(?) e a Mansard(?) sobre a quem dedica a obra.

Diálogo sobre a Pintura. Os filhos de Seth gravarão em 2 colunas, huma de tijolo, outra de pedra(?) quento(?) sabião d'Astrologia. Prometeo depois do diluvio esculpio Abrahão(?) no Egyto, ensinou arithmetica e Astrologia. Os Assyrios e Caldeos erão plásticos(?). Nerio filho de Belo (Nembrot)(?) levantou estátuas de Baal, etc. Os obeliscos do Egyto fazem ver que elles conhecião a arte. Bularco(?), Phidias e pintores(?) antigos(?). Trajano, Fabio (?) famosas(?)

por obras da arte (são as de Belozzi(?)). Honras feitas aos modernos pelos imperadores. Carlos(?) em 1430 privilegiou os pintores a requerimento de Henrique Mell(?) pintor de vidraças, etc. etc.

Partes da Pintura. Seus géneros. Difinição. Desenho. Colorido. Invenção. Os Godos por ignorancia não conhecerão a boa proporção, perspetiva, anatomia e geometria. Cemabué(?) e os outros pintores até Mar(?).

Pinturas de vidraças. Como começarão. Hum francêz de Marselha a ensinou aos Romanos no tempo de Pedro(?) 2º. Alberto Lucas(?) João Cosin(?), etc. Os reys concederão àqueles pintores vidraceiros os previlégios de nobres. Mode(?) de fundir e colorir os vidros.

Da Gravura. Mecanismo do buril. Marcas de abridores com as histórias das suas vidas e obras. Catálogo das obras dos abridores. 1º De Marot(?) pay e filho. Estampas dos quadros do Gabinet do rey. Estampas de Vander(?) Meulen(?) das conquistas do rey. Quadros de Maio(?). De vários A.A.(?). De Rubens, etc.

Caraches. 2º Vidas d'outros pintores a seo(?) Po(?). Ali se descorre de partes da pintura . Vovet(?) e má(?) escola. Academia de Pariz(?) em 1648. Estatutos. Colbert em 1664 a melhorou. A de (?) em Roma em 1665. Lebrun, Megnard(?), etc. Estrangeiros. Algardi(?).

Descrição das pinturas, esculpturas e estampas expostas na galeria do Louvre em Setembro de 1699. (?) A pag. 284 torna aos abridores, pag. 1ª.

/ fol. 66

Tomo 3º. Continuação de vidas de artistas. Pintores flamengos e florentinos, etc. até 340. Planchas de marcas dos pintores e grandes italianos.

Theologia dos pintores, etc. do Abb.e Mery, Pariz, 1765.

Descrição das imagens pintadas pelo Rafael no Vaticano. Farnesina por Bellori com a sua vida pelo Vasari, Roma, 1751. 1ª casa da escola de Athenas. 2ª do Eliodoro. 3ª Incendio do Borgo. 4ª De Constantino. Na Farnesina. Fábula de Psichi. Concerto das pinturas farnesianas e Rafaelas por Marata 1694 (?). Se Rafael melhorou a maneira vendo as pinturas de Miguel Angelo. Rafael comparado com Apelles. Carta de Rafael ao Conde Castiglione. Nascimento e monumento de Rafael. Sua genealogia. Inscrição na sua casa onde nasceu. Epitáfio do Bembo. **As honras da arte. Discurso recitado em 1677 na Academia por ocasião de premio por J. P. Bellori.**

Observações sobre a História Natural sobre a Física e sobre a Pintura. Tomo 1º, Paris, 1752.

Hermafrodita de Corsega(?) No(?) (?) em 1695(?). O exame foi feito em 1750. Outro de Pariz, visto no mesmo anno, 1750. Anatomia de huma toupeira. Observação sobre as cores das pedras preciosas. Movimento do paradoxo(?) da lua. Musica das cores inventada pelo (?) Castel. refutada (?) tons armónicos comparados por este author que refuta aos tons e não às cores. Maneira de pintar o Iris(?). Critica ao de Neuton e ao do theatro. Dessens(?) segundo o sistema de Goutier. Sobre os quadros expostos no Salão em 1751. Mr. Oudry. Vanloo fez o retrato do Rey. Mr. Natien 4 retratos (não hé o seu género). Mr. De La Tour tinha exposto o retrato da Rainha no salão antecedente. Mr. Pierre(?) a fugida do Egyto que parece antes hum repouzo. Restou(?). Dido(?) para tapeçeria. A Anatomia hé hoje muito negligenciada com o tanto que baste. Pigal e Saly(?) a sabem bem. Segredos das artes em as novas descobertas. Modo de conservar as bellas pinturas e de passar a tinta a outro pano. As estampas demonstrão os tons do monocordio. As cores pelo prisma. Refutação de Neuton(?). Disputas dos philósofos e dos artistas. Contem os argumentos de hum anónimo neutoniano contra a refutação de Neuton e a resposta.

Lobo. Louvores da Pintura. Dois diálogos sobre a Pintura. Tratado breve da Pintura práctica e especulativa. Silva laudatória dos pintores, escultores e architetos. Começando em Vieira do século 18.

/ fol. 67

Conferencias da Academia Real da Pintura e Esculptura durante o anno 1667 em Pariz. Dedicado a Mr. Colbert por FILIBIEN.

Colber apesar da guerra promovia as artes.

1ª Conferência em Sábado 7 de Maio 1667, por Lebrun, sobre o S. Miguel de Rafael.

2ª Em 4 de Junho, Sábado 1667. Mr. de Champaigne observou o christo levado ao sepulchro de Ticiano.

3ª Em Sábado, 2 de Julho. Mr. Van Opstal(?) sobre o geço peq(?) do Laoconte fez ver toda a expressão da dor que se acha neste antigo.

Em Agosto não houve.

4ª Mignard escolheu a familia sagrada de Raphael e o louvou por não ter dado reflexos às figuras.

5ª No primeiro de Outubro. Mr. Nocret exphiou(?) o quadro de Emans(?) de(?) Veronez.

6ª Em 5 de Outubro. Lebrun examina os Esraelitas no deserto de Pousin.

7ª Em 3 de Novembro(?). Mr. Bourdon examinou o Sr. Curd(?) os cegos de Possin.

Salão pintado no Hospital dos Marujos. A pintura feita pelo(?) cavaleiro Jacomo Thorn Hil que se retratou alli foi acabada em 1727 e custou 6.685(?) (60.165 cruzados) libras andador(?) por couza de 3 libras a jarda (de três pés em quadros(?) em quanto ao tecto e huma(?) libra no que tocou a paredes.

L' Art du peintre, doreur, verniseur por WATIN. 3 edit.(?) Pariz, 1776.
Introdução difine e descreve a Pintura scientifica e a de imprimação. Os ustencilios e modo de preparar as cores simples e compostas. Liquidos, etc. etc.

Ensaio sobre a Pintura, Esculptura e Architectura por MR. De B(?), 2ª edição, 1752.
memórias sobre o Louvre, 1712. Carta a Mr. de Tournehem(?) sobre a coluna do Paço de Soissons. Do que não se faz e se poderia fazer de Voltaire. Carta de Mr. de B.(?) a Voltaire a respeito da sua história universal. Outra e outra carta de Mr. de Bresou(?). Testamento Literário de Pedro Francisco Guijot(?) Ab(?) des Fontaines, 1746. A Ilha dos escravos, comédia.

Exame sobre as bellezas da Pintura e o mérito dos mais celebrados pintores antigos e modernos por WEBB Esq.(?), Londres, 1780.
Contem 6 diálogos.
1º O geral plano da obra.
2º A nossa capacidade para julgar da pintura.
3º Antiguidade e utilidade da pintura.
4º Do desenho.
5º Do colorido.
6º Do clar'escuro.
7º Da composição.

Collecção de differentes peças sobre as Artes por MR. WINCLEKMANN. Traduzido do alemão. Pariz, 1786.
Reflexoens sobre a imitação dos artistas gregos na Pintura e na Esculptura. Carta a elles impugnando-lhe a obra.

/ fol. 68

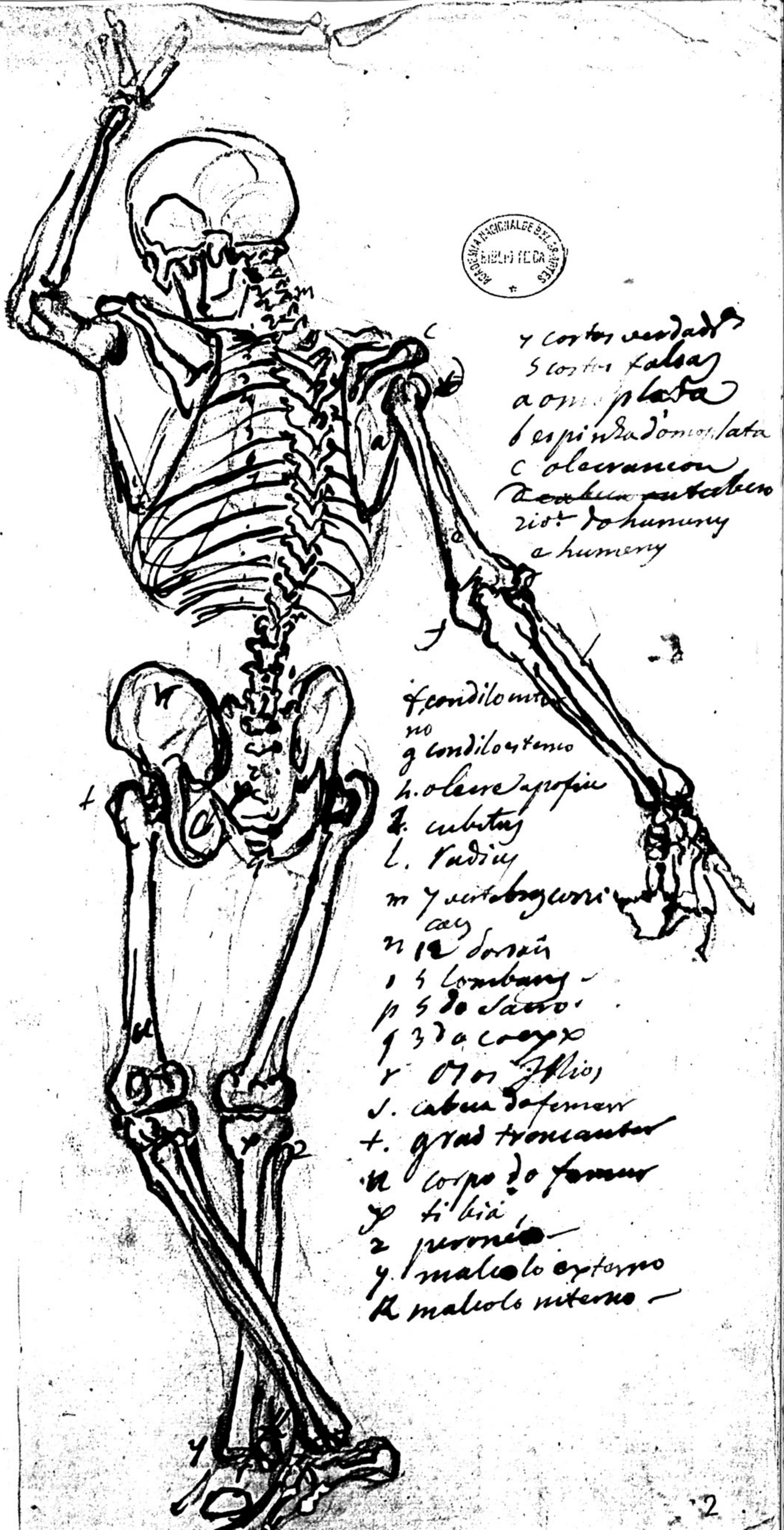
Resposta do author ao(?) critica em resposta. Descrição de duas mumias do gabinete de Dresdas(?). Reflexões sobre o sentimento do bello nas obras da(?) arte e sobre os meios de o adquirir. Da graça nas obras da arte. Fim.

Modo moderno de pintar a encaustica segundo a exp(?) do pintor italiano que mandou hum painel
(?) Pr(?) (?)
Em sustancia hé pintar a tempera e envernizar com cera.
Está no livro de De Piles. Elementos da Pintura (?)

Apontamentos da entrada dos Godos e seu império. Progressos no império. Principios dos seus estados e impérios. Progressos das artes de Mengs, etc. Achão-se no (?) do elogio
(????????????????????)

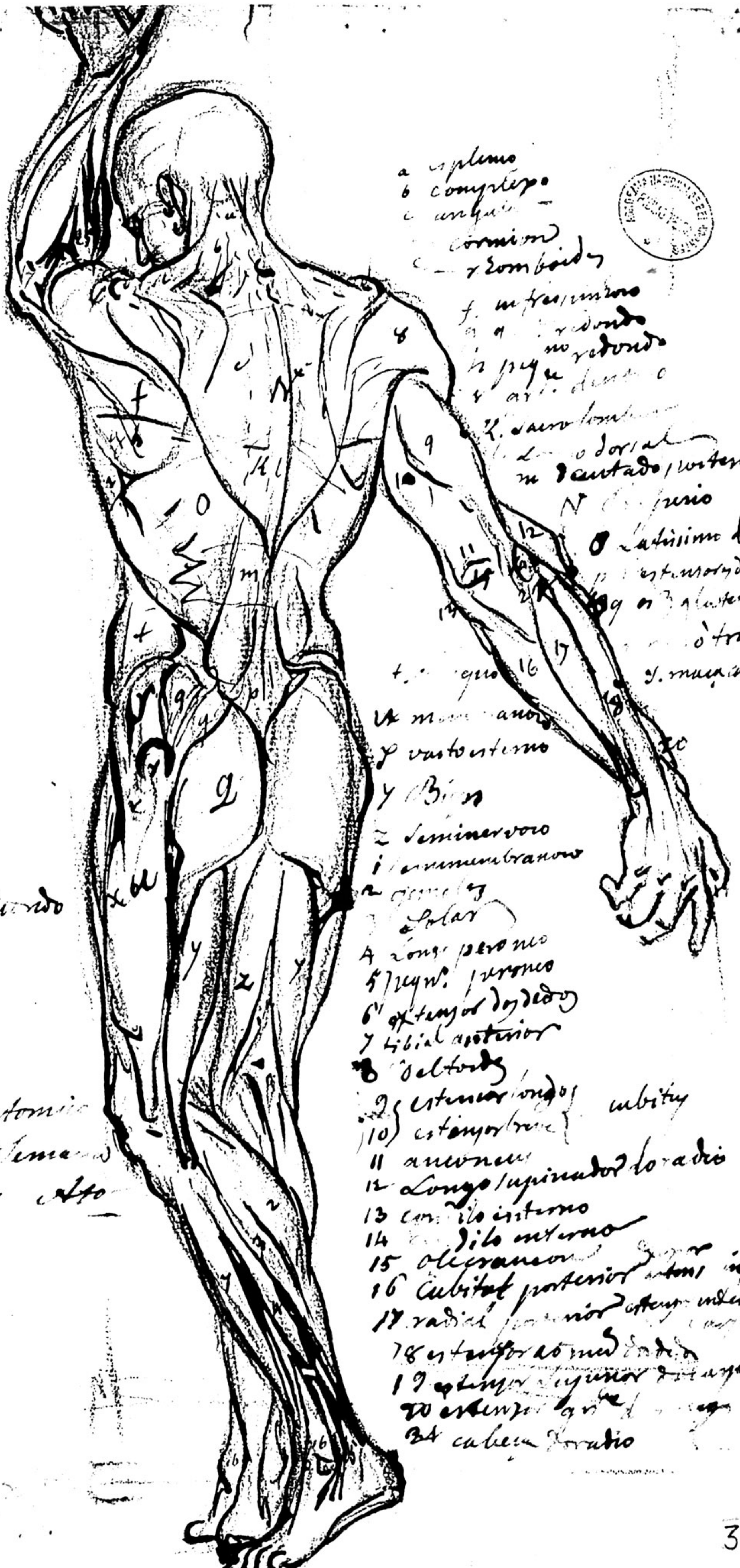
Rezumos das obras da Arte.

Palomino - 1
Layresse - 3
D'Arfe - 5
Lomaso - 5
Hollanda - 13
De Piles - 21
Fresnois - 24
Vince - 26
Alberti - 41
Possino - 43
Richardson - 44
Filibiano - 47
Mengs - 48
Azara - 49
Du Bos - 50
Ozanam - 52
Gutierres - 53
Butron - 54
Gomes Cruz - 54
Castro - 56
Filipe Nunes - 56
Vieira
Espião(?)
Guariente
Bermudes
Cespedes
Vidas dos Architetos
Dicionário da Pintura
Dicionário dos Gravadores - 64
Gabinete - 65
Bellori - 66
Gloria du ValdeGraçe - 65
Theologia dos pintores -66
Lobo - 66
(?????????????) - 67
Pintar a encaustica - 68
Coleção de diferentes peças de Wincklman - 67
Web - 67
Memórias sobre o Louvre - 67
(?????????????) - 67
Conferencias da Academia - 67
Observações sobre a Fisica - 66



7 costas verdaderas
5 costas falsas
a om. plata
b espinha do om. plata
c olecranon
d cubitus
e do humerus
f humerus

f. condilom.
no
g condilom.
h. olecranon
i. cubitus
l. radius
m. vertebrae
n. carpi
o. scapula
p. 5 lombares
q. 5 do sacro
r. 3 do coxix
s. os ilio
t. cabra do femur
u. grad. trancauter
v. corpo do femur
x. tibia
y. peroneo
z. malleolo externo
A malleolo interno



a. spleno
b. complexo
c. unguis
d. corium
e. romboides

f. infraxillaris
g. a. redondo
h. pyg. redondo
i. a. dent. c.

j. sacro lumbos
k. dorsal
l. m. cutado, interos
N. C. unio

o. latissimo dorsi
p. extensor dorsi
q. a. extensor
r. trochanter
s. m. a. curv.

t. a. quo 16

u. m. a. a. a.

v. vasto externo

y. Biceps

z. semitendinoso

i. semimembranosus

a. g. a. g.

l. Solar

A. long. peroneo

5. peroneo

6. extensor digitorum

7. tibial anterior

8. deltoides

9. extensor longus

10. extensor brevis

11. anconeus

12. Longo supinator radio

13. cor. il. interno

14. il. interno

15. olecranon

16. Cubital posterior

17. radial posterior

18. extensor abductor digiti

19. extensor digitorum

20. extensor indicis

21. cubital anterior

22. cubital posterior

23. cubital posterior

24. cubital posterior

25. cubital posterior

26. cubital posterior

27. cubital posterior

28. cubital posterior

29. cubital posterior

30. cubital posterior

31. cubital posterior

32. cubital posterior

33. cubital posterior

34. cubital posterior

35. cubital posterior

36. cubital posterior

37. cubital posterior

38. cubital posterior

39. cubital posterior

40. cubital posterior

41. cubital posterior

42. cubital posterior

43. cubital posterior

44. cubital posterior

45. cubital posterior

46. cubital posterior

47. cubital posterior

48. cubital posterior

49. cubital posterior

50. cubital posterior

51. cubital posterior

52. cubital posterior

53. cubital posterior

54. cubital posterior

55. cubital posterior

56. cubital posterior

57. cubital posterior

58. cubital posterior

59. cubital posterior

60. cubital posterior

61. cubital posterior

62. cubital posterior

63. cubital posterior

64. cubital posterior

65. cubital posterior

66. cubital posterior

67. cubital posterior

68. cubital posterior

69. cubital posterior

70. cubital posterior

71. cubital posterior

72. cubital posterior

73. cubital posterior

74. cubital posterior

75. cubital posterior

76. cubital posterior

77. cubital posterior

78. cubital posterior

79. cubital posterior

80. cubital posterior

81. cubital posterior

82. cubital posterior

83. cubital posterior

84. cubital posterior

85. cubital posterior

86. cubital posterior

87. cubital posterior

88. cubital posterior

89. cubital posterior

90. cubital posterior

91. cubital posterior

92. cubital posterior

93. cubital posterior

94. cubital posterior

95. cubital posterior

96. cubital posterior

97. cubital posterior

98. cubital posterior

99. cubital posterior

100. cubital posterior

101. cubital posterior

102. cubital posterior

103. cubital posterior

104. cubital posterior

105. cubital posterior

106. cubital posterior

107. cubital posterior

108. cubital posterior

109. cubital posterior

110. cubital posterior

111. cubital posterior

112. cubital posterior

113. cubital posterior

114. cubital posterior

115. cubital posterior

116. cubital posterior

117. cubital posterior

118. cubital posterior

119. cubital posterior

120. cubital posterior

121. cubital posterior

122. cubital posterior

123. cubital posterior

124. cubital posterior

125. cubital posterior

126. cubital posterior

127. cubital posterior

128. cubital posterior

129. cubital posterior

130. cubital posterior

131. cubital posterior

132. cubital posterior

133. cubital posterior

134. cubital posterior

135. cubital posterior

136. cubital posterior

137. cubital posterior

138. cubital posterior

139. cubital posterior

140. cubital posterior

141. cubital posterior

142. cubital posterior

143. cubital posterior

144. cubital posterior

145. cubital posterior

146. cubital posterior

147. cubital posterior

148. cubital posterior

149. cubital posterior

150. cubital posterior

151. cubital posterior

152. cubital posterior

153. cubital posterior

154. cubital posterior

155. cubital posterior

156. cubital posterior

157. cubital posterior

158. cubital posterior

159. cubital posterior

160. cubital posterior

161. cubital posterior

162. cubital posterior

163. cubital posterior

164. cubital posterior

165. cubital posterior

166. cubital posterior

167. cubital posterior

168. cubital posterior

169. cubital posterior

170. cubital posterior

171. cubital posterior

172. cubital posterior

173. cubital posterior

174. cubital posterior

175. cubital posterior

176. cubital posterior

177. cubital posterior

178. cubital posterior

179. cubital posterior

180. cubital posterior

181. cubital posterior

182. cubital posterior

183. cubital posterior

184. cubital posterior

185. cubital posterior

186. cubital posterior

187. cubital posterior

188. cubital posterior

189. cubital posterior

190. cubital posterior

191. cubital posterior

192. cubital posterior

193. cubital posterior

194. cubital posterior

195. cubital posterior

196. cubital posterior

197. cubital posterior

198. cubital posterior

199. cubital posterior

200. cubital posterior

201. cubital posterior

202. cubital posterior

203. cubital posterior

204. cubital posterior

205. cubital posterior

206. cubital posterior

207. cubital posterior

208. cubital posterior

209. cubital posterior

210. cubital posterior

211. cubital posterior

212. cubital posterior

213. cubital posterior

214. cubital posterior

215. cubital posterior

216. cubital posterior

217. cubital posterior

218. cubital posterior

219. cubital posterior

220. cubital posterior

221. cubital posterior

222. cubital posterior

223. cubital posterior

224. cubital posterior

225. cubital posterior

226. cubital posterior

227. cubital posterior

228. cubital posterior

229. cubital posterior

230. cubital posterior

231. cubital posterior

232. cubital posterior

233. cubital posterior

234. cubital posterior

235. cubital posterior

236. cubital posterior

237. cubital posterior

238. cubital posterior

239. cubital posterior

240. cubital posterior

241. cubital posterior

242. cubital posterior

243. cubital posterior

244. cubital posterior

245. cubital posterior

246. cubital posterior

247. cubital posterior

248. cubital posterior

249. cubital posterior

250. cubital posterior

251. cubital posterior

252. cubital posterior

253. cubital posterior

254. cubital posterior

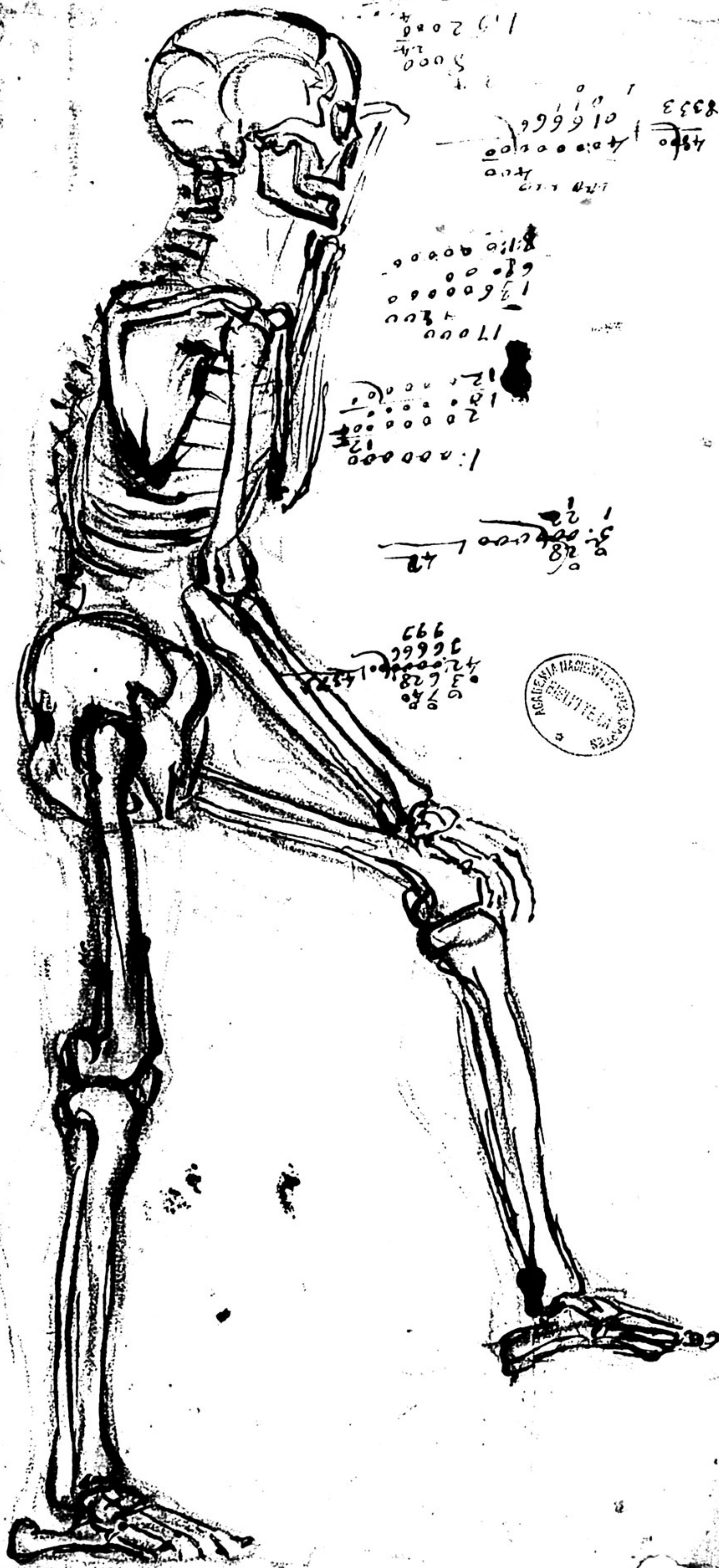
255. cubital posterior

256. cubital posterior

257. cubital posterior

258. cubital posterior

259. cubital posterior



00000 & 2 /
1 2 0 0 0 0
4 2 4
8 0 0 0

8333
484
101666
4000000
400
1000000

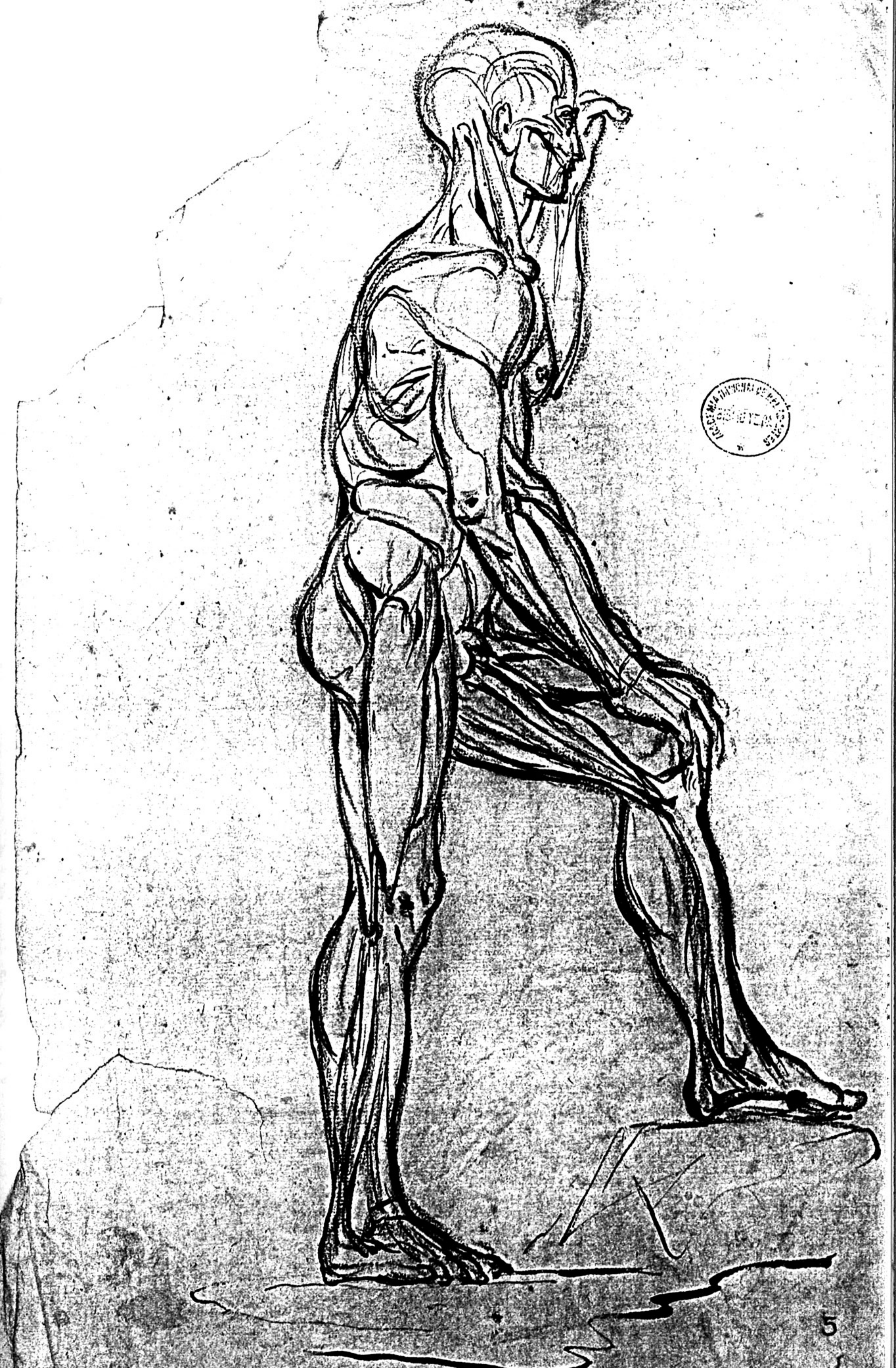
0000000000
0000000000
1360000000
4000000000
1700000000

1200000000
1200000000
2000000000
1200000000
1200000000

1200000000
1200000000
1200000000
1200000000
1200000000

566
999
999
999
999
999
999
999
999
999





401A. 24 15.2

Verda falka 1958 - 1959
 1958 - 1959

36 и 10/12.
30-12-12.

24. 2/5/9.

120-102 $\frac{6}{7}$ 2/24/18

60. 60/10

72-394
12023



166 - $5\frac{a}{2}$ - dia 11" 1/2

52 1/2 yds

48. — *Stenobothrus*

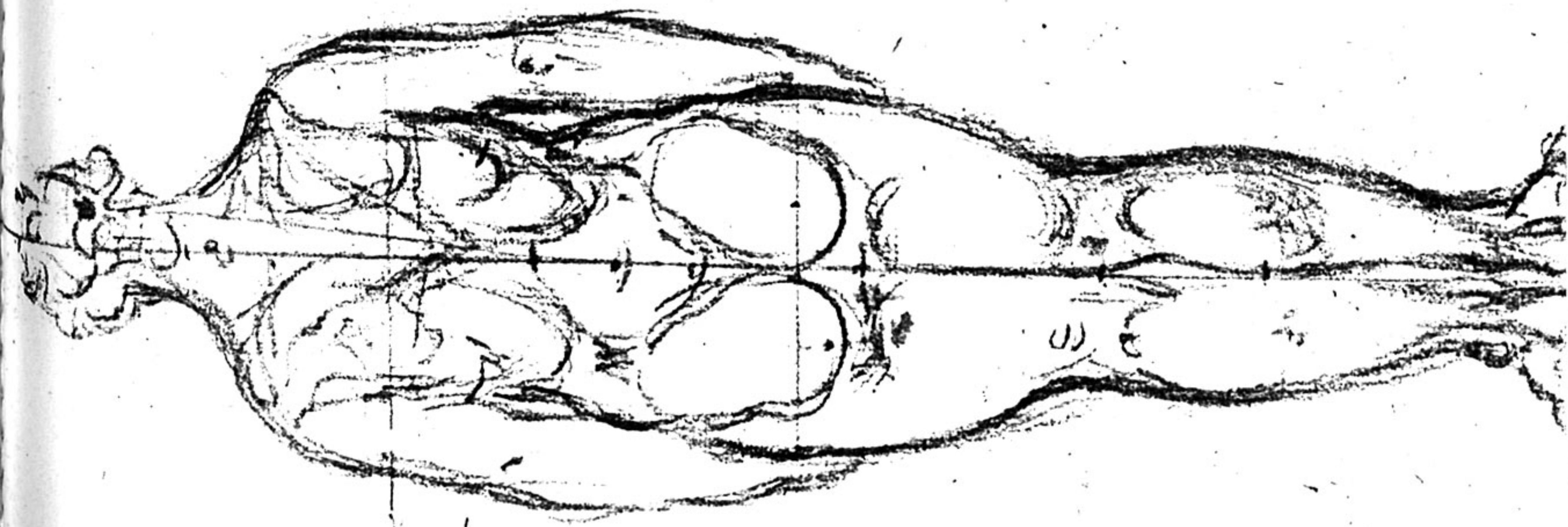
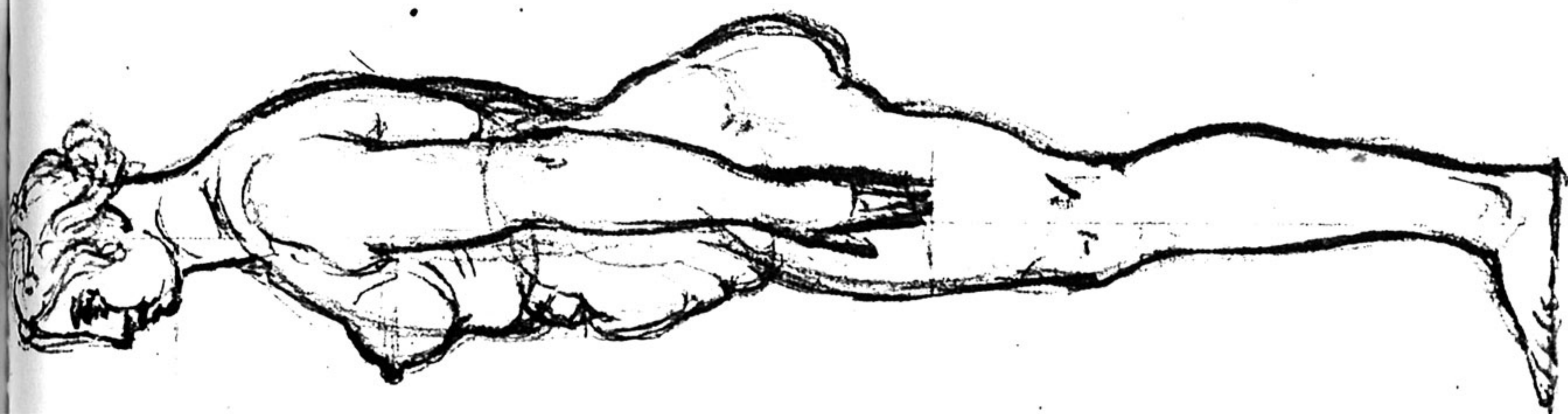
60 5/22

36 10² 7²

capitulum hemisphaerical
 corio-centro breviter lobulatus
 albus

Centego he cent obo sua
 ely: e enjodiana: fronda
 natumto e ptolegu pello:
 focius: enjodiana: menor
 he de 3a, e dooqto conuain
 he de 2/3

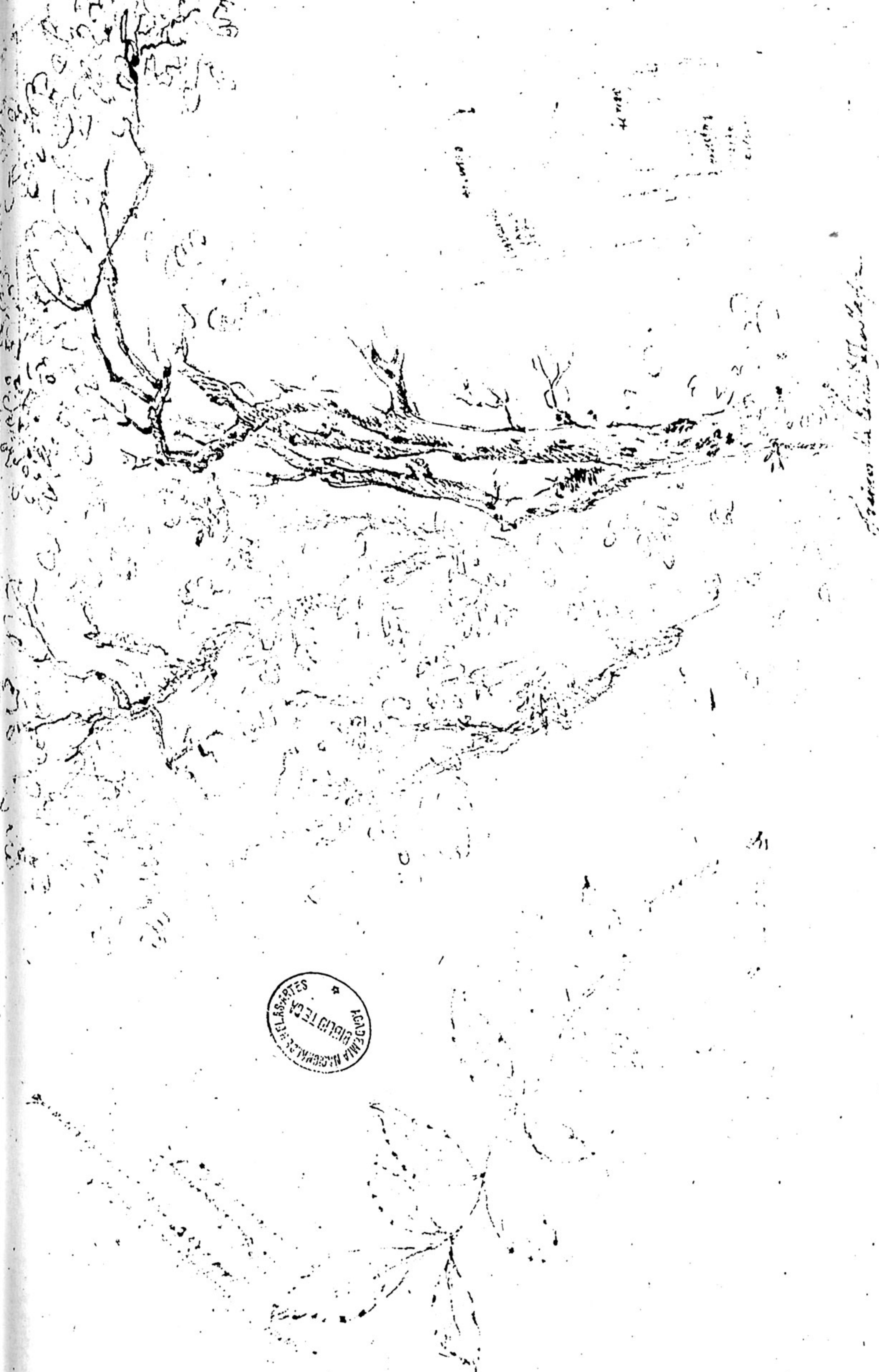
le da $\frac{2}{3}$
 o qual a natureza da figura le
 centro de contra. Elipse cujo
 menor diametro ha $\frac{2}{9}$ da altura
 do corpo e o maior he de $\frac{2}{5}$



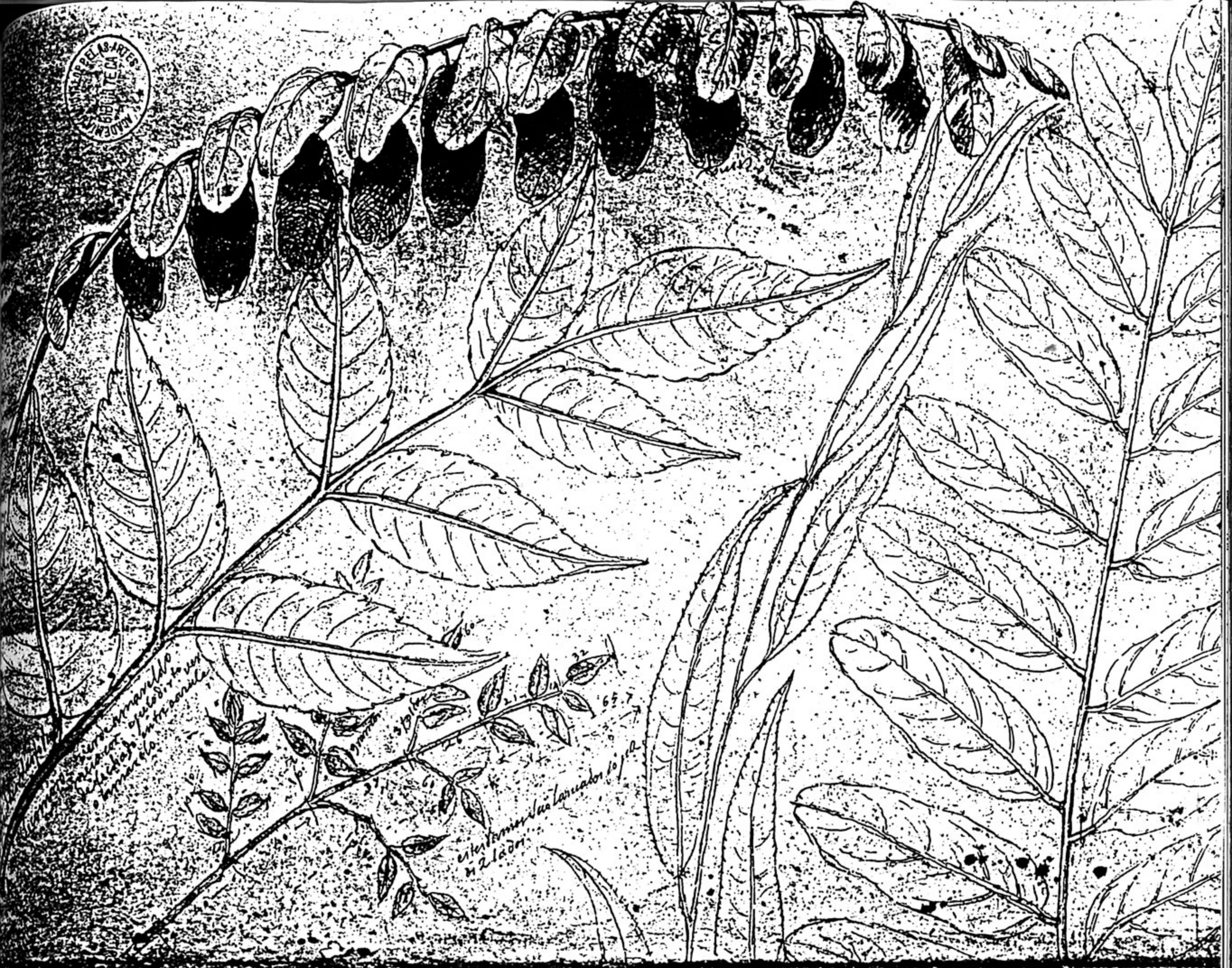
Especie de Frade Mongola da terra de S. Paulo



Sacro.



MADEIRA
LITHO. ARTE
1870



Crataegus lanuginosa
H. & A. det.



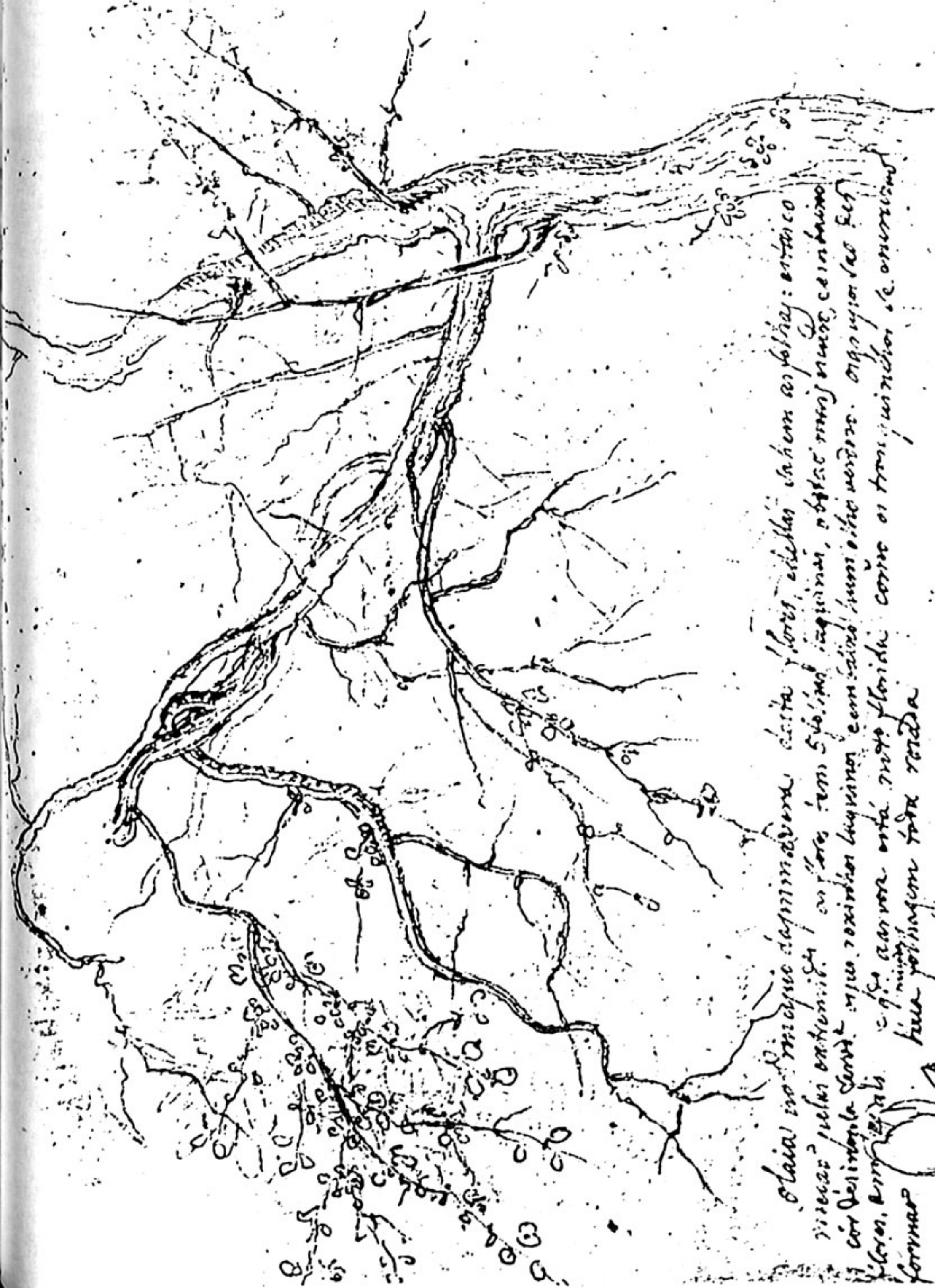
Crataegus lanuginosa
H. & A. det.

Crataegus lanuginosa
H. & A. det.

Crataegus lanuginosa
H. & A. det.

Crataegus lanuginosa
H. & A. det.



[illegible][illegible]

O triplicado da carta mostra a 3 e 2 folhas guardadas no mesmo dia com o envelope original do qual tinha curar
deglutir amarellos por muitas vezes.



folha de palmeira
e o nome da planta
é o mesmo que o da
palmeira

folha de palmeira
e o nome da planta
é o mesmo que o da
palmeira

folha de palmeira
e o nome da planta
é o mesmo que o da
palmeira

Castanheira da Índia

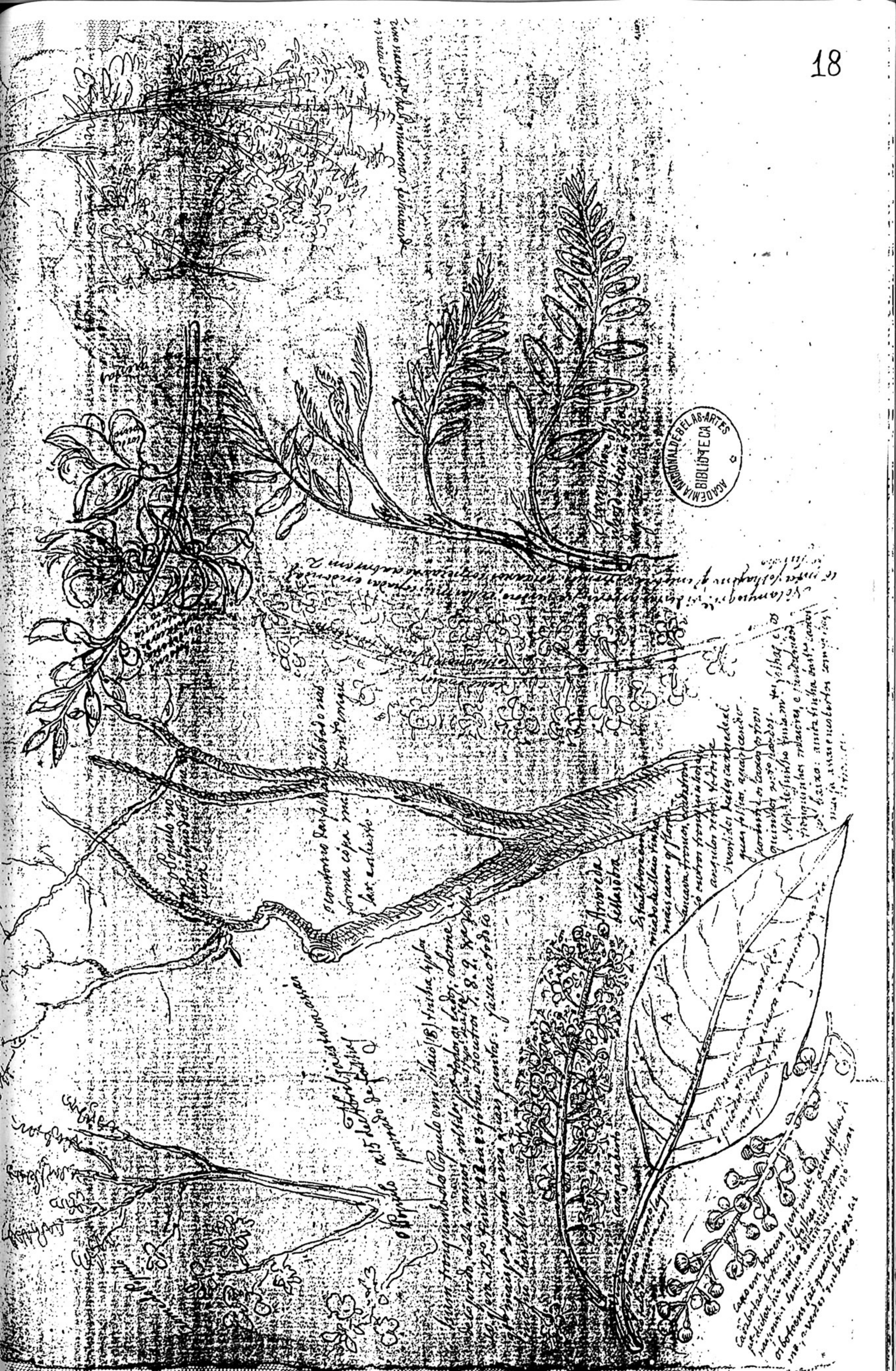
folha de palmeira
e o nome da planta
é o mesmo que o da
palmeira

folha de palmeira
e o nome da planta
é o mesmo que o da
palmeira

folha de palmeira
e o nome da planta
é o mesmo que o da
palmeira

folha de palmeira
e o nome da planta
é o mesmo que o da
palmeira

folha de palmeira
e o nome da planta
é o mesmo que o da
palmeira



Como se viu a planta de menor porte e de menor porte

Vegetação de mata de galeria, com árvores de porte médio e grande, com troncos retos e semelhantes a colunas, com casca lisa e de cor cinza, com folhas ovais e de cor verde escura, com flores pequenas e de cor branca, com frutos pequenos e de cor vermelha.

Planta de porte médio, com tronco retos e semelhantes a colunas, com casca lisa e de cor cinza, com folhas ovais e de cor verde escura, com flores pequenas e de cor branca, com frutos pequenos e de cor vermelha.

Planta de porte médio, com tronco retos e semelhantes a colunas, com casca lisa e de cor cinza, com folhas ovais e de cor verde escura, com flores pequenas e de cor branca, com frutos pequenos e de cor vermelha.

Planta de porte médio, com tronco retos e semelhantes a colunas, com casca lisa e de cor cinza, com folhas ovais e de cor verde escura, com flores pequenas e de cor branca, com frutos pequenos e de cor vermelha.

Planta de porte médio, com tronco retos e semelhantes a colunas, com casca lisa e de cor cinza, com folhas ovais e de cor verde escura, com flores pequenas e de cor branca, com frutos pequenos e de cor vermelha.

Planta de porte médio, com tronco retos e semelhantes a colunas, com casca lisa e de cor cinza, com folhas ovais e de cor verde escura, com flores pequenas e de cor branca, com frutos pequenos e de cor vermelha.

Planta de porte médio, com tronco retos e semelhantes a colunas, com casca lisa e de cor cinza, com folhas ovais e de cor verde escura, com flores pequenas e de cor branca, com frutos pequenos e de cor vermelha.

Planta de porte médio, com tronco retos e semelhantes a colunas, com casca lisa e de cor cinza, com folhas ovais e de cor verde escura, com flores pequenas e de cor branca, com frutos pequenos e de cor vermelha.

Verde meia cor
da outra parte mais fei
chado. etoa cor.

Alum
Achoia ro
florina
infusitas
potente
nabonin

[illegible]

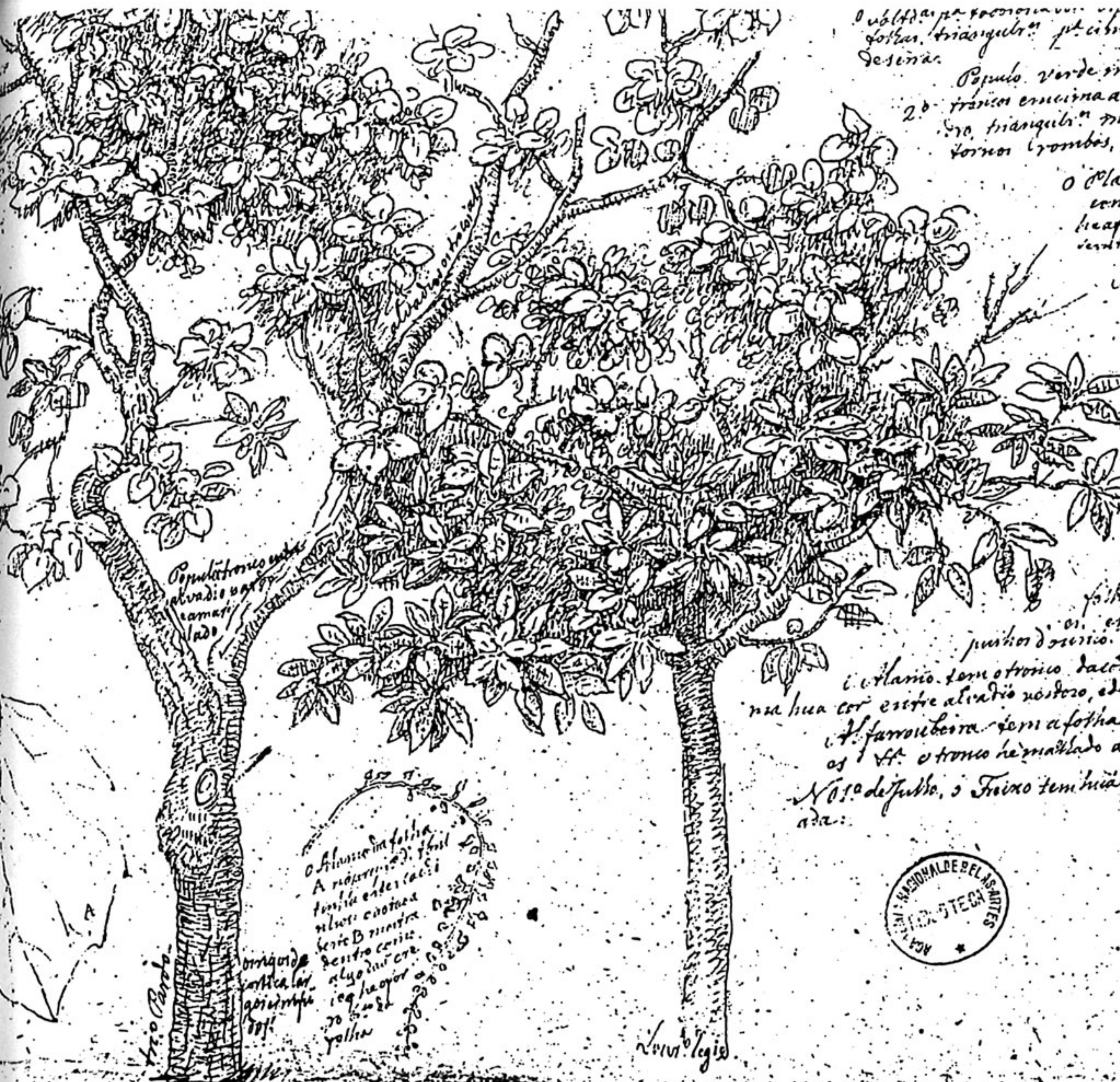
to have given

The image shows a close-up of a manuscript page. A large, ornate initial 'D' is prominent on the left side, rendered in a dark ink with decorative flourishes. To the right of the 'D', there are several lines of handwritten text in a cursive script. The text is written in dark ink on a light-colored, possibly parchment or paper, background. The handwriting is fluid and characteristic of the early modern period. The overall appearance is that of a historical document or a page from a book.

ramo d'oliva



S. ...
an ...
faren verde ...
ralda. amplex
virt. mais pt. da
zul



folhas triangulares pt. c. h. a. forma toques ...
 2.º tranças em cima alvadas, e abaixo pardas, grupos em
 3.º triangulares multilobos, quasi tudo uniforme, e
 tornos lombos, e auzer do feto da folha
 O Platanus deca form. com media, e mto
 como de uma q' esta avingax.
 he a flor q' tem pe e bota o verdinho aq' q' e
 verde e amarelado

A folhada Oliva he bem de f. cor
 A folhada Oliva he bem de f. cor
 A folhada Oliva he bem de f. cor

O Brinco Salgo ...
 A folhada Oliva he bem de f. cor
 A folhada Oliva he bem de f. cor

A. ...
 A. ...
 A. ...



B. ...
 B. ...
 B. ...

Jonas Durina

1782

Acor dita folha de 6 grãos e um
 de m. p. a. b. i. l. i. a. n. t. a. a. p. inferior na
 m. e. n. t. i. a. l. m. t. m. a. i. c. l. a. r. a. d. e. m. a. 7 grãos
 e m. a. i. s. a. b. a. t. i. d. a.

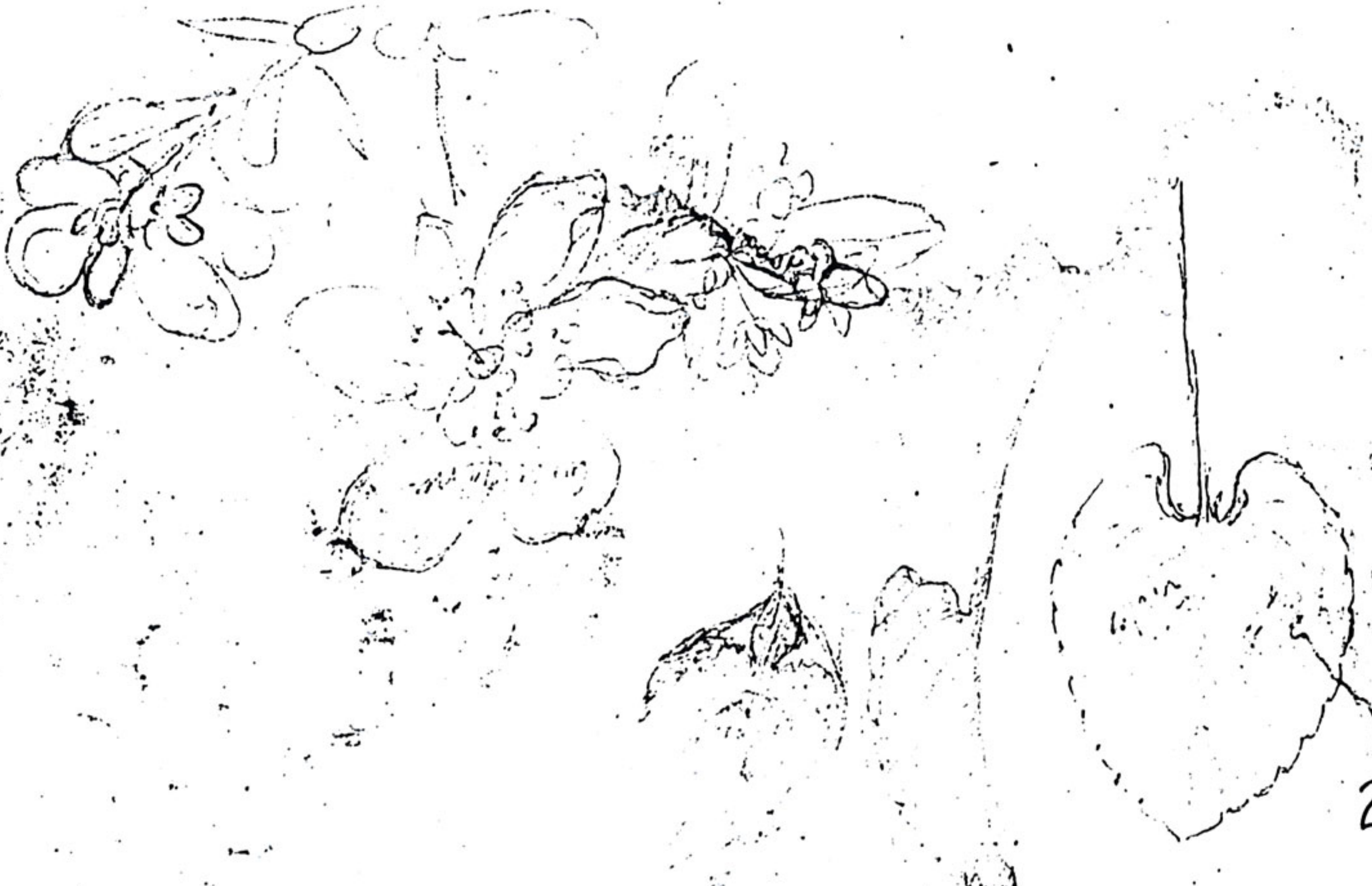


Acor dita de 7 grãos a batida:
 capt. inferior del 5 grãos mais a
 batida q. a. a. n. t. e. c. e. d. e. n. t. e.
 esta folha p. i. n. d. e. d. o. r. a. m. e. n. t. m. u. i.
 c. o. m. p. r. e. s. e. n. t. a. d. a. s. d. a. p. o. r. t. a. d. o. d. e. m. a. i. s.
 v. a. o. d. e. s. t. e. t. a. m. a. n. h. o. p. b. a. x. o. a. m. u. n. o.
 d. i. s. t. a. n. c. i. a. d. a. s. o. t. r. a. s. c. o. m. o. a. d. p. t. d. u. s. f. o. l. h. a.
 o. r. a. m. o. t. i. r. a. p. o. r. u. n. o.

Aluno: acor dita he de
 8 grãos m. a. b. a. t. i. d. a. q.
 a. n. t. e. c. e. d. e. n. t. e. a. p. i. n. f. e. r. i. o. r. e.
 d. e. 2 grãos a. b. a. t. i. d. a. q. u. e. d. a.
 o. r. a. m. o. h. e. d. i. v. i. d. i. d. o. e. m.
 p. a. q. u. e. t. e. e. m. p. r. e. s. e. n. t. a. d. o. q.
 c. a. d. a. p. a. q. u. e. t. e. l. a. n. c. a. 3, 4,
 e 5 f. o. l. h. a. s. c. i. j. a. p. o. r. u. n. o.
 a. s. e. t. u. m. f. o. r. o. u. r. o. s. e. t. o. r. a.
 p. u. n. t. o. a. o. r. a. m. o. r. o. m. i. s.
 s. e. h. u. a. d. b. a. r. b. o. l. e. s.
 A. s. f. o. l. h. a. s. d. e. l. i. m. a. d. a. m. a. i. s.
 p. o. u. s. q. l. a. d. e. m. a. d. a. s. e. t. o. r.
 b. a. p. o. p. o. u. s. m. u. n. o.

Segunda de Jovina de ma. l

1782



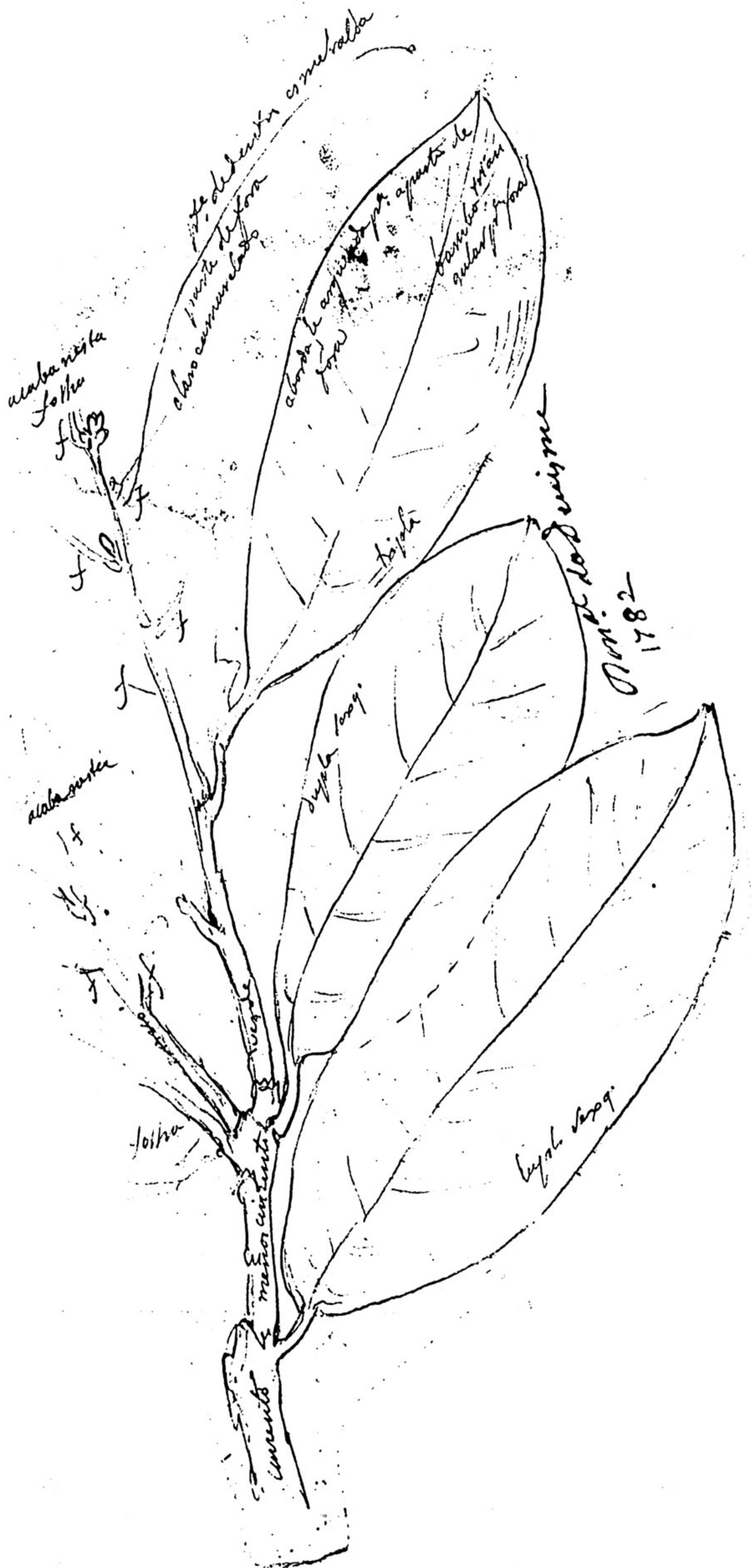
O Severine 1782
Donal

24



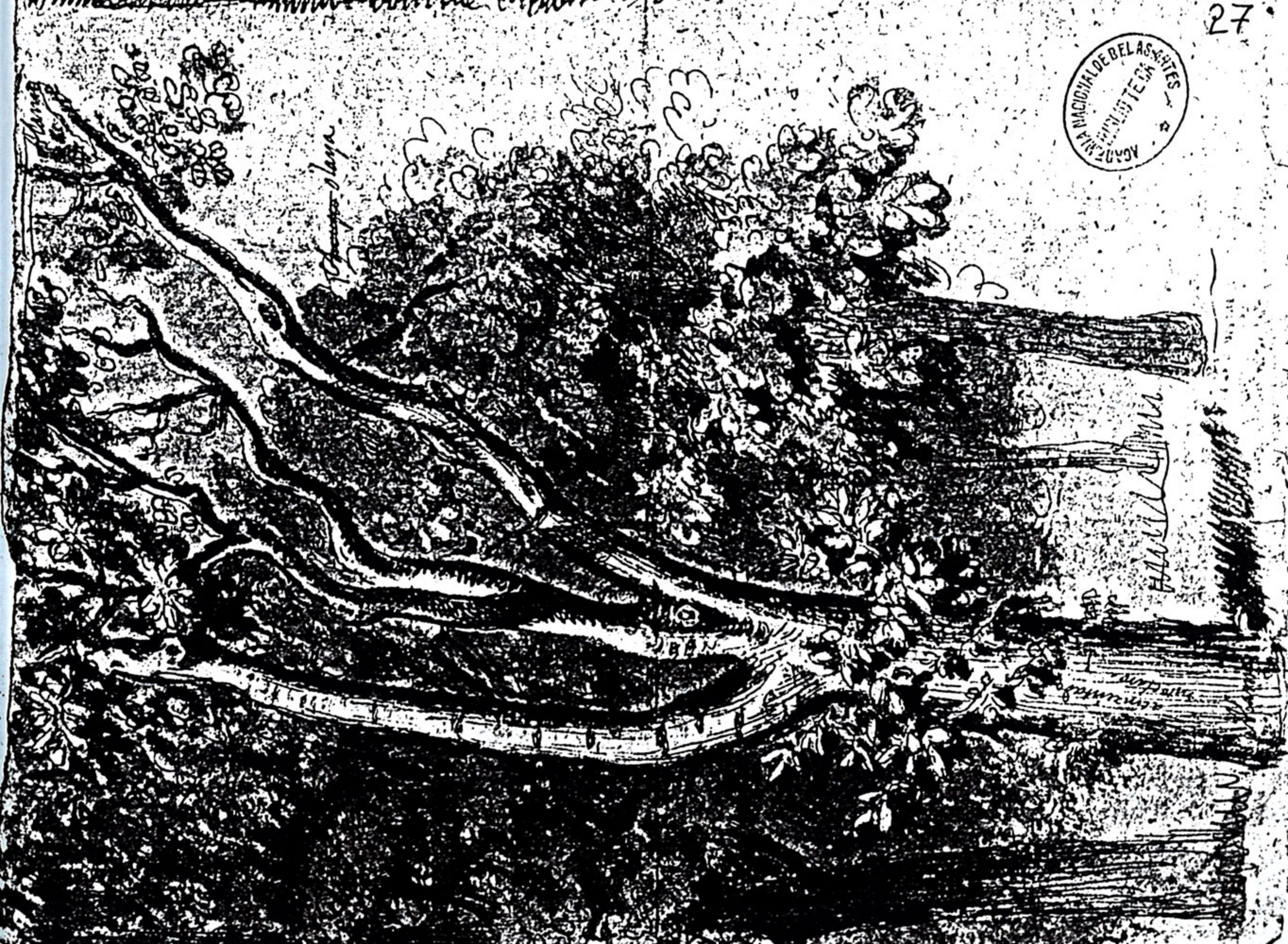
Sonal 9^{ta} Godwin 1782







27.



Programa esquemático de investigação

1. Cultura artística

Desenvolvimento da leitura paleográfica já efectuada sobre o manuscrito da biblioteca.

Preparação de edição crítica.

2. A Academia

Leitura paleográfica dos restantes manuscritos inéditos de Cirillo na Biblioteca da Academia de Belas Artes. Estudo de outras fontes. Análise aprofundada dos desenhos anatómicos e de simetria. Levantamento de eventuais outros desenhos da mesma natureza. Investigação no MNAA , colecção do Museu Grão Vasco de Viseu e outras instituições públicas e privadas.

Preparação de síntese sobre os dados obtidos.

3. A obra gráfica

Estudo aprofundado da pintura de Cirillo, nomeadamente a pintura mural.

Organização de catálogo da pintura.

Levantamento de outro tipo de obras, como desenhos de jardins.

Organização de catálogo da obra gráfica.

O Desenho: estudos morfológicos, tipológicos e iconológico.

Elaboração de estudo sobre o valor estético e pedagógico da obra gráfica.